

## Kitsch, valeur et réception : l'expérience de C. S. Lewis

Daniel Paterson

Université de Rouen – Centre d'Études et de Recherches Éditer / Interpréter

Le concept de kitsch, depuis quelque cent ans qu'il fait l'objet d'un intérêt théorique, a été rattaché à une variété d'artefacts, des tableaux académiques aux « bibelots », du jazz aux romans d'Ernest Hemingway. Si les réflexions ont pu prendre des directions diverses au cours du XXe siècle, elles semblent difficilement dissociables d'un acte de jugement, que celui-ci soit d'ordre esthétique, éthique ou politique. Nous pouvons rappeler quelques aspects courants de la condamnation du kitsch : il est présenté comme mensonger, soit qu'il prétende à un statut artistique sans en avoir la richesse, soit qu'il offre une vision fausse du monde référentiel, soit qu'il cherche encore autrement à tromper celui qui le consomme ; l'accusation de tromperie se décline en reproches de sentimentalisme ou de médiocrité, envers un art de l'effet dont l'enflure des apparences l'emporterait sur tout autre aspect. Cette caractérisation du kitsch, une fois posée, s'étend fréquemment au consommateur de kitsch, le *Kitschmensch* – typiquement assimilé aux nouveaux lectorats apparus depuis le XIXe siècle – qui soit poursuivrait un divertissement léger et serait naïvement manipulé, ce qui serait pardonnable, soit, ce qui le serait moins, chercherait une échappatoire aux réalités du monde où il vit, une vie par procuration, ou encore s'adonnerait à la « consommation ostentatoire ».

Or, ces condamnations se trouvent confrontées à deux problèmes. D'abord, la théorie du kitsch peine à circonscrire précisément son objet d'étude, qui semble à la fois infiniment protéiforme et impossible à caractériser. Cette difficulté ne s'est pas démentie depuis que Matei Călinescu a écrit, en 1977, que le kitsch était « l'une des catégories les plus déconcertantes et insaisissables de l'esthétique moderne »<sup>1</sup>. Deuxièmement, dans un contexte paradoxalement de plus en plus relativiste et de plus en plus conscient de la place des préjugés culturels, la théorie peine à justifier ses condamnations. Ainsi, par exemple, à l'heure où la culture de masse est devenue largement dominante, comment prétendre, avec la critique de la culture de masse des années 1940, à la supériorité d'une culture ultra-minoritaire ? Parallèlement, comment maintenir les anathèmes à l'endroit du *Kitschmensch* sans se voir opposer une accusation d'élitisme à peine déguisé envers les classes populaires et moyennes ? Ces difficultés sont d'autant plus sensibles dans le cas de la littérature, qui a fait l'objet de peu d'études en rapport avec le kitsch.

Il pourrait sembler naturel de soupçonner ainsi Clive Staples Lewis d'élitisme (1898-1963). Rappelons qu'il n'a quitté sa position à Oxford, où il enseignait, que pour occuper à Cambridge, les dix dernières années de sa carrière, une chaire en littérature du

Moyen Âge et de la Renaissance. Il peut apparaître comme le chantre du canon traditionnel, défendant une vision aristocratique de la littérature dont les racines remonteraient à la formulation par David Hume des normes du goût<sup>2</sup>. De fait, lors de sa leçon inaugurale à Cambridge, il annonçait à ses étudiants que « [lui]-même appart[enait] bien plus à ce Vieil Ordre occidental qu'au [leur] »<sup>3</sup>. Pourtant, si Lewis est aujourd'hui mondialement connu, c'est en premier lieu pour les *Chroniques de Narnia* (1950-1956), série de sept œuvres de *fantasy* qui peuvent relever tout à la fois de la littérature enfantine ou adolescente, de la *genre literature*, de la *Trivallliteratur*<sup>4</sup>. Il a défendu, avec les *Inklings* d'Oxford<sup>5</sup>, la valeur de la littérature d'imagination, pourtant suspecte au moins depuis le milieu du XVIIIe siècle<sup>6</sup>.

