

« Que peut-on dire du mal ? »

Qu'est-ce que le mal en art ? De Léon Tolstoï à Hermann Broch

Anne Coignard

Université Toulouse II - Le Mirail, doctorante (3^e année)
Equipe d'accueil : ERRaPhiS (dirigée par Jean-Marie Vaysse)

Qu'est-ce qu'une mauvaise œuvre d'art ? Il ne saurait être question ici du savoir-faire technique de l'artiste. Il ne s'agit pas non plus de développer une approche en termes de *monde de l'art* à la façon d'Arthur Danto, afin de relever des critères de pertinence pour une œuvre d'art dans tel ou tel contexte historico-culturel¹. Au contraire, notre interrogation portera sur l'*intention* de l'artiste : pour Broch comme pour Tolstoï, la mauvaise œuvre d'art est motivée, au moment de sa création, par de *mauvaises intentions*.

Dans les termes de Broch, cela signifie que l'artiste a renoncé à faire du « bon travail » et s'est donné, à la place, comme exigence de faire du « beau travail », c'est-à-dire d'orienter tout entier son effort vers la production d'un certain *effet* chez le récepteur à venir de l'œuvre. Toute la question est donc de savoir ce qui motive l'artiste. L'exigence qui le guide dans la création est-elle éthique, ou purement esthétique ? Pour Broch, la question peut encore se formuler ainsi : le *beau* est-il la visée explicite de l'acte de création artistique, ou en est-il le résultat en quelque sorte accidentel ? Est-il le but exclusif de l'artiste, ou est-il le résultat esthétique d'un acte éthique, survenant comme un surplus², de même que, chez Kant, le bonheur ne doit pas être ce que recherche l'homme moral, mais ce qui peut lui advenir *en plus*, par une sorte de grâce ?

Tolstoï, lui, ne part pas immédiatement du mal *dans* l'art, de l'œuvre d'art mauvaise par essence, parce que l'intention créatrice qui l'a portée est comdamnable. Son point de départ est le mal *que fait* l'art.

1 Arthur Danto, « Le monde de l'art », in *Philosophie analytique et esthétique*, Danielle Lories (éd. et trad.fr.), Paris, Klincksieck, 2004, 1988¹, pp. 183-198 ; « The Art World », in *The Journal of Philosophy*, LXI, 1964, pp. 571-584. Dans ce texte, Arthur Danto tente d'identifier ce qui fait que tel ou tel objet *est* une œuvre d'art. Il prend en particulier l'exemple des boîtes Brillo de Andy Warhol : pourquoi les boîtes Brillo de Warhol sont-elles des œuvres d'art, alors que les mêmes boîtes, entreposées dans la réserve d'une grande surface, n'en sont pas ? Ce qui apparaît à chaque fois à celui qui les regarde est identique. Le statut d'œuvre d'art est-il dû à l'autorité de l'artiste ? S'il est vrai que Warhol expose ses boîtes comme des œuvres d'art et nous demande, corrélativement, de les recevoir comme telle, en quoi son autorité est-elle légitime ? Pourquoi pouvons-nous effectivement recevoir ces boîtes en tant qu'œuvres d'art ? C'est la question d'Arthur Danto. Et sa réponse est la suivante : ce qui peut être art, à telle ou telle époque dépend des *théories artistiques* qui donnent forme au *monde de l'art*, et déterminent ce qui peut lui appartenir ou pas. « Voir quelque chose comme de l'art requiert quelque chose que l'œil ne peut apercevoir – une atmosphère de théorie artistique, une connaissance de l'histoire de l'art : un monde de l'art. » (p. 193). Qu'est-ce qu'une mauvaise œuvre d'art dans une telle approche ? C'est, peut-être, une œuvre qui ne permet met que peu en mouvement les théories existantes, c'est-à-dire une œuvre qui n'est pas *pertinente* en ce qu'elle ne pousse pas la réflexion plus avant, ne modifie presque pas le *monde de l'art*. Bref, c'est une œuvre qui vient s'ajouter en nombre aux objets constituant le monde de l'art, sans pour autant modifier qualitativement ce dernier.

2 Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard, 1966, coll. Tel, trad. fr. Albert Kohn, éd. et introduction Hannah Arendt, p. 357.

Pour la production du moindre ballet, opéra, opéra-bouffe, tableau, concert ou roman, des milliers de gens sont contraints de se livrer à un travail souvent humiliant et pénible.[...] Mais de nos jours, où tous les hommes ont au moins un vague sentiment de l'égalité des droits, il n'est plus possible d'admettre que le peuple continue à travailler malgré lui au profit de l'art, si l'on ne tranche pas d'abord la question de savoir jusqu'à quel point l'art est une chose assez bonne et assez importante pour racheter tout le mal dont elle est l'occasion¹.

Tolstoï fait remarquer que cet art, qui est le lieu de la soumission et de l'exploitation des masses pour le contentement de la bourgeoisie qui jouit de l'art, est communément conçu comme ce qui produit la beauté. Or, il souligne que, dans la langue russe, le mot « beauté » signifie simplement « ce qui plaît à la vue ». Autrement dit, la notion de beau n'inclut absolument pas celle de bon. L'enjeu, si le *beau* n'inclut aucunement le *bon*, est de déterminer dans quelle mesure la valeur de l'art est supérieure aux maux que sa production induit. Bref, Tolstoï semble nous inviter à un calcul économique. L'enjeu de son étude est pourtant tout entier dans une rédéfinition de l'art, car, pour lui, seul le *faux art* peut se donner pour motif et pour critère la recherche du beau². Ce qui est à déterminer, c'est alors ce qu'est le « bon art ³ », comme étant à la fois un art qui ne vise pas le beau, et un art qui n'est pas le lieu d'exploitation du peuple.

Pour nos deux auteurs, l'approche de la question de l'art se fait en termes éthiques. Le fil directeur de leurs études respectives est de parvenir à mettre en lumière un critère qui fasse le départ entre le bon et le mauvais art, et par conséquent entre l'artiste qui est aussi un homme bon, et celui qui est un « salaud ⁴ », parce que, produisant un certain art, un mauvais art, il commet le mal éthique.

1 Léon Tolstoï, *Qu'est-ce que l'art ?*, Paris, P.U.F., coll. Quadrige, trad. fr. Teodor de Wyzema, préface de Michel Meyer, p. 23-24.

2 *Idem*, p. 69.

3 *Ibid.*, p. 108.

4 Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance*, *op.cit.*, p. 222.

1. LES CRITÈRES ÉTHIQUES DU BON ART.

DE L'UNION AFFECTIVE DES PERSONNES À LA REPRÉSENTATION D'UN SYSTÈME DE VALEURS : DONNER FORME À LA TOTALITÉ D'UNE ÉPOQUE

1 Art véritable et religion chez Tolstoï

Qu'est-ce que l'art ? Rejet de l'identification entre « bon art » et plaisir esthétique.

Avant d'exposer, selon sa propre conception, ce que doit être l'art, Tolstoï procède à une exposition critique – et lapidaire – des théories esthétiques disponibles, pour aboutir à cette conclusion : toutes les esthétiques existantes, de Baumgarten à Hegel et Schopenhauer, en passant par Taine, Darwin et Spencer, sont fondées sur une méthode fallacieuse. Au lieu d'élaborer *a priori* une définition de l'art véritable qui servira de critérium pour juger de l'appartenance des œuvres existantes à la sphère de l'art authentique, avant de décider, indépendamment de toute référence aux exemples d'œuvres d'art disponibles, de ce qui est, ou pas, du *bon art*, ces esthétiques posent *a priori* un certain nombre d'œuvre qui plaisent à leurs auteurs et à une certaine portion du public qui y a accès comme étant sans nul doute du bon art, et produisent ensuite une définition de l'art qui puisse les englober toutes¹. Le présupposé de toute esthétique selon Tolstoï réside en ceci que le jugement esthétique n'est pas fondé sur la théorie mais bien l'inverse, et surtout que ce jugement lui-même n'est rien d'autre que la reconnaissance d'un certain *plaisir* ressenti à l'endroit de certaines œuvres. C'est ainsi que pour Tolstoï est nécessaire l'élaboration d'une nouvelle esthétique qui ne soit radicalement pas le lieu d'une justification des jouissances esthétiques de son auteur.

Tolstoï refuse de définir l'art par la beauté, par le plaisir qu'il nous procure, c'est-à-dire par son effet sur nous². De plus, il rejette vivement l'assimilation commune entre ce qui plaît et ce qui est bon : ce n'est pas parce que quelque chose m'est agréable que cette chose est bonne en elle-même. Ainsi, ce n'est pas parce que certaines œuvres leurs étaient agréables que les esthéticiens ayant précédé Tolstoï ont pu de manière légitime justifier ce plaisir par une théorie et, ce faisant, poser de manière autoritaire comme exemples de bon art les œuvres qui satisfaisaient leur sensibilité.

La théorie de l'art fondée sur la beauté, telle que nous l'expose l'esthétique, n'est donc, en somme, que l'admission au rang des choses “bonnes”, d'une chose qui nous a plus ou nous plaît encore³.

1 Tolstoï, *Qu'est-ce que l'art ?*, *op.cit.*, p. 49.

2 *Idem*, p. 47.

3 *Ibid.*, p. 49.

Le plaisir esthétique n'est aucunement recevable au titre de critère pour la reconnaissance de ce qu'est un *bon art*. Et il ne doit pas entrer en ligne de compte pour tenter de répondre à la question posée par Tolstoï : les œuvres d'art produites par ses contemporains sont-elles bonnes – en un sens éthique –, ou condamnable ?

Pour répondre à cette question, la méthode de Tolstoï sera la suivante : il ne faut plus partir des œuvres qui me plaisent, ni même des œuvres existantes tout court. Pour tenter de saisir ce qui fait la valeur de l'art, il faut l'aborder comme une « activité humaine ¹ ». Ce sont les processus de création qu'il faut prendre en compte, afin de cesser d'appréhender l'art du point de vue du spectateur, comme une source de plaisir, mais de le saisir enfin comme « une des conditions de la vie humaine ». Le point de vue que Tolstoï nous propose est alors celui de l'anthropologue ou du sociologue ; il est désormais question d'approcher l'art dans sa dimension d'activité sociale.

