

de consentir à ce que l'art soit soumis à une discipline que nous tenons pour radicalement incompatible avec ses moyens, nous opposons un refus sans appel et notre volonté délibérée de nous en tenir à la formule : *toute licence en art*.

Nous reconnaissons, bien entendu, à l'État révolutionnaire le droit de se défendre contre la réaction bourgeoise agressive, même lorsqu'elle se couvre du drapeau de la science ou de l'art. Mais entre ces mesures imposées et temporaires d'autodéfense révolutionnaire et la prétention d'exercer un commandement sur la création intellectuelle de la société, il y a un abîme. Si, pour le développement des forces productives matérielles, la révolution est tenue d'ériger un régime *socialiste* de plan centralisé, pour la création intellectuelle elle doit dès le début même établir et assurer un régime *anarchiste* de liberté intellectuelle. Aucune autorité, aucune contrainte, pas la moindre trace de commandement ! Les diverses associations de savants et les groupes collectifs d'artistes qui travailleront à résoudre des tâches qui n'auront jamais été si grandioses peuvent surgir et déployer un travail fécond uniquement sur la base d'une libre amitié créatrice, sans la moindre contrainte de l'extérieur.

De ce qui vient d'être dit, il découle clairement qu'en défendant la liberté de la création, nous n'entendons aucunement justifier l'indifférentisme politique et qu'il est loin de notre pensée de vouloir ressusciter un prétendu art « pur » qui d'ordinaire sert les buts plus qu'impurs de la réaction. Non, nous avons une trop haute idée de la fonction de l'art pour lui refuser une influence sur le sort de la société. Nous estimons que la tâche suprême de l'art à notre époque est de participer consciemment et activement à la préparation de la révolution. Cependant, l'artiste ne peut servir la lutte émancipatrice que s'il s'est pénétré subjectivement de son contenu social et individuel, que s'il en a fait passer le sens et le drame dans ses nerfs et que s'il cherche librement à donner une incarnation artistique à son monde intérieur.

Dans la période présente, caractérisée par l'agonie du capitalisme, tant démocratique que fasciste, l'artiste, sans même qu'il ait besoin de donner à sa dissidence sociale une forme manifeste, se voit menacé de la privation du droit de vivre et de continuer son œuvre par le retrait devant celle-ci de tous les moyens de diffusion. Il est naturel qu'il se tourne alors vers les organisations stalinistes qui lui offrent la possibilité d'échapper à son isolement. Mais la renonciation de sa part à tout ce qui peut constituer son message propre et les complaisances terriblement dégradantes que ces organisations exigent de lui en échange de certains avantages matériels lui interdisent de s'y maintenir, pour peu que la démoralisation soit impuissante à avoir raison de son *caractère*. Il faut, dès cet instant, qu'il comprenne que sa place est ailleurs, non pas parmi ceux qui trahissent la cause de la révolution en même temps, nécessairement, que la cause de l'homme, mais parmi ceux qui témoignent de leur fidélité inébranlable aux principes de cette révolution, parmi ceux qui, de ce fait, restent seuls qualifiés pour l'aider à s'accomplir et pour assurer par elle la libre expression ultérieure de tous les modes du génie humain.

Le but du présent appel est de trouver un terrain pour réunir les tenants révolutionnaires de l'art, pour servir la révolution par les méthodes de l'art et défendre la liberté de l'art elle-même contre les usurpateurs de la révolution. Nous sommes

profondément convaincus que la rencontre sur ce terrain est possible pour les représentants de tendances esthétiques, philosophiques et politiques passablement divergentes. Les marxistes peuvent marcher ici la main dans la main avec les anarchistes, à condition que les uns et les autres rompent implacablement avec l'esprit policier réactionnaire, qu'il soit représenté par Joseph Staline ou par son vassal Garcia Oliver.

Des milliers et des milliers de penseurs et d'artistes isolés, dont la voix est couverte par le tumulte odieux des falsificateurs enrégimentés, sont actuellement dispersés dans le monde. De nombreuses petites revues locales tentent de grouper autour d'elles des forces jeunes, qui cherchent des voies nouvelles, et non des subventions. Toute tendance progressive en art est flétrie par le fascisme comme une dégénérescence. Toute création libre est déclarée fasciste par les stalinistes. L'art révolutionnaire indépendant doit se rassembler pour la lutte contre les persécutions réactionnaires et proclamer hautement son droit à l'existence. Un tel rassemblement est le but de la *Fédération internationale de l'art révolutionnaire indépendant* (FIARI) que nous jugeons nécessaire de créer.

Nous n'avons nullement l'intention d'imposer chacune des idées contenues dans cet appel, que nous ne considérons nous-mêmes que comme un premier pas dans la nouvelle voie. À tous les représentants de l'art, à tous ses amis et défenseurs qui ne peuvent manquer de comprendre la nécessité du présent appel, nous demandons d'élever la voix immédiatement. Nous adressons la même injonction à toutes les publications indépendantes de gauche qui sont prêtes à prendre part à la création de la Fédération internationale et à l'examen de ses tâches et méthodes d'action.

Lorsqu'un premier contact international aura été établi par la presse et la correspondance, nous procéderons à l'organisation de modestes congrès locaux et nationaux. À l'étape suivante devra se réunir un congrès mondial qui consacrerait officiellement la fondation de la Fédération internationale.

Ce que nous voulons :

l'indépendance de l'art – pour la révolution : la révolution – pour la libération définitive de l'art.