Ces apparentes contradictions autour des questions sur la valeur littéraire pourraient être éclairées par un essai tardif (1961), *An Experiment in Criticism*<sup>7</sup>, qui justement se propose de réévaluer les critères du jugement littéraire. Son premier paragraphe annonce tout à la fois l'objet, la démarche, et une finalité potentielle :

Dans cet essai je nous propose de mener une expérience. La critique littéraire s'emploie traditionnellement à juger les livres. Tout jugement qu'elle implique sur les lectures menées est le corollaire du jugement sur les livres eux-mêmes. Le mauvais goût serait, pour ainsi dire par définition, le goût pour de mauvais livres. Je veux découvrir quelle perspective nous atteindrions en inversant ce processus. Faisons de notre distinction entre lecteurs ou types de lecture la base, et de notre distinction entre les livres le corollaire. Essayons de découvrir jusqu'à quel point il serait plausible de définir un bon livre comme celui qui est lu d'une certaine manière, et un mauvais livre comme celui qui est lu d'une autre.<sup>8</sup>

L'essai ne recourt pas au terme « kitsch » et on peut douter que ce dernier fit partie du vocabulaire courant de ce professeur d'*Oxbridge* : comment un tel essai pourrait-il alors clarifier notre compréhension du jugement kitsch ? L'élitisme assumé de Lewis, dont nous verrons les termes, peut faire écho à l'élitisme ambigu qui marque généralement la théorie du kitsch, mais d'autres éléments semblent plus pertinents. D'abord, l'essai prend en compte un certain nombre de complexités liées à la mutation du lectorat entamée au XIX<sup>e</sup> siècle, et qui constitue pour beaucoup l'un des facteurs essentiels de l'émergence du kitsch<sup>9</sup>. Ensuite, Lewis répond à plusieurs reproches adressés soit au kitsch soit à ses consommateurs : nous verrons lesquels et comment. Les affinités entre les phénomènes qu'il étudie et la théorie du kitsch sont nombreuses, mais il adopte une position qui se distingue nettement de cette théorie ; en outre sa démarche elle-même présente plusieurs intérêts en vue d'une réévaluation de cette théorie.

D'une part, il est fréquent que la critique du kitsch, partant d'une condamnation de l'œuvre, aboutisse à une critique de qui la consomme ; or Lewis part du postulat inverse : il se propose d'évaluer la littérature non sur la base des œuvres, ni d'ailleurs des lectorats, mais sur les caractéristiques des actes de lecture – une démarche qui semble *a priori* plus mesurée, et, de même que Lewis en escompte une formulation plus juste du jugement des œuvres littéraires, nous pouvons espérer une critique plus solidement fondée du kitsch en abordant la question de sa réception. D'autre part, la démarche de Lewis contourne le besoin d'une définition préalable du kitsch, traditionnellement problématique. En outre, cette démarche est à la fois plus concrète (inscrite dans la pratique) et plus ouverte (l'acte de lecture semble susceptible de dépasser l'immanence des œuvres individuelles). Enfin,

face à une théorie du kitsch largement appuyée sur des artefacts visuels (art pictural, objets du quotidien...), cette expérience spécifiquement littéraire et annonciatrice de l'esthétique de la réception pourrait constituer une entrée utile dans la critique d'un kitsch littéraire. Ces apports semblent à même de redessiner certaines lignes de la théorie du kitsch appliquée à la littérature et de résoudre certaines de ses apories.

### Aristocratie littéraire et critique traditionnelle du kitsch

« The Few and the Many » – le titre du chapitre liminaire laisse peu de doute sur la position aristocratique de Lewis. De fait, il s'inclut dans « nous », « les quelques-uns », par opposition auxquels sont définis « le plus grand nombre », « l'autre type »<sup>10</sup>. Ces deux groupes se répartissent selon leur manière de lire, soit « le bon type de lecture », soit les « mauvais types » et les « mauvaises lectures ». « Les quelques-uns » sont les « littéraires » – nous aurons l'occasion de préciser l'extension de ce terme – et « le plus grand nombre » se définit, à nouveau en miroir, comme les « non-littéraires ». Il serait aisé de voir dans cette situation dichotomique la base fréquente d'une critique du kitsch : explicite chez Dwight Macdonald, pour qui l'élite intellectuelle seule garantit une culture élevée<sup>11</sup>, ou chez Harold Rosenberg qui souhaite que le kitsch soit abandonné à ses « vrais clients », la « populace »<sup>12</sup> ; implicite ou à un degré de recul, par exemple chez Matei Călinescu, pour qui le kitsch est une conséquence, notamment, de la démocratie .