Cette dimension sociale de l'œuvre d'art ne renvoie pas au travail de l'artiste, à sa fonction dans la société telle qu'elle est organisée, mais à l'efficacité proprement sociale essentielle à l'œuvre d'art véritable elle-même. Cette dernière est créatrice de rencontre et d'*union* entre les hommes parce qu'elle est le lieu où les personnes les plus différentes peuvent vivre la même expérience : une expérience esthétique au sens premier, purement *affective*. Alors que par le langage se transmettent les pensées des hommes, ce qui permet de les partager, dans la rencontre avec l'œuvre d'art se joue la possibilité de ressentir des *émotions* et *sentiments* qui ont été éprouvés par d'autres que moi. L'art élargit donc le champ des expériences affectives qui me sont accessibles. Les émotions et sentiments qui ont été ressentis par les artistes me sont donnés à éprouver par le médium de l'œuvre. De plus, l'œuvre d'art met celui qui lui porte attention en relation affective non seulement avec celui qui l'a produite, mais aussi avec tous ceux qui, simultanément, antérieurement, ou postérieurement, en reçoivent l'impression². C'est en cela qu'elle fait œuvre de lien social. Loin d'être le lieu de la jouissance égoïste et secrète du spectateur, elle s'offre comme lieu d'une communication affective entre les hommes. Ainsi, pour Tolstoï, la condition de possibilité de l'art n'est-elle rien d'autre que l'*empathie*, « l'aptitude de l'homme à éprouver les sentiments éprouvés par un autre homme ³ ».

La théorie que Tolstoï propose, loin d'imposer un nouveau critère qui restreindrait le champ de l'art, l'étend de manière substantielle. L'ensemble de « l'art véritable ⁴ » excède de loin ce qui est compris sous le nom d'art lorsque celui-ci est rapporté à la seule jouissance du beau.

Cependant, cette théorie esthétique, telle qu'elle s'exprime au premier abord, soulève des difficultés.

Le critère premier et définitif que Tolstoï propose pour faire le départ entre ce qui est de l'art et ce qui

1 *Ibid.*, p. 51. Nous soulignons.

2 *Ibid.*, p. 55.

3 *Ibid.*, p. 56.

4 Tolstoï, *Qu'est-ce que l'art ?*, *op.cit.*, p. 59.

ne l'est pas est le suivant : est œuvre d'art tout objet culturel qui communique à autrui des émotions ou sentiments, bons ou mauvais, importants ou non. Or, de notre point de vue, il est difficile de saisir une véritable différence entre le critère proposé par Tolstoï, et le critère de jouissance qu'il dénonçait comme étant celui des autres esthétiques. Même si, en apparence, il n'est pas question de reconnaître exclusivement comme art ce qui m'est agréable, c'est bien l'*effet* de l'œuvre sur moi qui est ici pris comme critère pour distinguer une œuvre et lui accorder le titre d'authentique œuvre d'art. Néanmoins, n'est-il pas envisageable que le spectateur projette dans l'œuvre ce qui n'y est pas ? D'autre part, Tolstoï insiste sur le fait qu'il est question pour le récepteur de l'œuvre de ressentir « les sentiments que l'auteur exprime ¹ ». Or, comment l'œuvre pourrait-elle transmettre à l'identique un contenu de conscience² ?

Notre ambition dans cette article n'est pas de procéder à une critique systématique de l'esthétique tolstoïenne. Nous tenterons, plus humblement, d'identifier ce qui est en jeu et ce qui est fécond dans une telle conception.

Ce qui importe, plus que toute justification, pour Tolstoï, est de mettre en avant le fait que l'art est le lieu où peut se constituer une certaine cohésion sociale, fondée non sur le partage de valeurs communes, d'une histoire nationale, ni sur un l'institution d'un contrat. L'art est un moyen d'*union* entre les hommes plus primordial, agissant en deçà de toute communication verbale. En cela, il est, pour Tolstoï, indispensable à la vie de l'humanité et, il ajoute, au progrès des conditions de vie. L'art a donc aussi une fonction historique. L'art, s'il est du *bon art* peut être moteur du *progrès*.

Sur la religiosité essentielle de l'art : un critère pour l'évaluation des œuvres

Relève de l'art toute production humaine visant à transmettre des sentiments et émotions. Après avoir ainsi défini son objet, Tolstoï propose un critère pour *évaluer* les œuvres et les hiérarchiser. L'estimation de la valeur de telle ou telle œuvre d'art dépend de la valeur accordée aux sentiments et émotions véhiculés par l'œuvre. Le jugement par lequel une œuvre d'art est estimée être une *bonne* œuvre dans la sphère de l'art ne peut donc être indépendant d'un jugement éthique sur la bonté des valeurs transmises. L'évaluation esthétique est expressément rapportée à une évaluation éthique. Or, la valeur des sentiments transmis par une œuvre d'art ne peut être établie qu'en référence au système de valeurs par lequel une société donnée, à un certain moment de son histoire, distingue ce qui est bon ou mauvais pour la *vie*³. C'est parce que Tolstoï appréhende l'art comme activité humaine, parce qu'il ne sépare pas la sphère de l'art de l'ensemble des activités humaines, nécessaires à la vie, qu'il peut imposer une tel cri-

1 *Idem*, p. 57.

2 Dans une de ses conférences, Paul Valéry avance une hypothèse quant à l'efficacité du poème, qui est très proche de ce que propose ici Tolstoï. Mais son analyse de la communication spécifique qui s'établit par le biais de l'œuvre d'art est plus fine. Voir Paul Valéry, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 1968, bibliothèque de la Pléiade, édition dirigée par Jean Hytier, p. 1289-1299.

3 *Idem*, p. 61.

rière. À ce qui distingue le bon du mauvais, à chaque époque et dans chaque société, Tolstoï donne le nom générique de *religion*.

Reprenons brièvement les exemples qu'il nous propose. Chez les anciens Juifs, la religion fait consister le sens de la vie dans l'adoration de Dieu et dans l'accomplissement de sa volonté. Sont par conséquent jugés comme bons les sentiments de soumission à la loi divine ; par conséquent, ces sentiments sont aussi ceux qui constituent le bon art. Chez les Romains, le sens de la vie consiste dans la collaboration à la grandeur d'une nation ; dès lors, on tient pour étant un *bon* art celui qui exprime la « joie du sacrifice du bien-être personnel au profit du bien de la nation ¹ ». Tout art qui exprime des sentiments contraires est tenu pour mauvais. De manière générale :

À toute époque, et dans toute société humaine, il y a un sens religieux de ce qui est bon et de ce qui est mauvais, commun à la société entière ; et c'est ce sens religieux qui décide de la valeur des sentiments exprimés par l'art².

2 Le « bon travail » de l'artiste et la tentative de représenter la totalité.

Ambition artistique et exigence éthique chez Hermann Broch.

Le réalisme et la vérité de l'art

Pour Broch comme pour Tolstoï, l'art véritable est expression d'un système de valeur. Il est le lieu où se cristallisent les valeurs d'une société et d'une époque. Aussi le bon art est, en dernière analyse, *réaliste*, en ce qu'il représente la réalité de son temps, et ce, selon le vocabulaire spécifique de celui-ci et les exigences de la rationalité telles qu'elles sont exprimées à cette époque³. Il ne peut y avoir d'art authentique, ni d'artiste authentique qui ne posent la question : « qu'est-ce que la réalité ? ». Dès lors, la tâche de l'artiste est une tâche de *totalisation*. Il est celui qui doit tenter de *donner forme* à son époque ou sa société dans son entier⁴. Si cette tâche n'est pas illusoire et impossible, c'est parce que l'artiste ne doit pas viser à reproduire dans l'œuvre l'exhaustivité factuelle du moment historique qui est le sien, mais à révéler le *système de valeur* qui organise sa société et son temps. Pour être menée à bien cette tâche implique donc : 1. que l'artiste sache identifier le système de valeur qui anime son époque ; 2. qu'il sache lui donner forme dans une œuvre d'art.

Reprenons le premier point. Pour Broch, l'artiste est dépositaire d'un savoir éthique particulier : il est celui qui *sait* en quoi consiste son époque, et qui, avant tous, a saisi en quoi consiste sa nouveauté.

1 *Ibid.*, p. 63.

2 *Ibid.*, p. 63.

3 Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance*, *op. cit.*, p. 50.

4 *Idem*, p. 73.

Broch développe ici une conception renouvelée de l'artiste comme *visionnaire*. Sa clairvoyance ne concerne pas le futur de la société à laquelle il appartient. Ce à quoi il a accès est la totalité du système de valeur qui structure la société *ici et maintenant*. Il est celui qui *sait voir* ce qui est *présentement*. Ce faisant, il ne procède pas à une duplication dans l'œuvre d'une réalité déjà connue de tous. Parce que la totalité d'une époque n'est accessible qu'aux générations qui lui succèdent et n'est donc connue que lorsqu'elle est devenue une totalité historique passée, l'œuvre apparaît comme une nouveauté radicale au public qui ne dispose pas encore du recul nécessaire à la compréhension du moment historique dans laquelle il est immergé. En ce qui concerne la réception de l'œuvre d'art, cela signifie paradoxalement que celle-ci ne peut nous être familière que lorsque l'époque en question s'est achevée – lorsque ce qui fait son identité n'est plus de l'ordre de ce qui est en train de se faire, mais peut-être ressaisi dans une intention totalisante de connaissance.

Venons-en au second point. Afin de donner à voir aux autres hommes le monde dans lequel ils vivent tel qu'il est, l'artiste se doit de créer des formes inédites, adéquates à la nouveauté qui se manifeste dans l'historicité. C'est ainsi qu'il est à la recherche d'une nouvelle « langue symbolique », de « nouveaux symboles originels » avec lesquels atteindre le monde dans une véracité supérieure. C'est en cela seulement que l'artiste crée une œuvre qui, loin de se vouloir détachée de tout enjeu social, politique ou historique, devient l'œuvre d'une époque, parce qu'elle a inventé les formes par lesquelles ce monde-là pouvait venir à la représentation¹. Ce qui est en jeu dans l'œuvre d'art n'est autre que la connaissance du monde.