10 – CLEMENT GREENBERG (1909-1994) : « AVANT-GARDE ET KITSCH »

Dans cet essai, Greenberg propose quelques préoccupations de l'intelligentsia allemande de gauche à la réflexion de Partisan Review, qui était alors d'obédience trotskiste et poursuivait depuis trois ans un débat sur le rôle politique de l'art et de la littérature (certaines allusions de ce texte témoignent notamment de sa connaissance de « Discussing Expressionism », de Bloch). À son analyse socio-historique, Greenberg ajoute une étude de la nature spécifique de l'art d'avant-garde. Selon ce texte, écrit en 1939, l'avant-garde est un creuset historique destiné à sauvegarder la culture face au capitalisme. (Dans une réédition de cet article,

en 1972, Greenberg revient sur sa description de Repine comme peintre pseudo-réaliste de scènes de bataille). D'abord publié dans *Partisan Review*, VI, n° 5, automne 1939, pp. 34-39, ce texte est ici traduit par Annick Baudoin.

Une seule et même civilisation produit simultanément deux choses aussi différentes qu'un poème de T. S. Eliot et un air de guinguette, ou un tableau de Braque et une couverture du *Saturday Evening Post*. Tous les quatre relèvent également de la culture, ils appartiennent ostensiblement à la même culture et sont les produits de la même société. Mais là semble s'arrêter la similitude. Un poème de T. S. Eliot et un poème d'Eddie Guest – quelle perspective culturelle assez vaste nous permettrait de les situer dans une relation éclairante entre eux ? Est-ce que l'existence d'une telle disparité à l'intérieur d'une tradition culturelle, qui est et a toujours été acceptée comme allant de soi, indique que cette disparité fait partie de l'ordre naturel des choses ? Ou s'agit-il d'un phénomène absolument nouveau, et propre à notre époque ?

Répondre à cette question exige plus qu'une réflexion esthétique. Il me semble nécessaire d'examiner de plus près et de façon plus originale que jusqu'à présent, la relation entre l'expérience esthétique telle que la vit un individu particulier – et non pas l'individu en général – et le contexte social et historique où a lieu cette expérience. Ce que nous ferons apparaître répondra non seulement à la question posée ci-dessus mais aussi à d'autres interrogations peut-être plus importantes.

I Une société, qui du fait de son évolution ne peut plus justifier le caractère inévitable de ses formes particulières, finit par rompre avec les notions d'obéissance commune, qui pour une grande part permettaient aux artistes et écrivains de communiquer avec leur public. Toute affirmation devient sujette à caution. Toutes les vérités énoncées par la religion, l'autorité, la tradition, le style sont remises en question, et l'écrivain ou l'artiste ne peut plus présumer de la réponse de son public aux symboles ou aux références avec lesquels il travaille. Dans le passé, un telle situation a souvent abouti à un alexandrinisme figé, à un académisme qui élude les questions réellement importantes par crainte de la controverse et où l'activité créative se dégrade en virtuosité du petit détail formel, où l'on s'en remet pour toute décision sur les grands problèmes à l'exemple des maîtres anciens. Les mêmes thèmes sont repris mécaniquement sous mille variantes dans mille œuvres différentes, pourtant rien ne se crée : vers de Stace, vers mandarins, sculpture romaine, peinture classique, architecture néo-républicaine.

Pourtant la décadence de notre société actuelle recèle quelques éléments de bon augure, dont le refus par certains d'entre nous de cette dernière phase de notre culture. En cherchant à dépasser l'alexandrinisme, une partie de la société bourgeoise occidentale a produit quelque chose d'inédit jusqu'ici : une culture d'avant-garde. Elle

est le fruit d'une conscience affinée de l'Histoire – plus précisément, de l'émergence d'une nouvelle forme de critique de la société. Au lieu d'essayer de résoudre les problèmes de notre société actuelle à coups d'utopies intemporelles, le criticisme s'est attelé, en termes d'histoire et en termes de cause et d'effet, à une étude méthodique des antécédents, des justifications et des fonctions des formes qui constituent le cœur de toute société. Si bien qu'au lieu de considérer notre ordre social et bourgeois actuel comme une condition inébranlable et naturelle de vie, on l'a envisagé comme la forme la plus récente d'une succession d'ordre sociaux. Ce genre de nouvelles conceptions, intégrées par les intellectuels d'avant-garde des années 1950 et 1960 du XIX^e siècle, a rapidement été adopté par les artistes et les poètes, même si ce le fut souvent de façon inconsciente. Ce n'est donc pas un hasard si la naissance de l'avant-garde a coïncidé chronologiquement – et géographiquement – avec les premières avancées de la pensée révolutionnaire et scientifique en Europe.

Il est vrai que ces premiers créateurs de bohème – qui se confondaient alors avec l'avant-garde – ont vite fait preuve d'un complet désintérêt pour la politique. Mais sans ce courant d'idées révolutionnaires qui les entourait, ils n'auraient jamais réussi à isoler leur concept de « bourgeois » grâce auquel il ont pu définir ce qu'ils n'étaient pas. Et sans le soutien moral de ces prises de position politiques révolutionnaires, ils n'auraient pas eu le courage de s'affirmer aussi catégoriquement contre les normes alors en vigueur de la société. Et du courage, il leur en fallait, car quitter la société bourgeoise pour émigrer en bohème signifiait renoncer au système marchand et capitaliste, dont artistes et écrivains dépendaient depuis la disparition du mécénat aristocratique. (Plus précisément, cela équivalait à risquer de mourir de fin dans une mansarde, mais, on le verra plus tard, l'avant-garde n'a finalement pas rompu avec la société bourgeoise précisément parce qu'elle avait besoin de son argent).

Mais il est vrai aussi qu'après avoir réussi à se détacher de la société, l'avant-garde a évolué et a fini par rejeter la politique révolutionnaire comme elle l'avait fait pour la politique bourgeoise. Elle a laissé ce rôle à la société, le considérant comme une partie de ce creuset de lutte idéologique qu'art et poésie trouvent si stérile dès qu'il s'engage dans ces « précieuses » croyances fondamentales sur lesquelles, jusque-là, la culture avait dû s'appuyer. Il s'est donc progressivement avéré que la fonction véritable et essentielle de l'avant-garde n'était pas tant « l'expérimentation » que la découverte d'une voie permettant de garantir la liberté d'être de la culture au sein même du désordre et de la violence idéologiques. Se retirant de la vie publique, le poète ou l'artiste d'avant-garde a cherché à maintenir la qualité de son art ; pour cela, il l'a à la fois réduit et élevé à l'expression d'un absolu où toute contingence et toute contradiction seraient soit résolues soit sans objet. D'où la naissance de « l'art pour l'amour de l'art » et de « la poésie pure », où sujet et contenu étaient prohibés comme la peste.