Cette possible affinité entre Lewis et la critique du kitsch paraît soutenue par une convergence thématique entre la théorie écrite sur le kitsch avant ou après lui et *An Experiment in Criticism*. Ainsi, nous avons vu comme le premier paragraphe s'occupe de goût – spécifiquement : mauvais – et de la hiérarchie entre les œuvres, de leur jugement et de leur évaluation – il ne fait aucun doute qu'il existe pour Lewis une hiérarchie qualitative des œuvres. L'essai couvre en outre des reproches centraux de la critique du kitsch. Lorsqu'il y est question de la littérature comme divertissement ou passe-temps nous reconnaissons l'idée chère aux théoriciens de la culture de masse selon laquelle le kitsch permettrait d'échapper aux tensions et à l'ennui du quotidien ouvrier. Lewis répond également aux reproches d'attitude infantile face aux œuvres<sup>13</sup>, et à l'« *escapism* »<sup>14</sup> qui chez le *Kitschmenschen* se formule comme « parodie de catharsis »<sup>15</sup>. Les mauvaises lectures seraient-elles la réception naturelle d'œuvres mensongères et sentimentales – autrement dit : kitsch ?

Il faut à ce stade commencer à distinguer convergence thématique et convergence de positionnement, car il s'agit pour Lewis, dans la plupart des instances, de prendre en compte des réalités de la réception pour remettre en cause les anathèmes qui en découlent. En réalité, si Lewis est l'héritier de la vision aristocratique d'un David Hume (pour qui le goût est l'apanage de personnes qui ont une sensibilité esthétique et se sont consacrées au raffinement de cette sensibilité<sup>16</sup>), il a néanmoins conscience que le lectorat moderne n'est plus homogène, mais éclaté du point de vue socioculturel, et que, face à cette multiplication des catégories de lecteurs, l'exclusivité est perdue, sinon du bon goût, du

moins des pratiques de lecture. Prenant le contre-pied des regrets que suscite le *Kitschmensch*, ce constat entraîne non une discrimination des lecteurs mais une reconsidération des lectures. Lewis s'oppose radicalement aux jugements émis sur les lecteurs et rejette absolument toute forme d'amalgame entre manière de lire et valeur de la personne – « avec l'*apartheid* hâtif et grossier par ceux qui ignorent cela nous n'avons rien à faire »<sup>17</sup>. De manière plus pertinente à la question du kitsch, il abolit plusieurs dichotomies qui superposent types de lecture, classe sociale, éducation – les liens typiques établis entre mauvaises lectures / lectures de divertissement / lectures ouvrières ou bourgeoises ou bonnes lectures / lectures cultivées / lectures bourgeoises ou aristocratiques, etc. Dans ce contexte où les types de lecture peuvent se répartir sur l'ensemble des lectorats sociologiques et où une bonne lecture commence à apparaître comme hybride (nous allons sous peu détailler les composantes d'une bonne lecture), le jugement moral porté sur le *Kitschmensch* perd de sa pertinence : sur ses bases sociologiques d'abord, puisqu'il ne peut plus entièrement s'agir d'une échappatoire au travail à la chaîne ; sur sa base morale ensuite, puisque est partiellement évacué l'impératif de sérieux attaché à une certaine vision de l'art qu'on trouve sous diverses formes, de Clement Greenberg à Éva Le Grand<sup>18</sup>.