De la quête de l'absolu au dogmatisme : représenter la totalité ou défendre un système partiel et partisan

Selon Broch, la *vision du monde* véhiculée par l'œuvre d'art, et en particulier par le roman, parce qu'elle est *totalisante*, se distingue des autres visions du monde (militaire, commerciale, scientifique, etc.), toutes liées à une catégorie d'objets² – qui sont *partielles* et *dogmatiques*. À chacune des visions du monde attachée à une catégorie d'objets correspond un système de valeurs déterminé, qui implique des exigences et des directives de travail spécifiques. Par exemple :

le militaire veut mettre à l'abri et étendre les frontières de sa patrie, dont la protection est défectueuse, l'industriel veut consolider toujours plus son entreprise, le savant veut enrichir toujours plus la somme insuffisante des connaissances du monde, le socialiste tend ses efforts vers une meilleure forme de société, l'homme religieux veut établir le royaume de Dieu sur terre³.

1 Il faut noter que, pour Broch, l'artiste se doit d'être conscient de sa tâche. Il ne peut devenir artiste authentique par inadvertance. Pour Broch, l'artiste ne peut entrer en possession des nouveaux symboles qu'en posant la question « Qu'est-ce que la réalité? »

2 Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance*, *op. cit.*, p. 217.

3 *Idem*, p. 218.

Toutes ces visions du monde sont soumises à une vive exigence éthique, qui est prise en vue par ceux qui en font leur tâche propre comme une Idée régulatrice au sens kantien. L'exigence éthique est à chaque fois l'indication d'un chemin infini, en direction d'un absolu qui n'est rien d'actuel. Tout système de valeurs, animé par une exigence éthique, est exclusivement orienté vers l'avenir et le but absolu qui y réside. De même chez Tolstoï, la religion dont il est question n'est pas un système de valeurs figé. On ne peut parler au contraire de « conscience religieuse² » que lorsque la société d'une époque est en marche vers un but, dès qu'elle se développe selon une direction consciente. La religion chez Tolstoï est donc très proche de ce que nous découvrons chez Broch sous le nom de *système de valeurs*, orienté et motivé par une exigence éthique déterminée. Le système de valeurs ou la religion qui animent la société sont moteurs de l'action : poursuivant l'exigence éthique projetée par le système de valeurs, ceux qui appartiennent à ce système – ouvert, parce qu'il est en quête – agissent, et, ce faisant, *informent* le monde, de telle sorte que la poursuite de l'exigence éthique produit un résultat *esthétique* – au sens le plus large de donation de forme.

Cependant, une perversion des divers systèmes de valeurs peut avoir lieu, de telle sorte que l'exigence éthique devient *dogmatique*. Cela se produit lorsque le but n'est plus l'absolu mais le résultat formel, *esthétique*, lui-même. Le commerçant, par exemple, vise désormais la richesse et non la « direction de son commerce selon les lois et les techniques de la correction commerciale³ » ; quant à l'artiste, il vise à provoquer un effet agréable sur le récepteur de son œuvre et non à créer de nouvelles formes pour une appréhension étendue du monde. Cette transformation de l'exigence éthique en exigence esthétique se traduit, selon Broch, par le passage, dans le système de valeurs concerné, d'une morale *restrictive*, interdisant ce qui est définissable comme *mal* relativement au système, à une morale *prescriptive* : « tu feras ceci ou cela ». L'exigence éthique qui se présentait d'abord comme une tâche infinie, visant un but considéré comme un absolu, inaccessible par le biais de « recettes », prend désormais comme objet de sa quête un but définissable et atteignable selon une méthode.

L'art est doublement menacé par la tendance au dogmatisme. D'une part, il peut se pervertir et devenir lui-même dogmatique, c'est-à-dire prendre le beau comme fin de toute activité artistique et, dès lors, produire des œuvres agréables au moyen de recettes ayant, par le passé, prouvé leur efficacité. D'autre part, l'art – il est ici, en particulier, question du roman – est toujours sollicité par les autres systèmes de valeurs partiels.

2 Tolstoï, *Qu'est-ce que l'art ?*, *op. cit.*, p. 166.

3 Hermann Broch, *Création artistique et connaissance*, *op.cit.*, p. 222.

Tout système de valeurs [...] exige de pénétrer sous forme de dogme dans le domaine de la littérature, exige que la littérature accomplisse ce qu'elle ne devrait jamais se permettre dans la réalité en vertu de sa propre éthique la plus rigoureuse : accepter le but du système de valeurs comme concret et accessible. En un mot, tout système de valeurs exige que la littérature se substitue à lui pour vivre jusqu'à son terme et pour exprimer ses rêveries illicites.¹

Le roman, dans sa tâche de représentation totale de l'époque ou de la société, et surtout, du système éthique qui l'anime, risque toujours de mettre en scène un système de valeurs devenu dogmatique, c'est-à-dire un système dans lequel les valeurs et exigences éthiques ont été remplacées par des valeurs et exigences esthétiques.

Il ne s'agit pas pour Broch de tenter d'interdire à la littérature de représenter des commerçants recherchant la richesse ou des socialistes en lutte pour une société meilleure ici et maintenant. En cela, les œuvres de tendance ne relèvent pas par principe du mauvais art. Mais, l'écrivain qui fait du *bon* travail se doit de montrer les systèmes de valeurs « tels qu'ils sont réellement, c'est-à-dire dans leur développement vivant, dans leur lutte ». L'interdit qui fonde l'éthique de l'artiste est donc le suivant : pour faire du bon travail, et produire du bon art, l'artiste ne doit jamais autoriser le dogmatisme à entrer dans son œuvre et à l'informer. En quelque sorte, l'artiste est celui qui peut *sauver* l'absolu, le préserver comme absolu, en résistant à la tentation de le remplacer par un but immédiatement accessible. En cela, il devient aussi celui qui sauve l'avenir, qui maintient l'horizon des possibles ouvert et ne se borne pas à ce qui est accessible présentement. Ce qui caractérise le *bon* artiste est donc sa fidélité au réel – sa tâche étant d'exprimer son époque ou sa société dans sa totalité – et à l'absolu – c'est-à-dire au but situé à l'infini qui meut son époque et la pousse vers un avenir autre et imprévisible.

1 *Idem*, p. 226.

2 VERS UNE DÉFINITION PLUS COMPLÈTE DU MAUVAIS ART

ART *KITSCH* ET FAUX ART

1 l'art *kitsch* et la bourgeoisie chez Broch

De la connaissance du monde dans l'art à la perversion de l'art par le kitsch

L'artiste authentique comme le scientifique se donne pour tâche d'explorer de nouvelles portions de réel. L'art, comme la science, contribue à l'extension de la connaissance que nous avons du monde. Son outil, dans cette quête de savoir, est le langage, et en particulier la création de nouveaux *vocables de réalité* c'est-à-dire de nouvelles configurations langagières décrivant le monde¹. Pour Broch, l'artiste authentique

a reçu pour mission de se soumettre sans condition à l'objet, d'être à l'écoute de l'objet (peu importe que celui-ci se présente sous forme d'objet interne ou externe), de dépister les lois de l'objet² – rappelez-vous les expériences de perspectives auxquelles se livre Dürer, celles de Rembrandt avec la lumière – mais il n'a pas voulu pour mission de vouloir la beauté³.

C'est le « salaud » dont nous avons parlé en introduction qui crée selon une *prescription* : faire le *beau*. Ainsi, le beau n'est-il plus pour un tel artiste le résultat esthétique d'une tâche éthique, mais devient-il le but expressément visé au cours du processus de création⁴. C'est l'*effet* que l'œuvre doit produire qui est anticipé. Et c'est là ce qui, pour Broch, définit « l'art-de-pacotille », ou *kitsch* – art du sensationnel, du spectaculaire, art qui veut émouvoir, choquer, etc.

Une valeur esthétique qui n'a pas grandi sur une base éthique est le contraire d'elle-même, c'est-à-dire de l'art-de-pacotille [*kitsch*]⁵.

L'art, pris dans une telle pratique, n'est plus orienté vers l'Idée de son époque, vers la valeur absolue qui meut la société et donne sens au système de valeurs en tant qu'elle en est la justification transcendante. La sphère de l'art, n'est plus un système ouvert, orienté vers un but éthique absolu, infini et à

1 *Ibid.*, p. 320.

2 Nous pouvons remarquer la dimension fortement phénoménologique de la tâche impartie à l'artiste selon Broch. Il faut noter que Broch s'était formé à la philosophie, et en particulier à la phénoménologie.

3 Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance*, *op.cit.*, p. 320.

4 *Idem*, p. 222.

5 *Ibid.*, p. 108.

poursuivre infiniment, mais un *système fermé*. Dès lors, elle est moins un système de valeurs qu'une aire de jeu – soumise à des prescriptions qui sont de l'ordre des *règles du jeu*¹.

Broch souligne à ce propos que l'œuvre d'art *kitsch* trouve régulièrement sa matière dans ce qui a déjà été fait. Cela n'implique pas que le bon artiste soit celui qui ne s'inspire absolument pas de ses prédécesseurs ou contemporains. S'il le fait, sa tâche n'en demeure pas moins celle de créer de nouveaux vocables de réalité. Au contraire l'artiste *kitsch*, dans la recherche d'une efficacité sur l'affectivité de son public, use du cliché, au lieu de former des vocables de réalité inédits. Il sait « ce qui marche ». Parce que, pour l'artiste *kitsch*, il y a des règles de l'art, la création artistique devient analogue à la réalisation d'une recette de cuisine².

Un exemple : de l'art pour l'art à l'art kitsch

Le *kitsch* naît, selon Hermann Broch, aux époques de désagrégation des valeurs, aux époques où de multiples systèmes de valeurs dogmatiques et en lutte les uns contre les autres apparaissent au sein d'une même société. Celle-ci est dès lors fragmentée ; ceux qui lui appartiennent ne sont plus dirigés vers le même but absolu. Broch caractérise ces moments historiques comme ceux où s'élaborent des systèmes de valeurs fermés, qui ne s'intègrent plus à un système de valeurs global, traversant l'ensemble de la société³. Il insiste en particulier sur l'époque romantique, et l'émergence en elle, de nombreux systèmes de valeurs dogmatiques, dont deux en particulier : l'idéal capitaliste du bourgeois : « *business is business* », ainsi que la doctrine artistique de *l'art pour l'art*.