C'est cette quête d'absolu qui a mené l'avant-garde à l'art « abstrait » ou « non objectif » – et à la poésie. Le poète ou l'artiste d'avant-garde essaie d'imiter Dieu en créant quelque chose qui ait une valeur en soi, de la même façon que la nature vaut par elle-même, de la même façon qu'un paysage et non pas sa représentation –

a une valeur esthétique en soi ; quelque chose de donné, d'incrédible, de libre de toute signification, de toute ressemblance ou de tout modèle. Le contenu doit se dissoudre si entièrement dans la forme qu'il est impossible de réduire, en partie ou en totalité, l'œuvre d'art ou l'œuvre littéraire à quoi que ce soit qui n'est pas elle.

Mais l'absolu est l'absolu, et le poète ou l'artiste, du fait de sa nature humaine, hérite certaines valeurs plus que d'autres. Les valeurs mêmes au nom desquelles il invoque l'absolu sont des valeurs relatives, des valeurs esthétiques. Si bien que ce n'est pas Dieu qu'il imite – et ici j'utilise le terme de « imiter » dans le sens aristotélicien – mais la discipline et les procédures artistiques ou littéraires. Voilà la genèse de « abstraction ». En se détournant du contenu de l'expérience commune, le poète ou l'artiste concentre son attention sur le médium de sa discipline. S'il doit avoir une valeur esthétique, l'art non figuratif ou « abstrait » ne peut se contenter de valeurs arbitraires ou accidentelles, il doit naître d'une soumission à une règle de valeur ou à un modèle. Une fois le monde de l'expérience commune et extravertie rejeté, la contrainte naîtra des procédures et techniques mêmes grâce auxquelles l'art et la littérature ont déjà imité cette expérience. Ce sont elles qui deviendront le sujet de l'art et de la littérature. Si, toujours selon Aristote, l'art et la littérature ne sont qu'imitation, nous nous trouvons ici devant l'imitation de l'imitation. Pour citer Yeats :

« Nulle école du chant, seuls existent
les monuments de sa magnificence. »

Picasso, Braque, Mondrian, Miró, Kandinsky, Brancusi et même Klee, Matisse et Cézanne ont puisé l'essentiel de leur inspiration dans le médium qu'ils travaillaient¹. Le plaisir et la joie de leur art semblent résider avant tout dans cet unique souci d'invention et de création d'espaces, de surfaces, de formes et de couleurs, à l'exclusion de tout ce qui n'est pas directement concerné par cette préoccupation. Des poètes comme Rimbaud, Mallarmé, Valéry, Éluard, Pound, Hart Crane, Stevens, et même Rilke et Yeats semblent s'être surtout intéressés à l'acte de création poétique et aux « moments » de conversion poétique plutôt qu'à la conversion de l'expérience en poésie. Évidemment, cela n'exclut pas les autres préoccupations, car la poésie se sert des mots, et les mots sont des outils de communication. Certains poètes tels Mallarmé et Valéry vont plus loin que d'autres en cette matière, si on ne tient pas compte des poètes qui ont essayé de créer de la poésie avec seulement des sons. Pourtant, s'il était plus facile de définir la poésie, la poésie moderne n'en serait que plus « pure » et plus « abstraite ». Quant aux autres domaines de la littérature, la définition de l'esthétique d'avant-garde avancée ici n'est pas un lit de Procuste. Sans parler du fait que nos meilleurs romanciers contemporains sont issus de ce mouvement d'avant-garde, il est significatif que le livre le plus ambitieux de Gide soit un roman sur l'écriture d'un roman, et que l'*Ulysse* et le *Finnegans Wake* de Joyce soient avant tout, pour citer un critique français, la réduction de l'expérience vécue à l'expression pour l'expression, l'expression important plus que ce qui est exprimé.

Que cette culture d'avant-garde soit l'imitation de l'imitation, ceci en soi ne peut susciter ni approbation ni désapprobation. Il est vrai que cette culture comporte

en elle-même certains éléments de cet alexandrinisme qu'elle cherche à dépasser. Les deux vers de Yeats cités plus haut font allusion à Byzance, qui est très proche d'Alexandrie ; et dans un sens cette imitation de l'imitation est une forme supérieure d'alexandrianisme. Avec cette différence fort importante : l'avant-garde bouge, l'alexandrinisme est figé. C'est ceci précisément qui justifie et rend nécessaires les méthodes de l'avant-garde. La nécessité vient du fait qu'aucun autre moyen ne permet de créer un art ou une littérature d'un ordre supérieur. S'en prendre à cette nécessité en l'assommant de termes en *ismes*, tels que « formalisme », « purisme », ou encore de qualificatifs « tour d'ivoire » et ainsi de suite est ennuyeux ou malhonnête. Ce qui ne veut pas dire qu'il ne soit pas nuisible à la position sociale de l'avant-garde d'être ce qu'elle est. Bien au contraire.

Cette spécialisation de l'avant-garde sur elle-même, le fait que ses meilleurs artistes soient des artistes pour artistes, ses meilleurs poètes des poètes pour poètes, l'ont coupée de nombreux amateurs qui dans le passé avaient su aimer et encourager un art ou une littérature ambitieux et qui maintenant en sont incapables et refusent d'acquiescer une initiation aux secrets de leur art. Les masses se sont toujours montrées plus ou moins indifférentes à la culture dans son processus de développement. Mais aujourd'hui, cette culture est abandonnée par ceux à qui elle appartient en réalité – notre classe dirigeante. C'est en effet à cette dernière qu'appartient l'avant-garde. Aucune culture ne peut se développer sans une base sociale, sans une source stable de revenus. Et dans le cas de l'avant-garde, celle-ci émanait d'une élite à l'intérieur de la classe dirigeante de cette société dont elle se proclamait coupée, mais à laquelle la retenait un cordon ombilical d'or. Le paradoxe est bien réel. Et cette élite se réduit rapidement. L'avant-garde constituant la seule culture vivante d'aujourd'hui, la survie dans le proche avenir de la culture en général est menacée.