Sur le plan conceptuel, dès les premiers chapitres – et c'est sur la question du jugement un fondement radicalement opposé aux prémisses les plus courantes dans la théorie du kitsch – Lewis justifie une première réévaluation des délinéations entre types de lectures, lecteurs et qualité des œuvres en analysant qu'au vu des pratiques de lecture, les notions de goût, de plaisir, d'appréciation, sont en réalité des mots identiques utilisés pour désigner des phénomènes différents et incomparables. Il évoque des différences très factuelles – la mauvaise lecture est unitaire, la bonne lecture est re-lecture, la mauvaise lecture suit l'histoire, la bonne lecture suit l'intrigue<sup>19</sup>, etc. Il est donc vain de vouloir juger dans les mêmes termes des pratiques qui n'ont finalement pas grand-chose en commun. Si lire un policier dans le train et consacrer une retraite à la lecture de Dante sont deux activités distinctes, il est fallacieux de leur appliquer les mêmes critères de valeur ou même d'utiliser les mêmes termes pour les désigner. En contre-pied d'un Tomas Kulka, pour qui le kitsch révèle sa déficience confronté aux critères de qualité de l'Art<sup>20</sup>, Lewis explique simplement que, dans ces contextes contrastés, des formules telles qu'« apprécier » ou « bon livre » n'ont pas le même sens. On ne parle plus de hiérarchie mais de différence.

### Bonnes et mauvaises lectures

Lewis maintient donc une position aristocratique mais se désolidarise de ce que nous pourrions appeler un certain ethnocentrisme<sup>21</sup> de la théorie du kitsch. Une « mauvaise lecture » n'est donc pas mauvaise moralement ou même réellement regrettable, et les mauvaises lectures se répartissent à travers les diverses catégories socioculturelles. Sur ces prémisses nous pouvons nous intéresser de plus près à ce qui constitue pour Lewis une

« mauvaise lecture ». Nous pouvons faire converger l'argumentaire de Lewis sur deux idées fondatrices : qu'une mauvaise lecture « utilise » l'œuvre plutôt que de la « recevoir », et qu'une bonne lecture se justifie comme bonne en ce qu'elle est attentive à ce qui est proprement littéraire.

L'utilisation la plus courante de la littérature est l'exploitation de sa dimension référentielle à des fins extra-littéraires. Dans cette attitude, non seulement c'est en premier lieu l'« Événement »<sup>22</sup> que recherchent les lecteurs, mais encore ces événements ne sont pas pris pour eux-mêmes mais comme support à la propre imagination du lecteur. Lewis dégage quelques caractéristiques répandues de ce type de lecture : il n'est jamais de relecture, puisque l'utilité de l'œuvre est consumée à la première rencontre ; la sonorité et plus généralement le style sont totalement ignorés ; la dimension verbale est de préférence réduite à son minimum ; la narration doit progresser rapidement<sup>23</sup>. Il en découle que l'œuvre la plus appropriée à ce type de lecture sera transparente, dans le sens où elle n'oppose aucune résistance à l'accès aux Événements ni à l'activité imaginative ou projective du lecteur.

Cette transparence de l'œuvre ainsi lue est matérialisée par Lewis dans les termes « hiéroglyphe », « Jouet » et surtout « Icône »<sup>24</sup>. Ces créations ont en commun qu'elles ne doivent pas attirer l'attention sur elles-mêmes, leur succès dépendant au contraire de ce qu'elles parviennent à être des vecteurs aussi directs que possible vers quelque chose d'extérieur à elles-mêmes. C'est ainsi qu'elles peuvent assister efficacement la communication, l'invention ludique ou la dévotion. Lorsque Kathleen Higgins, trente ans plus tard dans son article « Sweet Kitsch », utilise également le terme « Icône » pour caractériser le kitsch<sup>25</sup>, elle insiste sur le parasitisme de ce dernier, puisqu'il dépend entièrement d'archétypes apportés par le lecteur. Nous ajouterions ici que c'est une utilisation réciproque : l'œuvre parasite l'archétype, mais le lecteur utilise l'œuvre comme tremplin vers cet archétype. Plus qu'au parasitisme, cette forme d'économie circulaire ressemblerait davantage, pour prolonger la métaphore biologique, à un mutualisme<sup>26</sup>.