Pour Broch, ces deux systèmes de valeurs présentent la même structure. L'artiste qui fait de l'expression de son moi personnel le but de son art, comme le bourgeois qui a érigé la richesse comme but en soi, ont pris le parti de l'indifférence sociale. Ils orientent leur intérêt et leur activité en fonction de certains principes, en demeurant aveugle à tout ce qui pourrait y déroger.

L'art pour l'art désire être placé hors de toute société, en particulier de toute société bourgeoise.

[III] ne cherche ni à s'occuper de sujets sociaux ni à s'incorporer dans la structure sociale en qualité de produit agréable, instructif, édifiant ou vendable de quelque autre façon⁴.

Cependant, les artistes, s'ils se conçoivent comme auteurs d'œuvre *asociales*, continuent d'exposer : ils ne peuvent s'empêcher d'imposer leurs productions au public⁵, et ce, dans le but de violenter ce dernier. La relation entre le public et l'artiste est hostile : chaque exposition ou publication peut être conçue, selon

1 *Ibid.*, p. 322.

2 *Ibid.*, p. 233.

3 *Ibid.*, p. 59.

4 *Ibid.*, p. 58.

5 *Ibid.*, p. 63.

Broch, comme un acte d'agression. Or, pour Broch, l'indifférence sociale qui caractérise l'artiste de l'art pour l'art, et l'hostilité qui caractérise la relation à ses contemporains est le terreau qui peut accueillir la plus grande *cruauté* de l'homme à l'égard de l'autre homme. L'artiste romantique, et ensuite l'artiste des avants-gardes, méprise les autres hommes, exalte sa vision du monde et la profondeur de son moi ; il est celui qui, réduisant ce qui vaut à ce qui est issu de lui, refuse à tout autre le droit de cité.

Cette cruauté s'exprime en particulier, pour Broch, dans la manière qu' a la peinture, à partir de l'impressionnisme, de représenter le monde – il prend pour exemple Degas, Gauguin, Manet, Cézanne, Van Gogh. La peinture ne donne plus forme au monde, elle est plongée dans l'*irrationnel*.

Ceci ne peut être compris qu'en relation avec sa théorie de la connaissance. Selon Broch, toute tentative de connaissance, par les moyens de l'art ou de la science, est motivée par la volonté de repousser l'*irrationnel* et de combattre la *mort*, qui sont par essence les lieux de l'*angoisse*. Ce sont l'irrationnel et la mort qui conduisent l'homme à édifier un système de valeurs qui va donner forme au monde. La mort, parce qu'elle est, pour Broch, la non-valeur en soi, un absolu négatif, indépendant de tout système de valeurs institué, motive l'institution d'un système de valeurs orienté vers un but positif absolu, d'un absolu de la civilisation. L'irrationnel, c'est le monde en tant qu'il échappe à ma maîtrise, par la technique ou la connaissance. La tâche infinie de l'humanité est de repousser sans cesse, par une formalisation plus étendue, l'informe du monde¹. De plus, dans la métaphysique d'Hermann Broch, si l'homme, être de chair, est mortel, le moi connaissant, l'esprit qui informe le monde, lui, ne l'est pas. C'est ainsi que toute connaissance véritable est à la fois ce qui étend la sphère du rationnel, et qui, étant « au service d'une victoire sur la mort² », est extension du moi connaissant qui, n'appartenant pas au monde, est immortel³.

La route de la création des valeurs va toujours de l'informé au formé, ou tout au moins, au mieux formé, et l'informé, ou ce qui a reçu une moindre forme, est toujours l'irrationnel. L'irrationnel, où qu'il apparaisse et sous quelque forme, dont les ténèbres ne sauraient être distinguées de celles de la mort, est en même temps ce qui porte la mort en ses flancs et la forme qu'on lui donne et la clarté qu'on y met deviennent abolition de la mort, deviennent un morceau d'avenir éclairé, arraché à la mort, deviennent connaissance en train de s'accomplir et connaissance accomplie, deviennent le rationnel et le monde visible, dans la rationalité formalisée et concevable duquel la valeur se constitue⁴.

C'est ainsi que les productions de l'art pour l'art, en tant que manifestations brutes de l'irrationnel du monde, sont source d'angoisse pour un public qui ne peut les accueillir que comme œuvres de désa-

1 *Ibid.*, p. 341.

2 Préface de Hannah Arendt à Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance*, *op. cit.*, p. 22.

3 *Idem*, p. 34.

4 *Ibid.*, p. 337-338.

grégation du monde tel qu'il a été édifié. Pour Broch, l'artiste exerce ainsi, de manière détournée, sa cruauté sur les autres hommes.

L'art pour l'art, que nous venons de présenter, n'est cependant pas du mauvais art, en tant que son exigence demeure, aux yeux de Broch, une exigence éthique : à une époque de désagrégation des valeurs, d'éclatement du système éthique en une multiplicité de systèmes de valeurs concurrents, la plongée dans l'irrationnel que ces divers mouvements artistiques affectuent est l'expression artistique de l'informe qui s'empare de la société, de la perte d'unité éthique dans la prolifération incontrôlée de prescriptions contradictoires.

Toutefois, si l'on suit Broch, l'artiste ne peut que *tenter* d'affronter l'irrationnel dans son œuvre. Face à l'impossibilité de représenter l'informe, l'art tend à se dégrader en art *kitsch*. Devant cette limite, de nombreux artistes, incapables de renouveler leurs moyens d'expression, prennent le parti de se cantonner au connu. À l'intérieur de l'ensemble de leur œuvre, on passe dès lors de l'art authentique à l'art *kitsch*. Celui-ci est procédé donc bien plus d'une *tendance* de l'art que de l'activité de certains usurpateurs.

[...] tout retournement vers l'irrationnel menace du même coup d'être un retournement vers l'anarchie. [...] Non seulement, le bourgeois, menacé de sa sécurité, recule effrayé, mais l'artiste lui-même hésite lui aussi et comment pourrait-il en être autrement ? Son pouvoir de sublimation sera-t-il encore réellement à la hauteur de la tâche nouvelle qui lui est donnée ? [...] En vérité, même de grands maîtres comme Monet, Renoir, Degas, sans aucunement parler d'un Pissarro ou d'un Signac, arrivés à ce point n'ont plus risqué le saut dans l'inconnu, mais sont restés dans le connu, c'est-à-dire dans une manière déjà en train de se consolider et même d'acquiescer ses quartiers de noblesse auprès du public¹.

Excursus : de Broch à Levinas, l'irrationnel et l'il y a

Ce que Broch présente comme étant le propre de l'art des avant-gardes picturales françaises est étonnamment proche du traitement que Levinas réserve à l'art dans *De l'existence à l'existant*². Nous avons vu que, pour Broch, l'art de ces artistes relevait d'une plongée dans l'irrationnel, c'est-à-dire dans ce qui n'est plus connu ou maîtrisé. De même, pour Levinas, l'œuvre d'art ne nous donne plus les choses en tant qu'« objets de connaissance ou objets usuels³ ». L'œuvre, qui interpose entre nous et la chose une *image*, arrache celle-là « à la perspective du monde⁴ », c'est-à-dire, en termes brochien, à ce qui a été *informé* par la pensée ou la technique, à ce qui est *rationnel*. Levinas écrit lui-même que l'art nous offre les objets

1 *Ibid.*, p. 61.

2 Emmanuel Levinas, *De l'existence à l'existant*, Paris, Vrin, 1963 ; éd. de poche, 1999.

3 *Idem*, p. 83.

4 *Ibid.*, p. 84.

dans leur nudité, dans cette nudité véritable qui n'est pas l'absence de vêtements, mais, si l'on peut dire, l'absence même de formes[...]¹.

Absence de forme, parce que, pour Levinas, l'œuvre d'art réalise ce qui est par principe impossible dans la perception courante : elle en reste au niveau de la sensation, sans que celle-ci soit nullement informée par l'intentionnalité objectivante. L'œuvre d'art nous propose une relation purement affective aux objets, comme objets de la sensation, sans que ceux-ci ne deviennent jamais objets de perception, et dès lors objets de connaissance. Dans l'œuvre d'art, « la sensation n'est pas le matériel de la perception² » Dans cette perspective, Levinas interprète l'art des avant-gardes picturales comme une « protestation contre le réalisme » et une « destruction de la représentation » – de même que l'art pour l'art est, tel qu'il est défini par Broch, refus d'un art qui serait représentation du réel et participerait de l'information du monde.

Ce que Broch désignait sous le terme d'*irrationnel*, Levinas semble l'appréhender par la notion de *matière*. L'art, nous ouvrant à un « espace sans horizon », à un lieu qui ne peut héberger aucune initiative intentionnelle, nous ouvre à la matérialité³, une matérialité qui n'est rien qui puisse être ressaisi et informé par sa contrepartie : l'esprit.

La découverte de la matérialité de l'être n'est pas la découverte d'une nouvelle qualité, mais de son grouillement informe. [...] – la matière est le fait même de l'*il y a*⁴.

Il y a qui est l'autre nom de l'indétermination, de l'impersonnalité, de l'informe – de l'irrationnel brochien. Cet irrationnel est, ne l'oublions pas, le lieu de l'angoisse. De même, pour Levinas, dans l'obscurité de la nuit, lorsque je suis plongé dans l'*il y a*, dans l'irréductible présence de ce qui n'est rien d'identifiable, et que je suis moi-même dépersonnalisé, plongé dans cet anonymat de l'être, je fais l'expérience de l'horreur⁵.

2 la domination du faux art et la satisfaction des élites chez Tolstoï

Nous avons vu, que pour Broch, l'art *kitsch*, loin d'être l'art pratiqué par de faux artistes, est la tendance qui risque d'emporter tout artiste véritable dès lors qu'il cesse d'innover, de rechercher, bref, dès qu'il applique des recettes, qu'elles soient empruntées à des prédécesseurs qu'il copie, ou qu'il les ait lui-même inventées lorsqu'il était créatif. Pour Tolstoï, au contraire, le mauvais art n'est pas un art qui s'est

1 *Ibid.*, p. 84. Nous soulignons.

2 *Ibid.*, p. 85.

3 *Ibid.*, p. 91.

4 *Ibid.*, p. 92.