Ne nous laissons pas leurrer par des phénomènes superficiels ou des succès locaux. Évidemment, les expositions Picasso continuent d'attirer les foules et T. S. Eliot de figurer au programme des universités, les marchands de tableaux n'ont pas fermé boutique et les éditeurs n'ont pas renoncé à publier de la poésie « difficile ». Mais l'avant-garde elle-même, sentant le danger, se fait chaque jour plus timorée. L'académisme et l'art commercial réapparaissent aux endroits les plus inattendus. On ne peut s'y tromper, cela signifie que l'avant-garde ne peut plus compter sur le public dont elle dépend – la classe riche et cultivée.

Est-ce la nature même de l'avant-garde qui la rend seule responsable du danger où elle se trouve ? Où ne s'agit-il que d'un danger possible ? Ou y a-t-il d'autres facteurs, peut-être plus importants, en jeu ?

Généralement, là où il y a une avant-garde, existe aussi une arrière-garde. Et il est vrai que – simultanément à l'apparition de l'avant-garde, l'Occident industrialisé a été le théâtre d'un autre phénomène culturel nouveau : cette chose à laquelle

les Allemands donnent ce nom merveilleux de kitsch : un art et une littérature commerciaux, populaires, avec des chromos, des couvertures de magazines, des illustrations, des images publicitaires, de la littérature facile, des bandes dessinées, de la musique de guinguette, de la danse à claquettes, du cinéma hollywoodien, etc, etc. Pour une raison inconnue, ce phénomène d'importance énorme a toujours été considéré comme allant de soi. Il serait temps d'examiner d'où il vient et pourquoi.

Le kitsch est le produit de la révolution industrielle qui a urbanisé les masses populaires en Europe occidentale et en Amérique et établi ce qu'on appelle l'alphabétisation universelle.

Avant ce phénomène, les seuls consommateurs de la culture formelle, qui est différente de la culture populaire, étaient ceux qui non seulement savaient lire et écrire mais jouissaient du confort et des loisirs qui accompagnent un certain niveau culturel. Ce milieu avait jusqu'alors toujours été étroitement associé à l'alphabétisation. Mais quand tout le monde a su lire et écrire, cette acquisition est devenue aussi banale que le permis de conduire, par exemple, et, n'étant plus synonyme de goûts raffinés, n'a plus servi d'indication sur les goûts culturels de l'individu.

Les paysans qui s'établirent dans les grandes villes pour y former le prolétariat et la petite bourgeoisie ont appris à lire et à écrire par souci d'efficacité sans pour autant acquérir les loisirs et le confort nécessaires qui leur auraient permis d'apprécier la culture traditionnelle de la ville. Détachées de leur culture populaire de campagne et découvrant de ce fait une propension nouvelle à l'ennui, ces nouvelles masses urbaines ont fait pression sur la société pour qu'elle leur fournisse une culture correspondant à leurs désirs. Devant la demande de ce nouveau marché, s'est forgé un nouveau produit, un ersatz de culture, le kitsch, destiné à ceux qui, incapables d'apprécier les valeurs de la culture véritable, n'en avaient pas moins soif de divertissements que seule une culture peut offrir sous une forme ou sous une autre.

Le kitsch, utilisant pour matériau brut les simulacres avilis et académisés de la culture véritable, attire et encourage cette ignorance des valeurs artistiques. Elle constitue la source de son profit. Le kitsch est mécanique et opère par formules. Le kitsch est expérience par procuration et sensations fausses. Le kitsch varie selon les styles, mais reste toujours le même. Le kitsch est l'exemple même de tout ce qui est frelaté dans la vie de notre époque. Le kitsch prétend ne rien demander d'autre à ses clients que leur argent — pas même leur temps.

La condition préalable au kitsch, celle sans laquelle son avènement serait impossible, est l'existence d'une tradition culturelle bien établie et aisément accessible, dont il reprend à ses propres fins les découvertes, les acquis, la conscience aiguë qu'elle a d'elle-même. Il lui emprunte des procédés, des trucs, des stratagèmes, du savoir-faire, des thèmes qu'il convertit en système tout en rejetant le reste. Il tire son énergie vitale, pour ainsi dire, de ce réservoir d'expérience accumulée. C'est à ce phénomène qu'il est fait allusion quand on dit que l'art et la littérature populaires d'aujourd'hui sont la littérature et l'art ésotériques d'avant-garde d'hier. C'est faux, évidemment. Ce qu'on veut dire, c'est qu'après un certain laps de temps, le nouveau est pillé et réutilisé en de nouvelles créations, qui sont des œuvres édulcorées et présentées comme du kitsch.

Bien évidemment, tout art kitsch est académique, et, inversement, tout ce qui est académique est kitsch. Car l'art qu'on appelle académique n'a plus d'existence indépendante depuis longtemps, ce n'est plus que le plastron amidonné du kitsch. Les méthodes industrielles ont supplanté l'art artisanal.