L'utilisation de l'œuvre se manifeste souvent, d'après Lewis, par ce qu'il appelle « *Castle-Building* »<sup>27</sup>, qu'on pourra rapprocher d'expressions courantes dans la théorie du kitsch (et également présentes dans *An Experiment in Criticism*), comme « plaisirs par procuration »<sup>28</sup>. Il définit le « *Normal Castle-Building* » (« Normal » par opposition à des comportements qui relèvent de la psychiatrie) comme une forme de rêverie ou de projection dont le statut imaginatif est conscient. Cette activité peut être de deux types, soit « Égoïste », où le lecteur se représente systématiquement comme le héros de la rêverie, soit « Désintéressée »<sup>29</sup>, où le lecteur, s'il est présent dans la fiction, n'en est en tout état de cause que le témoin. Le renversement de valeur de cette pratique entre l'analyse classique du kitsch et celle de Lewis se manifeste surtout dans la caractérisation de cette dernière forme. Alors que dans la théorie du kitsch de telles pratiques sont souvent vues comme le signe d'« illettrisme, de barbarie, de réactions “rustres”, “frustes” et “toutes faites” qui (fait-on croire) doit rendre [ces lecteurs] maladroits et insensibles dans toutes les relations qu'offre la vie et en faire un danger permanent pour la civilisation »<sup>30</sup>, Lewis défend au contraire que cette activité rejoint l'activité de créativité fictionnelle – ce que nous nommerions une véritable expérience esthétique ; dans les termes de sa

conclusion, « [d]es livres sur une étagère ne sont que littérature potentielle »<sup>31</sup>. Nous reviendrons sur cette prise de position afin de mieux comprendre comment une forme d'utilisation de l'œuvre peut devenir réception de l'œuvre, et de là, une « bonne lecture ».

Dans l'immédiat, revenons sur le fait que Lewis s'opposait à l'identification entre mauvais goût et goût du mauvais. Nous comprenons ici que l'utilisation des œuvres lors d'une mauvaise lecture rend caduque une telle égalité. Si la mauvaise lecture regarde au travers de l'œuvre vers autre chose que l'œuvre elle-même, et au-delà de la chose décrite vers une rêverie, il ne peut y avoir de goût de la médiocrité : qualité ou médiocrité sont tout simplement indifférents, tant que la fonction iconique est remplie. La mauvaise lecture ignore entièrement la réalisation pour accéder le plus directement possible aux événements et le corollaire est également vrai : la réalisation ne peut ajouter à l'expérience qu'en s'effaçant. Cela explique selon Lewis pourquoi la mauvaise lecture se tourne volontiers vers des œuvres en dehors du canon, dès lors que celui-ci implique généralement de nombreux éléments jugés superflus<sup>32</sup>.

Ce point nous amène notamment à la question du style qui servirait une mauvaise lecture. Celui-ci découle de plusieurs besoins. Nous avons vu au début de cette section que la mauvaise lecture préférerait que la dimension verbale soit réduite à un minimum, nous voyons à présent que cette préférence témoigne de la volonté d'échapper à toute spécificité<sup>33</sup>. Mais surtout, il importe que les faits soient appropriés directement, et sans interruption ; ces deux conditions entraînent une exigence stylistique paradoxale. L'exigence est que la réalisation s'en tienne aux événements et que ces événements soient nombreux et s'enchaînent rapidement. Il faut alors également que la réalisation attire l'attention sur ces événements pour ainsi dire survolés, dans le mouvement en avant d'une lecture qui cherche toujours « ce qui vient ensuite »<sup>34</sup>. Tenons-nous ici à l'une des pratiques centrales à la fois selon les propos de Lewis et dans la théorie du kitsch : le cliché. Le rôle du cliché est précisément, selon Lewis, d'être à la fois transparent et accrocheur. Si l'expression « j'avais terriblement peur » est instantanément comprise mais facilement survolée, « le sang se glaça dans mes veines » est un développement métonymique tout aussi automatiquement reconnu, mais qui insiste, par son exagération et sa longueur, sur l'événement<sup>35</sup>. Ce sont des « hiéroglyphes » : cette explication rejoint et explicite l'idée de stéréotypes qui appelleraient des réactions stéréotypées, dont Clement Greenberg proposa la première formulation en 1939.