5 *Ibid.*, pp. 93-100. Cependant – et cela n'est pas rien – pour Levinas, l'horreur ne renvoie en rien à la peur devant la mort, mais bien au contraire, à l'expérience de l'impossibilité du néant, de la mort

dégradé ou figé en recettes, mais celui qui provoque la souffrance de l'homme qui œuvre à sa création – il n'est pas ici question de l'artiste, mais, en particulier, des machinistes de théâtres, des *petites mains* qui travaillent sur les costumes de scène, etc.–, et l'exclusion de celui qui devrait être le destinataire de l'art : chaque homme sur terre.

Perversion de l'art et art élitaire

Tolstoï oppose art véritable et *faux art*. Le mauvais art est un art de faussaire, d'usurpateur. Il est l'art d'un artiste qui n'œuvre pas pour tous les hommes, mais pour le public restreint de ceux qui commandent des œuvres, le paient pour les produire, et exigent en contrepartie qu'elles soient à leur goût. Il est l'art des classes dominantes qui parviennent à faire passer pour art authentique ce qui est seulement de l'ordre d'un support pour l'expérimentation d'émotions et de sentiments qui ne sont en rien universels ou nationaux, bref, communs, respectivement, à une époque ou à une société.

De tout temps, l'art des classes supérieures n'a été qu'un simple passe-temps pour ces classes elles-mêmes, sans que le reste de l'humanité y ait rien compris. [...Cet art] sera toujours étrangers [aux classes inférieures] de par sa nature même, puisqu'il exprime et transmet des sentiments propres à une certaine classe, et étrangers au reste des hommes¹.

De plus, cet art est *asservissant* – Tolstoï donne les exemples des ouvriers-machinistes travaillant pour qu'aient lieu des opéras aux ambitions décoratives démesurées, des enfants contraints dès leur plus jeune âge à consacrer l'essentiel de leur temps et de leur énergie à la pratique d'un art, etc. La *falsification* de l'art, indissociable de sa privatisation, se manifeste dans la cruauté de la sphère de l'art à l'égard des hommes qu'elle emploie pour produire ses œuvres.

[Le faux] art a pour condition nécessaire l'oppression des masses, et ne pourrait durer que par le maintien de cette oppression. Il est indispensable que des masses d'ouvriers s'épuisent au travail pour que nous artistes, écrivains, musiciens, danseurs et peintres arrivions au degré de perfection qui leur permet de nous faire plaisir. Affranchissez les esclaves du capital, et ce sera chose aussi impossible de produire un tel art que c'en est une aujourd'hui d'admettre à en jouir ces mêmes esclaves².

À la cruauté physique qui s'exerce à l'égard de ceux qui travaillent pour l'art s'ajoute, Tolstoï le note, le *mépris* de l'élite, qui se réserve l'accès aux œuvres d'art.

Cette falsification de l'art n'est pas un phénomène exclusivement contemporain. Établissant la généalogie de l'émergence du *faux art*, qu'il nomme aussi *contrefaçon de l'art*, Tolstoï remonte à la Renaissance,

1 Tolstoï, *Qu'est-ce que l'art ?*, *op.cit.*, p. 78.

2 *Idem*, p. 77.

époque à laquelle, selon lui, les valeurs des classes dominantes se scindent de celles de l'ensemble de la société, et entrent en contradiction avec la religion telle qu'il l'a définie. Il présente la Renaissance comme une époque de scepticisme des classes supérieures à l'égard de la doctrine de l'Église. Redécouvrant, d'autre part, l'Antiquité grecque et une conception païenne de la vie, celles-ci modèlent leur nouvel idéal artistique sur celui des Anciens, recherchant désormais dans l'art la *beauté*¹, et non l'exaltation des valeurs chrétiennes. C'est ainsi qu'une valeur anachronique devient une exigence esthétique.

L'art des classes supérieures ne peut dès lors être l'art qui sied à son époque. Il est l'art d'un groupe restreint d'individus qui tient à vivre hors du monde commun², un art qui n'est plus accessible à tous. Ceci n'est pas le fait de sa trop grande complexité, de sa subtilité ou de la faible éducation du peuple, mais renvoie au fait que cet art transmet des émotions étrangères à la majorité des hommes, à la religion, aux valeurs communément partagées dans la société³. Il vise à créer des objets satisfaisant la fantaisie des cercles restreints de l'élite, tout en se fait passer pour de la création artistique véritable. C'est en cela qu'il est essentiellement usurpation.

Détermination plus précise du faux art : conservatisme, hermétisme, professionnalisation

Tout d'abord, cet art ne peut rien produire de neuf. Il n'y a pas une infinité de plaisirs, alors qu'il n'y a rien de plus divers, selon Tolstoï, que les sentiments issus de la conscience religieuse propre à une époque et à une société : à chaque nouveau développement de la conscience religieuse, de nouveaux sentiments émergent et le monde est appréhendé selon de nouvelles directions.

Infinie est la variété des sentiments nouveaux qui découlent des conceptions religieuses, et ces sentiments sont toujours nouveaux parce que les conceptions religieuses sont toujours la première indication de ce qui va se réaliser, c'est-à-dire d'une nouvelle relation de l'homme avec le monde qui l'entoure⁴.

Or, pour Tolstoï, le mérite du sujet d'une œuvre d'art tient à sa *nouveauté*⁵. Aussi ne saurait-il y avoir d'œuvre d'art véritable qui ne prenne en vue la religion qui anime son époque et sa perpétuelle évolution.

D'autre part, le faux art, pour être destiné à un public restreint confine à l'hermétisme. L'artiste, qui connaît les destinataires de son œuvre – qui en sont les commanditaires – produit des œuvres allusives,

1 *Ibid.*, p. 67.

2 *Ibid.*, p. 76.

3 *Ibid.*, p. 79.

4 *Ibid.*, p.83.

5 *Ibid.*, p. 82.

codées. Il crée un art de la jouissance privée, corrélatif d'un mépris envers le plus grand nombre. Tolstoï cite en particulier, pour l'attaquer, Mallarmé :

Si un être d'une intelligence moyenne, et d'une préparation littéraire insuffisante, ouvre par hasard un livre ainsi fait, et prétend en jouir, il y a malentendu, il faut remettre les choses à leur place. Il doit y avoir toujours énigme en poésie [...]¹.

Non seulement cet art se veut un art d'initié, mais il est tout entier fondé sur « l'obscurité érigée en dogme artistique ». Nous sommes ici très proches de la thématique brochienne de l'art dogmatique : pour les avant-gardes poétiques, l'obscurité n'est pas le résultat d'une description fidèle du monde, de tel aspect du monde ou de telle expérience dans le monde. Elle devient la fin en soi de la création artistique².

Enfin, le processus dans lequel s'effectue la production d'œuvres d'art est une *contrefaçon* du processus dans lequel se réalise la création d'œuvres d'art véritables. Ce qui est transmis par l'œuvre est dicté par son public. L'artiste ne propose rien : l'enjeu pour lui est seulement de donner à éprouver aux élites les émotions et sentiments qui les séduisent toujours déjà. Tolstoï complète ici l'opposition art véritable / faux art, par la suivante : art universel / art professionnel³. Ce dernier ne naît pas de « impulsion intime de l'artiste » qui doit être au principe de toute œuvre d'art véritable. Celle-ci naît quand l'artiste, ayant éprouvé vivement une émotion religieuse, « sent la nécessité de la transmettre à d'autres hommes ⁴».

Hiérarchie au sein du faux art : du poids de l'habitude

Si Tolstoï condamne les artistes d'avant-garde qui sont ses contemporains, leur préférant Goethe, Schiller, Hugo, Dickens, Beethoven ou Michel-Ange, il n'en reconnaît pas moins que ces derniers sont aussi artistes à l'ère du faux art, de la contrefaçon de l'art corrélatif de sa confiscation par les élites. Il serait donc légitime de les condamner, tout autant que les autres. D'autant plus que Tolstoï reconnaît que le goût qu'il manifeste pour ces artistes et ces œuvres est plus une question d'*habitude* que de qualité de l'art.

Dès que l'art n'est pas véritable, n'y a accès que celui qui y est *habitué*⁵. Et Tolstoï insiste sur cette notion, qu'il ne veut pas voir confondue avec celle d'éducation. Il ne saurait, par principe, y avoir d'éducation à l'art véritable : ce dernier n'a besoin d'être accompagné d'aucune explication ou connaissance

1 Réponse de Mallarmé à J. Huret, dans *l'Enquête sur l'évolution littéraire*, cité par Tolstoï, *ibid.*, p. 91.

2 Remarque : Tolstoï vise ici les avant-gardes poétiques – Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Maeterlinck –, mais aussi picturales – les impressionnistes, Redon –, et musicales : Liszt, Strauss, Brahms, Berlioz.

3 Tolstoï, *Qu'est-ce que l'art ?*, *op. cit.*, p. 112.

4 *Ibid.*, p. 113.

5 *Ibid.*, p. 107.

préalable pour transmettre une émotion à tout homme qui lui porte attention. Pour Tolstoï, ce que transmet l'art est purement affectif et immédiatement donné. À l'opposé, le faux art est inintelligible à la majorité des hommes parce qu'il s'adresse explicitement à un cercle restreint qui a réclamé ce que l'art vient lui transmettre. Cependant, le plus souvent, il est présenté comme un art exigeant, difficile, obscur par sa nouveauté. Or, pour Tolstoï, s'il faut revoir, relire réentendre les œuvres pour les apprécier, ce n'est pas parce qu'il s'agit là du seul moyen d'approfondir leur complexité, mais parce qu'ainsi, nous nous accoutumons à leur présence. Par l'habitude, l'homme parvient à supporter la présence de ce qui est mauvais, et même à l'aimer¹. Cette tendance se trouve renforcée par le fait qu'il s'agit là de se hausser au niveau du goût de l'élite.

3 MAL CRIMINEL ET MAL RADICAL DANS L'ART

1 Mauvais art et inadéquation à la religion du temps présent

Hierarchie de l'art de contrefaçon selon la popularité des œuvres et donation absolue de la valeur de l'art véritable

Tolstoï semble considérer que l'ensemble des œuvres qui, depuis que l'on peut distinguer art populaire et art des élites, ont été produites grâce aux élites et pour elles, relèvent d'une contrefaçon de l'art. Il n'admet cependant pas que toutes se valent. La supériorité ou l'infériorité d'une œuvre relativement à une autre, dans la sphère même de la contrefaçon de l'art, se juge à l'étendue de son public, au fait qu'il soit accessible à un plus grand nombre d'hommes².