Comme il peut être réalisé mécaniquement, le kitsch est devenu partie intégrante de notre système de production, comme jamais une vraie culture ne pourrait le faire, sauf de façon accidentelle. Son élaboration a nécessité un énorme investissement dont on attend d'immenses profits ; c'est pourquoi la logique veut que non seulement il maintienne ses marchés mais qu'il se développe. Bien que par son essence même, il se vende de lui-même, il a entraîné la mise en place d'un gigantesque système de vente, dont la pression s'exerce sur tous les membres de la société. Ce système s'est même traîtreusement infiltré en ces endroits considérés, pour ainsi dire, comme les chasses gardées de la véritable culture. Dans un pays comme le nôtre aujourd'hui, il ne suffit pas à l'individu d'aimer la vraie culture, il doit éprouver pour elle assez de passion pour savoir résister aux articles frelatés dont il est partout assailli dès qu'il a l'âge de lire des bandes dessinées. Le kitsch est trompeur. Il fonctionne à plusieurs niveaux et atteint parfois une qualité assez élevée pour être dangereux et prendre au piège ceux dont la quête de véritables valeurs est un peu naïve. Le *New Yorker* par exemple, cette revue fondamentalement kitsch de haute société pour commerce de luxe, récupère et adapte à ses propres fins une bonne partie des matériaux d'avant-garde. Ce qui ne veut pas dire que tous les produits kitsch soient dénués d'intérêt. Certains produits sont réellement valables ou semblent vraiment relever de la culture populaire. Malheureusement, ces quelques exemples isolés et accidentels ont réussi à duper des personnes averties qui n'auraient pas dû se laisser prendre.

Les énormes profits que permet le kitsch sont pour l'avant-garde même une source de tentation à laquelle certains n'ont pas toujours résisté. Sous sa pression, des artistes ou des écrivains ambitieux modifient leur style, parfois même y succombent entièrement. C'est ainsi qu'apparaissent ces cas limites troublants, tels que le romancier populaire Simenon en France ou Steinbeck aux États-Unis. Le résultat est toujours au détriment de la vraie culture.

Le kitsch n'a pas limité son domaine aux grandes villes où il est né, il a inondé les campagnes d'où il a évincé la culture populaire. Il n'a pas non plus respecté les frontières géographiques et les cultures nationales. Produit de masse comme un autre de l'industrialisme occidental, il a effectué un tour du monde triomphal, envahissant et défigurant les cultures particulières de chacun des pays qu'il a successivement colonisés ; il est en train de s'imposer comme une culture universelle, la première culture universelle qui ait jamais existé. Les habitants de la Chine, comme les Indiens d'Amérique du Sud, les Hindous ou même les Polynésiens préfèrent aux produits de leur art traditionnel les couvertures de magazines, les reproductions ou les *call-girls* de calendrier. Comment expliquer cette virulence du kitsch, son irrésistible séduction ? Évidemment, un produit kitsch fabriqué à la machine se vend moins cher qu'un article régional fait à la main et le prestige de l'Occident n'est pas étranger à son succès. Mais pourquoi est-ce que l'exportation

d'un produit kitsch rapporte tellement plus d'argent que celle d'un Rembrandt ? Ils peuvent être reproduits au même prix.

Dans son dernier article de la *Partisan Review* sur le cinéma soviétique, Dwight Macdonald remarque que, ces dix dernières années, le kitsch est devenu en Russie soviétique la culture dominante. Il rend le régime politique responsable de cette situation – que le kitsch soit devenu non seulement la culture officielle, mais aussi la culture dominante et populaire – et cite cette phrase de Kurt London, dans *The Seven Soviet Arts* : « ... l'attitude des masses envers les styles artistiques aussi bien anciens que nouveaux s'explique essentiellement par la nature de l'éducation qui leur a été dispensée dans leur état respectif. » Et Macdonald de continuer : « Pourquoi, après tout, est-ce que des paysans ignorants préfèrent Repine (peintre à succès du kitsch académique russe) à Picasso, dont la technique abstraite n'est pas plus éloignée de leur art populaire que le style réaliste de Repine ? Non, si les masses affluent au musée Tretyakov (le musée moscovite d'art russe contemporain kitsch), c'est surtout parce qu'on les a conditionnées à éviter le "formalisme" et à admirer "le réalisme socialiste". »

Or, tout d'abord, il ne s'agit pas simplement d'un choix entre l'ancien et le nouveau, contrairement à l'explication proposée par London, mais entre le mauvais ancien à la mode et ce qui est véritablement nouveau. L'alternative à Picasso n'est pas Michel-Ange mais le kitsch. En second lieu, la préférence des masses pour le kitsch en Russie rétrograde comme dans l'Ouest évolué ne s'explique pas du seul fait de leur conditionnement par le gouvernement. Dans les pays où les systèmes éducatifs prennent la peine d'enseigner l'art, c'est les maîtres anciens qu'on apprend à respecter, pas le kitsch. Et pourtant c'est Maxfield Parrish ou ses équivalents qu'on accroche à nos murs au lieu de Michel-Ange ou de Rembrandt. En outre, comme le remarque Macdonald lui-même, vers 1925, à l'époque où le régime soviétique encourageait le cinéma d'avant-garde, les foules continuaient de préférer les films hollywoodiens. Le conditionnement n'explique pas à lui tout seul le pouvoir du kitsch.

Toutes les valeurs sont humaines, donc relatives, en art comme ailleurs. Il semble pourtant qu'un consensus sur ce qui est bon ou mauvais dans l'art perdure depuis des siècles dans l'élite cultivée. Le goût changeait, mais à l'intérieur de certaines limites. L'amateur d'art contemporain rejoint les Japonais du XVIII^e siècle pour considérer Hokusai comme l'un des plus grands artistes de son époque, comme nous accordons avec les Égyptiens de l'Antiquité pour estimer que l'art des troisième et quatrième dynasties égyptiennes était le plus digne d'être le modèle des générations suivantes. Et si nous en sommes venus à préférer Giotto à Raphaël, personne ne nie pour autant que ce dernier ait été l'un des plus grands peintres de son époque. Il s'est donc établi un consensus, qui demeure, sur la distinction assez claire qui existe entre les valeurs qui appartiennent uniquement à l'art et les autres. Distinction que le kitsch, du fait d'une technique rationalisée inspirée de la science et de la technique, a effacée.