La seule supériorité de l'art que nous admirons sur l'art des décadents consiste en ce que l'art que nous admirons est accessible à un nombre d'hommes un peu plus grand que l'art d'aujourd'hui³.

Seul un langage artistique véritable pourrait être compris de tous, sans médiation.

1 *Ibid.*, p. 109 : « les hommes peuvent s'habituer à tout, même aux pires choses. Pouvant s'habituer à la mauvaise nourriture, à l'eau-de-vie, au tabac et à l'opium, ils peuvent, d'une façon pareille, s'habituer au mauvais art : et c'est précisément ce qui leur arrive. »

2 Ceci étant, que penserait Tolstoï des *blockbusters* américains ? L'accessibilité des œuvres est-elle encore un critère de *bonté* de l'art ? La notion d'art *kitsch*, servant toujours les mêmes recettes semblerait ici plus pertinentes.

3 Tolstoï, *Qu'est-ce que l'art ?*, *op.cit.*, p. 107.

L'art diffère des autres formes de l'activité mentale en ce qu'il peut agir sur les hommes indépendamment de la état de développement et d'éducation. Et l'objet de l'art est, par essence, de faire sentir et comprendre des choses qui, sous la forme d'une argumentation intelligible, resteraient inaccessibles. L'homme qui reçoit une véritable impression artistique a le sentiment qu'il connaît déjà ce que l'art lui révèle, mais qu'il était incapable d'en trouver l'expression².

Tolstoï appelle ce phénomène de communication par le médium de l'œuvre d'art « contagion artistique³ » : tous ceux qui sont en présence de l'œuvre sont touchés, sont amenés, immédiatement à faire une expérience affective nouvelle, motivée uniquement par l'œuvre d'art. Autrement dit, l'expérience artistique consiste en ceci que, par la grâce de l'œuvre d'art véritable, une multiplicité d'hommes, contemporains ou non, vont ressentir *la même* émotion ou *le même* sentiment. Ce qui se joue dans l'exploration de la sphère de l'art, c'est alors la possibilité d'une *union* entre les hommes, fondée sur un fondement exclusivement affectif. L'art véritable présente une dimension éminemment *sociale*, voire une effectivité sociale : il crée une communion entre les hommes.

Cette dimension sociale, qui appartient à toute œuvre d'art véritable, se manifeste elle aussi de manière affective. Selon Tolstoï, au contact de l'œuvre d'art véritable – que celle-ci nous transmette une émotion gaie ou triste, provoque en nous l'espoir ou la résignation, etc. –, nous faisons nécessairement l'expérience de la *joie*, « joie de nous sentir en communion d'art avec l'auteur et avec les autres hommes en compagnie de qui nous lisons, voyons, entendons l'œuvre en question⁴. »

L'expérience de l'art véritable est donc double : il s'agit à la fois de ressentir une émotion que je n'avais jamais ressentie, d'avoir accès à une dimension affective inédite du réel et, de plus, de faire l'expérience d'une joie particulière, corrélative du fait que l'émotion ou le sentiment ressenti est universel – ou national – c'est-à-dire est lieu d'union parmi tous les hommes d'une époque ou d'une société. L'œuvre d'art véritable, dans la joie qu'elle nous procure, se donne d'emblée comme étant du bon art. Reconnaître une telle œuvre n'est pas l'objet d'une évaluation ou d'un jugement, mais d'une expérience exclusivement affective. Le bon art se reconnaît donc à cela, selon Tolstoï, qu'il n'y a pas besoin de parler, de débattre, de mettre en jeu des connaissances, de le comparer à d'autres œuvre, etc, pour l'identifier comme tel.

Le mauvais art est néfaste et inutile

L'étendue du public de l'art permet donc de distinguer l'art véritable du faux art : l'art véritable parle à tous, la contrefaçon de l'art se développe dans une sphère privée, séparé du sol qui devrait être le sien, à savoir la religion de l'époque, le système de valeurs qui organise et meut la société dans laquelle l'art,

2 *Idem*, p. 110.

3 *Ibid.*, p. 159.

4 *Ibid.*, p. 159.

parmi d'autres activités humaines, se développe. Cependant, la distinction art véritable / faux art ne recouvre pas l'opposition bon art / mauvais art.

Le bon art est ce que Tolstoï désigne comme « art chrétien ». Cet art est scindé en deux catégories : l'art explicitement *religieux*, qui exprime la relation de l'homme à Dieu, ou celle qu'il entretient avec ses prochains, et l'art *universel* « qui exprime des sentiments accessibles à tous les hommes du monde entier » – l'art universel inférieur, lui, n'exprime que des sentiments accessibles aux hommes d'une certaine époque ou société¹. Tout ce qui n'entre pas dans ces catégories doit être considéré comme du *mauvais* art, provoquant la séparation, la distinction, et non l'union des hommes entre eux. C'est ainsi que le faux art est, par principe du mauvais art : il est l'art d'une société restreinte qui veut se distinguer à l'intérieur de la société dans son ensemble, notamment par les valeurs et goûts qui sont les siens, par les plaisirs qu'elle prise, les sentiments qu'elle exalte².

Le *mal* introduit dans la société par la mauvais art a deux dimensions. D'une part, les classes supérieures, perverties par les valeurs entretenues par le faux art, accomplissent mal leur fonction sociale de direction de la société : n'étant pas animés par les valeurs supérieures transmises par le bon art, les hommes de pouvoir « ne s'efforcent pas vers le bien et la perfection ». D'autre part, la capacité à être affectés par les vraies œuvres d'art a été « atrophiée » chez la plupart des hommes, de telle sorte que la société risque de devenir peu à peu insensible aux « sentiments supérieurs » qui sont moteurs du progrès de l'humanité³. Ceci est visible, selon Tolstoï, à la *cruauté* qui règne dans la société, et qui est, en partie exigée pour la production de la contrefaçon de l'art : il est ici question de « l'énorme dépense de travail humain pour des œuvres non seulement inutiles, mais le plus souvent nuisibles⁴ », qui n'est compensée par aucun profit. En définitive, le faux art provoque la souffrance des hommes et ne la rachète en rien. Ce qui disparaît progressivement c'est ainsi « la possibilité du bien dans notre vie⁵ ».

Facteur de distinction entre les hommes, le faux art est néfaste et *inutile* dans la quête que les hommes font du *bonheur*. Remarquons que ce qui est désigné ici par le terme de bonheur ne renvoie en rien à un idéal universel et atemporel. L'idéal de bonheur vers lequel tendent les hommes à une époque donnée, dans une société donnée, est déterminé par la conscience religieuse de cette époque⁶. L'idéal de bonheur auquel renvoie Tolstoï est explicitement celui qu'il voit émerger avec le christianisme.

1 *Ibid.*, p. 171.

2 *Ibid.*, p. 171.

3 *Ibid.*, p. 182.

4 *Ibid.*, p. 183.

5 *Ibid.*, p. 190.

6 *Ibid.*, p. 163-164.

[Cette] conscience religieuse [...], d'une façon générale, consiste à reconnaître que notre bonheur, matériel et spirituel, individuel et collectif, actuel et permanent, réside dans la fraternité de tous les hommes, dans notre union pour une vie commune⁷.

Si une œuvre d'art est mauvaise, c'est donc *relativement* au système de valeurs admis, à la religion qui anime la société.

C'est ainsi qu'une œuvre d'art véritable appartenant à une époque passée ou à une société étrangère est jugée comme étant du bon ou du mauvais art selon de son adéquation à la religion. Elle est jugée exclusivement sur son *contenu* éthique : sur l'émotion ou le sentiment qu'elle transmet. C'est ainsi que les frontières entre bon et mauvais art sont mobiles. Alors qu'il est possible d'établir, à chaque époque, quelle œuvre d'art relève de l'art véritable, en mesurant l'étendue des hommes qu'elle pouvait toucher, sa *popularité*, la généralité de ce qu'elle exprime, ce qui est reconnu comme bon ou mauvais art dépend à chaque fois de la situation de celui qui a accès aux œuvre d'art, du système de valeur dans lequel il les expérimente.

2 Mal radical, art *kitsch* et séduction de la mort chez Hermann Broch

Broch nomme cette inadéquation de l'art au système de valeurs qu'il veut pénétrer : *mal criminel* dans la sphère de l'art. Le mal criminel est le mal qui vient du *dehors*². Pour Broch, ce qui est en jeu est l'intrusion d'une valeur, « bonne » dans un système X, dans un autre système Y où elle est « mauvaise ». La question du mal criminel est donc celle de la cohérence des systèmes de valeurs entre eux. Broch donne un exemple : Savonarole brûle les images et agit contre le système de valeurs de l'art ; mais le mobile de son acte est donné dans le système de valeurs de l'ascétisme religieux. Dans le système de l'art, Savonarole est un criminel ; dans le système de valeurs de l'ascète, c'est l'artiste qui commet, à chaque œuvre, un acte criminel.

Pour chaque système de valeur offensé, on peut indiquer un système oppositionnel situé “à l'extérieur”, auquel on doit attribuer la responsabilité de cette manière d'agir et, aussi longtemps que cela peut se faire, le mal demeure dans la relativité des systèmes de valeurs³.

L'art kitsch comme « représentant du mal éthique⁴ »

Du mal criminel se distingue irréductiblement le *mal radical*. Ce dernier ne résulte en rien d'une attaque du système de valeur par une valeur qui lui est extérieure, mais de la dégradation même des va-

⁷ *Ibid.*, p. 166.

² Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance*, *op.cit.*, p. 353.

³ *Idem*, p. 354.

⁴ *Ibid.*, p. 358.

leurs qui fondent le système. En cela, il est impossible de l'exclure. Dans la sphère de l'art, le mal radical apparaît lorsque ce qui guide l'artiste n'est plus une « exigence éthique », mais une « exigence esthétique » : la recherche immédiate du beau – ce qui advient lorsque l'art authentique se dégrade en art *kitsch*.

Prendre le Beau comme *telos* de l'activité artistique, c'est faire de l'œuvre d'art la satisfaction d'un désir de jouissance, de telle sorte que l'œuvre n'est pas le lieu d'une exploration de l'irrationnel au profit d'une nouvelle donation de formes. L'art *kitsch* procède seulement à une *esthétisation* de ce qui est déjà, du monde tel qu'il est informé. Il est le lieu où ce qui existe tel qu'il existe peut désormais exister en étant l'occasion de la beauté. Par l'art *kitsch*, la beauté n'est plus un accident, une conséquence de la rationalisation d'aires jusque-là inconnues, mais elle est recherchée pour elle-même, et fabriquée en fonction de recettes inspirées par les œuvres authentiques. L'art *kitsch* est donc réitération de ce qui est déjà, puisque son objet n'est plus le monde, mais le beau tel qu'il existe déjà par certaines œuvres.

Dès qu'il en est ainsi, le danger, tel qu'il est identifié par Broch, est double :

- Tout d'abord, un tel art est amorce de cruauté entre les hommes, parce qu'il substitue le *telos* de la beauté à toute exigence éthique. Par la beauté, il est possible de jeter un voile de séduction sur ce qui est – et même sur ce qui relève de la non-valeur absolue : la mort d'autrui ;
- D'autre part, l'art *kitsch* est lieu d'arrêt de l'historicité : art plagiaire par essence, le *kitsch* est essentiellement tourné vers le passé, il est réutilisation illimitée des formes créées dans le passé, et aucunement configurateur de formes qui ouvrent un monde et un avenir autres. C'est ainsi que l'art *kitsch* est source de paralysie : l'exigence esthétique, en se nourrissant du passé transpose en but axiologique pour le temps présent l'imitation ou la reproduction de ce qui a été. L'artiste *kitsch* fuit le réel toujours en mouvement pour retrouver, avec nostalgie, le monde passé, désormais figé².

Ce sont ces deux points que nous développerons en conclusion, en tentant de mettre en avant leur convergence avec certains développements d'Emmanuel Levinas et de Hannah Arendt.

2 *Ibid.*, p. 362.

CONCLUSION

1 L'art *kitsch* et la séduction possible de la mort

L'art kitsch, « représentant du mal éthique¹ »

Nous l'avons vu plus haut, pour Broch, l'extension de la sphère du rationnel – l'accumulation de connaissances et l'augmentation de la maîtrise sur le monde – est indissociable du combat contre la mort. Explorer l'informe pour tenter de le maîtriser au moyen de nouveaux vocables de réalité et lutter contre le mal en soi vont de pair, parce que le développement du moi connaissant est le développement de ce qui, en l'homme, ne meurt pas. L'art, au même titre que la philosophie ou la science, a sa part de responsabilité dans cette donation de forme par laquelle se manifeste l'extension de la connaissance. L'artiste authentique procède à de nouvelles formalisations qui permettent d'éclairer l'irrationnel². Or, l'artiste *kitsch* est celui qui applique des recettes, qui copie la technique de ses prédécesseurs ou contemporains, c'est-à-dire qui demeure dans le cadre des formes déjà instituées. En cela, le mouvement de l'art *kitsch* n'est en rien exploratoire ; il est immédiat retour à un monde figé³, refus de toute lutte contre l'irrationnel – comprise par Broch comme affirmation de la vie. L'artiste *kitsch* fuit l'irrationnel, se donne pour seul but de rendre beau ce qui est toujours déjà connu, en se réfugiant dans l'utilisation des formes toujours déjà disponibles – il joue le jeu de la mort. L'œuvre d'art *kitsch*, en ce qu'elle renonce à combattre la non-valeur absolue, est, pour Hermann Broch, l'exhibition du mal éthique.

Mais surtout, l'esthète radical peut être tenté de considérer que tout ce qui appartient au monde peut être objet d'*esthétisation*, la mort elle-même pouvant alors être l'occasion du beau. Il n'est plus question de changer le monde, de répondre au mouvement imposé par un but éthique absolu, mais de jeter un voile illusoire de beauté sur ce qui est tel qu'il est. L'art *kitsch* est un art résigné ; loin de lui l'injonction rimbaldienne de « changer la vie ». Pour l'artiste qui s'est définitivement voué à l'art *kitsch* tous les moyens sont bons pour atteindre la beauté. Cet esthète radical, qui ne vise plus que l'exigence esthétique, est même susceptible de trouver dans la mort un matériau pour la production de ce qui satisfait sa quête de plaisir esthétique. Dès lors, la non-valeur absolue, ce contre quoi l'homme doit sans cesse combattre, est acceptée dans le système dégradé de l'art *kitsch*.

Broch est hanté par l'exemple de Néron, qu'il commente de manière répétée dans son œuvre .

1 *Ibid.*, p. 358.

2 *Ibid.*, p. 363.

3 *Ibid.*, p. 362.

C'est le tape-à-l'oeil [*kitsch*] gigantesque que Néron mit en scène dans ses jardins en faisant un feu d'artifice des corps en flamme des chrétiens, tandis que lui-même jouait de la lyre devant ce spectacle¹.

Ce qui est en jeu ici est une *esthétisation* du mal, si bien que celui-ci peut devenir le lieu de la jouissance esthétique. Le mal radical en art est essentiellement corrélatif du mal éthique radical : il procède à une esthétisation de la mort, de telle sorte que celle-ci devient acceptable pour celui qui érige la beauté en critérium absolu.

L'exemple de Broch est très proche de celui donné par Walter Benjamin qui, dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*², à propos de l'esthétisation de la politique, cite le manifeste de Marinetti sur la guerre d'Éthiopie. Je reproduis la citation :

Depuis vingt-sept ans, nous autres futuristes nous nous élevons contre l'affirmation que la guerre n'est pas esthétique. [...] Aussi sommes-nous amenés à constater [...] que la guerre est belle, car, grâce aux masques à gaz, aux terrifiants mégaphones, aux lance-flammes et aux petits tanks, elle fonde la suprématie de l'homme sur la machine subjuguée. La guerre est belle, car elle réalise pour la première fois le rêve d'un corps humain métallique. La guerre est belle, car elle enrichit un pré en fleurs des flamboyantes orchidées des mitrailleuses. La guerre est belle, car elle rassemble, pour en faire une symphonie, les coups de fusils, les cannonades, les arrêts du tir, les parfums et les odeurs de décomposition. La guerre est belle, car elle crée de nouvelles architectures comme celles des grands chars, des escadres aériennes aux formes géométriques, des spirales de fumée montant des villages incendiés, et bien d'autres encore. [...]³

Ce qui est ici volontairement nié; au profit d'une invitation à une *extension* du règne de la beauté, c'est la dimension de mort indissociable de la guerre, c'est le fait que la guerre est l'instrument du mal radical, le lieu d'accomplissement de la mort qui est pour Broch la non-valeur en soi.

Excursus : de l'esthétisation de la mort dans l'art kitsch à l'immoralité du portrait chez Levinas

Dans *Altérité et Transcendance*⁴, Levinas aborde la question de la représentation comme processus de mise à disposition de l'être pour celui qui le vise. Il faut ici revenir à Husserl : dans la perception comme synthèse intentionnelle, le *cogitatum*, l'objet actuellement visé par le sujet transcendantal, est accueilli dans la sphère transcendantale à titre de *transcendance dans l'immanence*. Autrement dit, le corrélat intentionnel des *cogitata* n'est pas l'objet réel – réellement existant dans le monde – mais l'objet intentionnel,

1 Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance*, op. cit., p. 364.

2 Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (version de 1939), Paris, Gallimard, 2000, coll. Folio essais, pp. 269-316. Je remercie Pierre-Ulysse Barande pour m'avoir fait découvrir ce passage du texte de Benjamin, lors d'une communication donnée à l'Université de Toulouse II – Le Mirail, le 15 mai 2008.

3 *Idem*, cité p. 314-315.

4 Le chapitre en question est le suivant « Interdit de la représentation et "droits de l'homme" », in *Altérité et transcendance*, Fata Margana, 1994.

le noème, immanent à la sphère transcendantale en tant que corrélat de l'activité intentionnelle — bien que transcendant au sens où l'objet intentionnel n'est pas une partie *réale*, concrète de la conscience. Ceci étant, il appartient, comme nous l'avons dit, au sujet transcendantal, qui en dispose comme d'un noème *disponible*, pouvant être désormais toujours à nouveau ramené à la présence par le biais du souvenir.

Qu'en est-il lorsque ce qui est question est la représentation d'un visage ? Le visage de l'autre homme, représenté dans le tableau ou décrit dans le roman, devient l'objet d'une thématization. Le lecteur de roman qui tente de se représenter les personnages, ou le spectateur d'un portrait mettent en œuvre des intentions perceptives, ou des présentifications imaginatives, qui sont celles par lesquelles on appréhenderait toute autre *chose*. Aborder l'autre homme au moyen de la représentation, c'est dès lors pour Levinas ne pas voir son visage, son « faire face » qui est « exposition à la mort inexorable² ». C'est ainsi que, pour Lévinas, le sens du visage n'est pas le sens muet d'un quelconque objet intentionnel, sens purement perceptif, mais il est injonction faite à l'homme responsable dans le face-à-face : « Tu ne tueras point³. »

L'exposition du visage est la proclamation d'un droit qui en appelle d'emblée à ma responsabilité pour l'autre homme. Elle m'assigne et me réclame comme si la mort invisible à laquelle fait face le visage d'autrui — unicité séparée de tout ensemble — était *mon affaire*⁴.

Or l'artiste qui me donne à voir le visage en tant que figure désaisit le visage de sa nature de visage pour le ressaisir dans le domaine de la représentation, dans lequel la rencontre de l'autre n'est plus une injonction qui m'est adressée en propre d'être responsable pour autrui. Ce qui devient invisible, c'est la fragilité d'autrui, ce que Broch appelle la non-valeur absolue, la mort qui menace incessamment l'autre homme. À la place, je prends pour objet de mon attention une figure, qui devient support du jugement⁵, occasion ou non d'un plaisir esthétique. Si l'artiste fait le mal, c'est donc parce qu'il transforme violemment toute personne en chose, en figure, en personnage qui n'en appellent plus à ma responsabilité envers l'autre homme. Ici aussi, l'art joue le jeu de la mort, en suspendant, par la représentation du visage et sa transformation corrélatrice en figure, mon devoir éthique à l'égard d'autrui.

2 *Ibid.*, p. 132.

3 *Ibid.*, p.132.

4 *Ibid.*, p. 132.