Voyons par exemple ce qui se passe quand un paysan russe ignorant, semblable à celui qu'évoque Macdonald, se trouve, devant deux tableaux, l'un de Picasso, l'autre de Repine, entre lesquels nous imaginerons qu'il a la liberté de choisir. Il voit

d'abord un ensemble de lignes, de couleurs et d'espaces qui représentent une femme. La technique abstraite – si l'on suit Macdonald dans sa supposition, à mon avis douteuse – évoque pour lui certains aspects des icônes qu'il a abandonnés dans son village et cette ressemblance le séduit. Nous supposons même qu'il est assez fin pour percevoir certaines des grandes qualités artistiques que l'élite cultivée voit en Picasso. Puis il se tourne vers le tableau de Repine, qui représente une scène de bataille. La technique lui est plus étrangère, en tant que technique. Mais qu'importe à ce paysan, qui découvre brusquement dans cette toile des valeurs bien supérieures à celles qu'il avait l'habitude de trouver dans l'art de l'icône. Et c'est ce qu'il découvre de nouveau qui est l'une des sources de ces valeurs : l'émerveillement devant ces images reconnaissables et si vivantes. Dans cette scène de bataille, le paysan reconnaît et voit des choses de la même façon qu'à l'extérieur de la toile ; il n'existe aucune interruption entre l'art et la vie, aucune convention obligeant le spectateur à se dire : cette icône représente Jésus parce que c'est ce qu'elle est censée représenter, même si elle n'évoque guère un homme pour moi. L'art réaliste de Repine, son talent à permettre au spectateur de tout identifier au premier coup d'œil, c'est ça qui est merveilleux. Le paysan est aussi ravi par l'abondance des significations évidentes dans le tableau, qui « raconte une histoire ». Picasso et les icônes sont bien austères en comparaison. D'autant plus que Repine rehausse la réalité en la dramatisant : coucher de soleil, obus qui éclatent, hommes en fuite ou en train de tomber. Plus question de Picasso ou des icônes. Repine offre au paysan ce qu'il désire, et il ne désire rien d'autre. Repine a de la chance que ce paysan soit protégé des produits du capitalisme américain, car il ne soutiendrait pas la comparaison avec une couverture d'un *Saturday Evening Post* par Norman Rockwell.

Disons pour conclure que le spectateur cultivé trouve dans les œuvres de Picasso les mêmes valeurs que le paysan aime chez Repine, car ce que ce dernier apprécie dans le peintre russe est aussi une forme d'art, même à son niveau inférieur, et c'est le même instinct qui pousse l'un et l'autre à regarder de la peinture. Les valeurs supérieures décelées par le spectateur cultivé dans Picasso sont le fruit d'un mouvement second, d'une réflexion sur l'impression immédiate créée par les valeurs plastiques. Ce n'est qu'à ce moment que l'œuvre devient reconnaissable, merveilleuse et évocatrice. Ces aspects ne sont pas toujours immédiatement ou extérieurement présents dans la peinture de Picasso, devant laquelle le spectateur doit être assez sensible pour les y décerner par sa réponse aux qualités plastiques de l'œuvre. Ils font partie d'un effet réfléchi. Dans Repine, par contre, l'effet réfléchi est déjà inclus dans le tableau, immédiatement offert au regard du spectateur. Picasso peint la *cause*, Repine les *effets*. Repine prédigère l'art et évite tout effort au spectateur, il lui offre un accès rapide au plaisir de l'art, lui évitant ainsi l'implication difficile qu'exige tout art véritable. Repine, comme le kitsch, sont de l'art de synthèse.

Ces remarques valent également pour la littérature kitsch : elle apporte aux gens peu sensibles une expérience par procuration beaucoup plus immédiate qui semble impossible à la grande fiction. Et Eddie Guest et les *Indian Love Lyrics* sont plus poétiques que T. S. Eliot et Shakespeare.

III

Si l'avant-garde imite le processus de l'art, le kitsch imite ses effets. Cette formulation catégorique n'est pas un simple effet de style, elle définit parfaitement l'énorme gouffre qui existe entre ces deux phénomènes culturels que sont l'avant-garde et le kitsch. Ce gouffre, trop gigantesque pour pouvoir être comblé par les variantes infinies du « modernisme » popularisé et du « kitsch » moderniste, correspond à un clivage social, clivage qui a toujours existé dans la culture formelle, comme partout ailleurs dans les sociétés civilisées, et dont les deux bords se rapprochent ou s'éloignent selon que se renforce ou s'affaiblit la stabilité de la société donnée dont ils dépendent absolument. Il y a toujours eu d'un côté une minorité de puissants – la classe cultivée – et la grande masse des exploités et des pauvres – les ignorants. La culture formelle a toujours appartenu aux premiers, quand les derniers ont toujours dû se contenter d'une culture populaire ou frustrée, ou du kitsch.

Dans une société assez stable pour supporter les contradictions entre les classes, la dichotomie culturelle s'estompe parfois. Les axiomes de l'élite sont partagés par le plus grand nombre, qui les révère avec ardeur tandis que l'élite les respecte avec réserve. En de telles périodes de l'Histoire, il arrive que les masses s'émerveillent devant la culture des maîtres anciens et l'admirent, même aux niveaux les plus élevés. Ceci vaut du moins pour les arts plastiques qui sont accessibles à tous.

Au Moyen Âge, l'artiste plasticien était tenu de rendre hommage aux dénominateurs communs les plus bas. Cette situation s'est même quelque peu prolongée jusqu'au XVIII^e siècle. Il existait, prête à être imitée, une réalité conceptuelle universellement valable, dont l'artiste ne pouvait se dégager. Le sujet de l'art était décrété par les commanditaires des œuvres, et celles-ci n'étaient pas créées, comme dans la société bourgeoise, pour la spéculation. Le contenu étant déterminé à l'avance, l'artiste était de ce fait libre de se concentrer sur son médium. Point n'était besoin qu'il soit philosophe ou visionnaire, il lui suffisait d'être bon artisan. Tant que tout le monde s'accordait sur les sujets les plus dignes d'être traités dans l'art, l'artiste était dégagé de la nécessité d'être original et inventif quant à la matière de son tableau et pouvait consacrer toute son énergie aux problèmes de forme. Pour lui, le médium était devenu, sur le plan à la fois personnel et professionnel, le contenu de son art exactement comme aujourd'hui le médium est le contenu public d'un peintre abstrait – avec cette différence que l'artiste médiéval devait taire sa préoccupation en public, qu'il devait toujours soumettre et subordonner le personnel et le professionnel à l'œuvre d'art officielle, finie. Si, en tant que membre ordinaire de la communauté chrétienne, il éprouvait devant son sujet une émotion personnelle, celle-ci venait simplement enrichir la signification publique de l'œuvre. Ce n'est qu'à la Renaissance que les nuances personnelles seront autorisées, mais dans les limites du reconnaissable simple et universel. Et ce n'est qu'avec Rembrandt qu'apparaît l'artiste « solitaire », solitaire dans son art.

Mais même pendant la Renaissance, et aussi longtemps que l'art occidental s'est appliqué à perfectionner sa technique, les progrès en ce domaine ne se sont manifestés

que dans la réussite de l'imitation réaliste car il n'existait pas d'autre critère objectif. Les masses pouvaient ainsi continuer de trouver dans l'art de leurs maîtres des objets d'admiration et d'émerveillement. Même l'oiseau qui picorait un fruit dans le tableau de Zeuxis pouvait applaudir.

On connaît ce lieu commun, que l'art devient comme du caviar pour le peuple quand la réalité imitée ne correspond plus, même de loin, à celle que reconnaît le peuple. Mais même dans ce cas, le ressentiment que l'homme ordinaire est en droit d'éprouver est parfois réduit au silence par la peur que lui inspirent les commanditaires de son art. C'est seulement lorsque l'ordre social entretenu par ces derniers lui devient insupportable qu'il commence à critiquer leur culture. Alors le peuple trouve pour la première fois le courage d'exprimer ouvertement ses opinions. Du dignitaire de Tammany Hall au peintre en bâtiment autrichien, tout homme découvre son droit à une opinion personnelle. Le plus souvent, ce ressentiment contre la culture s'accompagne d'un mécontentement contre la société d'esprit réactionnaire qui s'exprime par le renouveau religieux et le puritanisme, et finalement par le fascisme. On entend alors parler d'une même voix de flambeaux, de revolvers et de culture. Et au nom de la divinité ou de la pureté du sang, au nom des méthodes simples et des franches vertus, les statues sont abattues.

IV

Revenons pour le moment à notre paysan qui a préféré Repine à Picasso et imaginons que le système d'éducation de l'État vienne lui dire qu'il s'est trompé, qu'il aurait dû choisir Picasso – et lui explique pourquoi. Une telle démarche n'est pas impensable dans l'État soviétique. Mais étant donné ce que sont les choses en Russie – et partout ailleurs – le paysan se trouve vite obligé de travailler dur toute la journée pour gagner sa vie, dont les conditions rudes et pénibles ne lui laissent pas le loisir et le confort d'apprendre à apprécier Picasso. Après tout, cette initiation nécessite un « conditionnement » important. Une culture supérieure est l'une des créations humaines les plus artificielles qui soit et le paysan n'est pas assez attiré par Picasso pour passer outre ses difficultés et se diriger vers lui. Si bien que lorsque l'envie le prendra de regarder de la peinture, c'est à nouveau vers le kitsch, parce qu'il n'exige de lui aucun effort. À ce stade, l'État est impuissant et le restera tant que les problèmes de production n'auront pas été résolus dans un sens socialiste. Ceci vaut aussi pour les États capitalistes, où tous les propos sur l'accessibilité de l'art aux masses relèvent uniquement de la démagogie².

Quand aujourd'hui, un régime mène une politique culturelle officielle, c'est dans un souci démagogique. Si le kitsch est la tendance officielle de la culture en Allemagne, en Italie et en Russie, ce n'est pas parce que ces pays sont gouvernés par des philistins, mais parce que le kitsch est la culture de masse dans ces pays, comme partout ailleurs. Encourager le kitsch n'est qu'un des moyens peu onéreux employés par les régimes totalitaires pour amadouer leurs sujets. Impuissants, peut-être malgré

eux, à élever le niveau culturel de leurs sujets autrement que par une reddition au socialisme international, ces régimes flattent les masses en abaissant toute culture à leur niveau. C'est pour cette raison que l'avant-garde est interdite, plus que parce qu'une culture supérieure est par essence d'une nature plus critique. (Est-ce qu'une avant-garde pourrait s'épanouir ou non sous un régime totalitaire n'est pas une question pertinente à ce point de notre étude). En fait, l'ennui majeur avec la littérature et l'art d'avant-garde, d'un point de vue fasciste ou staliniste, ce n'est pas qu'ils sont trop critiques, mais trop « innocents » et qu'ils ne peuvent servir d'outils efficaces de propagande. Le kitsch est plus adaptable à ce but, car il maintient un contact plus étroit entre un dictateur et « l'âme » du peuple. La culture officielle serait-elle supérieure au niveau moyen du peuple, elle courrait le risque d'être isolée.