5 Nous devons remarquer que ceci n'est valable que si la contemplation esthétique s'arrête à ce qui est représenté, tel qu'il est représenté dans l'œuvre, autrement dit, si le spectateur ne vise aucun au-delà des moyens artistiques mis en œuvre (taches colorées, lexique, syntaxe, etc.). Cette condamnation du portrait pourrait difficilement être mise en œuvre si Lévinas reprenait à son compte la conception husserlienne de l'image -portrait : pour Husserl, le portrait en tant qu'objet-image (c'est-à-dire le visage devenu figure, déterminé, dessiné en ses contours sur la toile) renvoie au sujet-image, c'est-à-dire au visage de la personne elle-même. La figure est donc médium pour l'accès au visage de la personne en son absence. Soit, il s'agit bien de ramener le visage d'autrui à une certaine présence, de telle sorte qu'autrui m'est disponible par le biais de la photo ou du portrait, mais je peux ne pas m'arrêter à l'image. Peut-être y a-t-il là aussi chez Husserl, la place pour une discussion éthique — qu'il ne mène cependant pas.

L'art kitsch : obscurcissement de l'être et arrêt du temps. De Levinas à Broch.

Pour Broch, l'art *kitsch* est l'art qui a renoncé à éclairer l'irrationnel, à étendre la sphère de ce qui est connu et maîtrisable. Il nous semble ici rencontrer de nouveau Levinas qui, dans « La réalité et son ombre¹ », article de 1948, aborde l'œuvre d'art comme lieu d'obscurcissement de l'être².

Pour Lévinas, « le procédé le plus élémentaire de l'art consiste à substituer à l'objet son image³ » Ce qui apparaît avec l'image est la *sensation pure* que nous avons déjà évoquée à propos des avant-gardes artistiques du début du XX^e siècle. Dès lors que nous sommes immergés dans la sensation en tant qu'elle est coupée de toute possibilité de synthèse perceptive, nous sommes subjugués par l'image, de telle sorte qu'elle ne peut aucunement être le lieu de connaissance de ce qu'elle nous présente⁴. Par l'œuvre d'art, l'ensemble de notre monde, peut devenir image – image qui est l'autre nom de l'ombre de l'être, de l'être devenu sa propre *caricature*⁵. Il faut ici revenir à Heidegger : l'être est ce qui se retire dans son dévoilement même ; ou, pour le dire avec Lévinas, « l'être n'est pas seulement lui-même, il s'échappe⁶ » ; « l'être est ce qu'il est, ce qu'il se révèle dans sa vérité et, à la fois, il se ressemble, est sa propre image⁷. » Le fait qu'il y ait art, qu'il y ait production d'images, n'est pas une violence faite à l'être, mais la manifestation d'une tendance propre à l'être lui-même.

Or, essentiellement, l'image est *statue*, elle est un arrêt du temps⁸.

À l'intérieur de la vie ou plutôt de la mort de la statue, l'instant dure indéfiniment : éternellement Laocoon sera pris dans l'étreinte des serpents, éternellement la Joconde sourira. [...] Un avenir éternellement suspendu flotte autour de la statue comme un avenir à jamais avenir. L'imminence de l'avenir dure devant un instant privé de la caractéristique essentielle du présent qu'est son évanescence⁹.

L'artiste créant une œuvre dont l'essence est d'être statue, crée une vie qui est caricature de vie, « une vie dérisoire qui n'est pas maîtresse d'elle-même¹⁰ ». En cela, les œuvres d'art, y compris littéraire, ne peuvent mettre en scène que le *destin* et jamais la vie. Les personnages de roman sont plongés dans un temps sans efficence. Ils sont sans avenir au-delà des pensées et actes que l'œuvre met en scène. Ils ne pourront jamais que répéter les mêmes actes et les mêmes pensées à chaque lecture.

1 Emmanuel Levinas, « La réalité et son ombre », *Les Temps modernes*, 1948, 4^e année, n°38, novembre, pp. 771-789, repris dans *Les imprévus de l'histoire*, Fata Morgana, 1994, pp. 107-127. C'est dans cette édition que nous le citerons.

2 Nous devons cependant noter que contrairement à Broch, Levinas étend sa conception à toutes les œuvres d'art. Notre projet, en faisant référence à ce travail n'est pas d'affirmer que tout art est kitsch, mais de tenter d'approfondir la conception brochienne de l'art kitsch au regard des analyses de l'œuvre d'art que nous propose Levinas.

3 Emmanuel Levinas, « La réalité et son ombre », *art.cit.*, p. 110.

4 *Idem*, p. 113.

5 *Ibid.*, p. 115.

6 *Ibid.*, p. 115.

7 *Ibid.*, p. 116.

8 *Ibid.*, p. 119.

9 *Ibid.*, p. 119.

10 *Ibid.*, p. 120.

Leur histoire n'est jamais finie, elle dure encore, mais n'avance pas. Le roman enferme les êtres dans un destin malgré leur liberté¹

Dans la réflexion esthétique de Broch, ceci n'est pas essentiel à toute œuvre d'art, mais caractéristique de la nostalgie et du conservatisme propres à l'art *kitsch*. L'art *kitsch* fige le système de valeurs animant le monde. En transformant tout système de valeurs opérant et se modifiant dans le monde en dogme, en système fermé, il impose l'arrêt au mouvement infini initié par l'exigence éthique, ferme l'horizon de l'avenir et nous englué dans le toujours déjà. Dès lors, la vie devient destin, parce que l'action est vouée à la répétition du même, dans un monde balisé où rien de radicalement nouveau n'est possible.

Art kitsch et arrêt du temps : l'impossible miracle

Dans un système de valeur devenu dogme, l'action ne peut plus initier de changement. Bref, ce que Hannah Arendt appelle, dans *La crise de la culture*, le « miracle² », l'acte auquel on pouvait ne pas s'attendre, est impossible.

[Or,] il est de la nature même de tout nouveau commencement qu'il fasse irruption dans le monde comme une "improbabilité infinie", mais c'est précisément cet infiniment improbable qui constitue en fait la texture même de tout ce que nous disons réel³

Un roman qui renvoie le lecteur à son monde réel après l'avoir dépeint comme dogmatique, renvoie le lecteur vers un monde où l'action authentique comme commencement de ce qui n'a jamais été et avait toutes les chances de ne jamais être est rendue impossible. L'artiste *kitsch*, qui crée une œuvre mettant en scène un monde où tout commencement est impossible, irréalise le réel. Non seulement, il fait passer le monde imaginaire de l'œuvre comme une image fidèle du monde réel, mais surtout, il transforme le réel en ce que Lévinas appelle sa « caricature⁴ ». Il rend son lecteur à un monde fini. Corrélativement, il rend au monde un sujet qui n'est plus un agent éthique, mais un personnage voué à son destin. C'est ainsi qu'hors de l'œuvre d'art la vie elle-même peut devenir sa caricature, se dérouler comme si elle sortait d'un livre, comme si tout était déjà joué. L'instant éphémère, ouvert sur l'avenir, tend à se pétrifier, la liberté à se muer en destin. Là, l'homme, comme le personnage dans le roman, est enfermé dans un présent qui n'est imminence d'aucun avenir ; il est désaisi de toute responsabilité, de toute liberté. Chez Broch, l'artiste *kitsch* joue le jeu de l'être qui se trahit lui-même en se figeant en son image. Il joue le jeu de l'existence qui cède à la tentation de transformer le projet en destin. Dès lors, ce qui est nié dans

1 *Ibid.*, p. 121.

2 Hannah Arendt, *La crise de la culture*, traduction française sous la direction de Patrick Lévy, Paris, Gallimard, 1972, chap. 4 « Qu'est-ce que la liberté ? », p. 220.

3 *Idem*, p. 220.

4 Dans « La réalité et son ombre », *art.cit.*

l'œuvre *kitsch*, c'est la temporalisation propre du réel, la possibilité de l'action comme initiation du temps qui est aussi initiative de l'homme agissant dans le monde. L'œuvre *kitsch* choisit le beau, or

tout ce qui est révolutionnaire est éthique mais inesthétique et même anti-esthétique dans sa manifestation, tout ce qui est conservateur est dogmatico-moral, mais esthétique¹.

Si le mauvais artiste commet le mal, c'est parce qu'il nie la nature éthique et politique de l'homme. Il ne tient pas compte du fait que « l'homme est un commencement et un commenceur² ». Corrélativement, il transforme l'histoire en destin, et l'homme lui-même en personnage. En effet, à partir de ce présupposé, « les chances que demain soit comme hier sont toujours les plus fortes³. »

L'art kitsch, art produit par un personnage, une caricature d'homme

Dans l'ouvrage d'Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance*, l'autre nom de la donation de forme est l'*action*, qui est aussi création de valeur et modification du monde⁴. L'artiste *kitsch* est donc à la fois celui qui renonce à combattre l'irrationnel en créant de nouveaux vocables de réalité, mais il est aussi celui qui a renoncé à l'action dans le monde. Il est *irresponsable*. L'artiste *kitsch* ne dénie pas seulement la possibilité de la liberté à l'autre homme, il agit lui-même en caricature d'homme, auquel n'appartient pas la possibilité de proposer l'inédit. L'art *kitsch* peut faire bon usage du mal radical – c'est l'exemple de Néron –, mais il n'est que le *représentant* du mal radical et non son origine. Il est la manifestation esthétique du délitement de l'éthique. Dans son mode de représenter, il manifeste la cruauté de son époque⁵.

Ainsi, c'est le monde lui-même qui rend l'œuvre d'art authentique impossible. Nous retrouvons ici Tolstoï. Ce qui est premier, c'est toujours la perversion du système politique, la scission de la société en classes distinctes et corrélativement en systèmes de valeurs incompatibles. Cependant, pour Broch, la pratique du faux art ou de l'art *kitsch* par l'artiste-usurpateur ou par le « salaud » qui ne participent plus, par leur activité *sociale* de création, à la modification du monde, demeure une question de *faute* personnelle, même dans un monde qui, déniait toute possibilité d'action, tournant le dos à tout but éthique pour se tourner vers le Beau, a fait le choix de l'irresponsabilité.

1 Hermann Broch, *Lettres (1929-1954)*, éditées et présentées par Robert Pick, trad. fr. Albert Kohn, Paris, Gallimard, 1961, Lettre 9, p. 28.

2 Hannah Arendt, *La crise de la culture*, p. 222.

3 *Idem*, p. 222.

4 *Idem*, p. 338.

5 *Ibid.*, p. 60.