Néanmoins, imaginons que les masses soient avides d'art et de littérature d'avant-garde. Avec quel empressement Hitler, Staline et Mussolini essaieraient de satisfaire à cette demande ! La violente opposition, pour des raisons à la fois personnelles et doctrinales, d'Hitler à l'avant-garde n'a pas empêché Goebbels, en 1932-1933, de sérieusement courtiser les écrivains et artistes de cette mouvance. Et quand Gottfried Benn, le poète expressionniste, est passé du côté des nazis, ceux-ci l'ont triomphalement accueilli alors qu'à ce moment même Hitler dénonçait l'expressionnisme comme étant du *Kulturbolschewismus*. C'était l'époque où les nazis sentaient que le prestige dont jouissait l'avant-garde dans la classe cultivée allemande pouvait tourner à leur avantage, et, en habiles politiciens, ils ont toujours fait passer ce genre de considérations pratiques avant les goûts personnels d'Hitler. Ils ont ensuite réalisé qu'il était plus pratique de répondre aux désirs culturels des masses qu'à ceux de leurs employeurs. Ces derniers, en effet, dès qu'il s'agissait de préserver leur pouvoir, n'hésitaient pas à sacrifier et leur culture et leur principes moraux. Tandis que, justement parce qu'elles étaient exclues du pouvoir, il fallait leur rendre et amadouer les masses par tous les moyens possibles et promouvoir par des moyens beaucoup plus grandioses que dans les démocraties l'illusion que c'était elles qui régnaient. Il fallait proclamer comme seules véritables la littérature et l'art qu'elles aimaient et comprenaient et supprimer tous les autres arts. Dans ces conditions, des gens comme Gottfried Benn, malgré l'ardeur de leur soutien à Hitler, devenaient dangereux et on n'a plus entendu parler d'eux dans l'Allemagne nazie.

On voit donc que si d'un certain côté le philistinisme d'Hitler et de Staline n'est pas une simple composante accidentelle de leur rôle, d'un autre il n'intervient qu'incidemment dans la politique culturelle de leur régime. Leur philistinisme personnel ne fait qu'alourdir et noircir les politiques qu'ils doivent de toutes façons mener sous la pression de toutes les autres, malgré leur goût personnel pour l'avant-garde. Ce que Staline a été contraint de faire du fait de l'isolement de la révolution russe, Hitler a dû s'y résoudre sous le poids des contradictions internes du capitalisme et de ses efforts pour les geler. Quant à Mussolini – son cas est exemplaire de la *disponibilité* d'un homme politique réaliste. Pendant des années, il a regardé d'un bon œil les futuristes, construit des gares de chemins de fer et des habitations d'État modernistes. On voit encore dans la banlieue de Rome plus d'immeubles modernistes que

partout ailleurs dans le monde. Peut-être le fascisme voulait-il faire preuve de son appartenance à l'esprit du temps pour masquer le fait qu'il était rétrograde ? Peut-être cherchait-il à se conformer aux goûts de l'élite fortunée qu'il servait ? Quoi qu'il en soit, Mussolini semble avoir ensuite compris qu'il lui serait plus utile de répondre aux goûts des masses qu'à ceux de leurs maîtres. Il faut donner au peuple matière à émerveillement et à admiration, leurs maîtres, eux, peuvent s'en passer. On entend donc Mussolini annoncer un « nouveau style impérial ». Marinetti, De Chirico et d'autres sont rejetés dans les ténèbres extérieures, et la nouvelle gare de Rome ne sera pas moderniste. La lenteur de Mussolini à en venir à cette décision illustre une fois de plus les hésitations du fascisme italien devant les implications inévitables de son rôle.

Le capitalisme déclinant découvre que toute œuvre de qualité qu'il peut encore produire finit inévitablement par menacer son existence même. Les progrès culturels, comme ceux de la science et de l'industrie, sapent les bases de la société qui leur a permis de voir le jour. Ici, comme pour beaucoup d'autres questions contemporaines, il faut citer Marx mot pour mot. Aujourd'hui, nous n'attendons plus du socialisme qu'il promeuve une nouvelle culture – il en naîtra inévitablement une, une fois le socialisme installé. Aujourd'hui, nous attendons simplement du socialisme qu'il préserve la culture vivante qui nous connaissons aujourd'hui.

Post-scriptum

À mon grand dam, j'ai appris, bien des années après que ceci fut imprimé, que Repine n'avait jamais peint de scène de bataille. Ce n'était pas son genre de peinture. Je lui avait attribué des tableaux de quelqu'un d'autre, preuve de mon provincialisme en matière d'art russe du XIX^e siècle. (1972)

NOTES

1. Je dois cette information à une remarque faite par le professeur d'histoire de l'art Hans Hofmann au cours de l'une de ses conférences. Si l'on s'en tient à sa formulation, le surréalisme est dans les arts plastiques un mouvement réactionnaire qui essaie de restaurer un sujet « extérieur ». La préoccupation essentielle d'un peintre comme Dalí n'est pas de représenter les procédés de son médium, mais le fonctionnement et les idées de sa conscience.

2. À cela, on peut objecter qu'un art des masses comme l'art populaire s'est développé dans des conditions rudimentaires de production – et qu'une bonne partie de cet art populaire est de très bonne qualité. Certes, mais l'art populaire n'est pas Athènes, et c'est à Athènes que nous aspirons – à une culture formelle avec ses aspects multiples, sa richesse, l'amplitude de sa portée. En outre, on nous dit que ce que nous considérons dans l'art populaire comme des œuvres de qualité n'est en grande partie que survivance de cultures mortes, formelles et aristocratiques. Nos vieilles ballades anglaises, par exemple, n'ont pas été composées par le peuple, mais pour la noblesse terrienne et il y a fort longtemps que leurs destinataires sont passés à d'autres formes de littérature, même si les chanteurs populaires continuent de les interpréter. Jusqu'à l'âge des machines, la culture a malheureusement été la prérogative d'une société vivant du travail de serfs ou d'esclaves. C'étaient eux les vrais symboles de la culture. Trouver le temps et l'énergie de composer ou d'écouter de la poésie voulait dire qu'un autre travaillait à votre place en produisant assez pour se maintenir en vie tout en pourvoyant du confort à l'autre. On s'aperçoit qu'en Afrique aujourd'hui, la culture des tribus possédant des esclaves est généralement bien supérieure à celles des tribus qui n'en possèdent pas.