En concluant sur ces mauvaises lectures courantes, il faut bien se rappeler que pour Lewis, si les mauvaises lectures ainsi décrites sont mauvaises, elles le sont en tant que lectures littéraires – et ne sont pas de mauvaises pratiques en soi – et que si elles sont mauvaises en tant que lectures littéraires, ce n'est pas en conséquence du « *Castle-Building* », de l'intérêt pour l'« Événement » ou, comme nous le verrons dans un instant, de la réaction sentimentale à l'œuvre : ces éléments sont tous partie intégrante de la lecture, de la littérature elle-même, qui serait en échec si elle ne les provoquait pas. Lewis est clair sur ce point : « Insistons bien sur le fait que les non-littéraires sont non-littéraires non parce qu'ils apprécient les histoires de ces façons, mais parce qu'ils ne les apprécient d'aucune autre »<sup>36</sup>.

## Une critique de la critique du kitsch ?

Que les attributs des mauvaises lectures les plus courantes relèvent également de la bonne lecture nous ramène à d'autres oppositions (indirectes) de Lewis à la critique du kitsch, mais également à ce qui pourrait être perçu comme une critique (toujours indirecte) de la vision de la littérature portée par certains pourfendeurs du kitsch<sup>37</sup>.

Ainsi, par exemple, la théorie reproche souvent au kitsch son recours au sentiment. Comme R. C. Solomon une trentaine d'années plus tard<sup>38</sup>, Lewis note qu'être ému ne retire rien à l'humain, bien au contraire (même si cette émotion ne pousse pas nécessairement à aller au-delà de soi-même). Cette position se comprend dans *An Experiment in Criticism* au sein d'une conception plus globale de l'expérience esthétique qu'est la lecture. Si une mauvaise lecture utilise le livre, une bonne lecture la reçoit :

Nous ne devons pas lâcher notre propre subjectivité sur les images pour en faire ses vecteurs. Nous devons commencer par mettre de côté autant que possible tous nos propres *a priori*, intérêts et associations. [...] Après l'effort négatif, le positif. [...] Nous devons regarder et continuer de regarder jusqu'à avoir vu avec certitude exactement ce qui s'y trouve. Nous nous asseyons devant l'image pour qu'elle nous fasse quelque chose, pas pour en faire quelque chose. La première requête que toute œuvre d'art nous oppose est de nous rendre. Regarde. Écoute. Reçoit.<sup>39</sup>

Il s'agit de sortir de soi pour s'abandonner à une œuvre – et Lewis note que ce n'est que cette condition remplie qu'on serait autorisé à juger une œuvre, quelle qu'elle soit. Cette position prolonge celle de Hume, mais y ajoute une part d'humilité et d'ouverture sur les mutations du lectorat ; Lewis indique d'ailleurs que, s'il se croit autorisé à décrire les mauvaises lectures, c'est qu'elles ont aussi été son mode de lecture pendant longtemps. La lecture comme abandon actif est expansion de soi, et l'œuvre littéraire est expansion du monde, alors que la réaction émotionnelle précédemment évoquée ne permettait pas de sortir de ce qui est déjà en nous. La véritable expérience littéraire comme la meilleure littérature se trouvent ainsi à l'opposé du parasitisme<sup>40</sup>.

Face à une telle conception de la bonne lecture, on voit comment les mauvaises lectures peuvent se répartir sur toutes les catégories de lecteurs. De fait, certaines mauvaises lectures sont selon Lewis l'exclusivité des érudits. Revenons par exemple sur le caractère mensonger du kitsch. L'une de ses formulations est que le kitsch remplace la réalité par une représentation embellie ou autrement irréaliste à laquelle les lecteurs croient bien trop volontiers, confondant l'art et la vie<sup>41</sup>. Or, Lewis postule qu'une telle attitude est en réalité bien plus répandue chez les personnes les plus cultivées que chez le lecteur moyen. Une instance caractéristique de ce penchant est le fait de chercher dans l'art des vérités applicables à la vie. Ainsi Lewis nie-t-il que les tragédies grecques puissent être une illustration de la condition humaine : l'expérience de la tragédie peut enrichir et élargir la perception de celui qui en fait l'expérience, mais la *pièce* elle-même n'est que cela, un ensemble de choix littéraires faits pour atteindre le meilleur effet, le meilleur plaisir esthétique. La connaissance serait l'objet de la science et de la philosophie.

Peut-être plus paradoxale encore est la critique que Lewis adresse à plusieurs activités spécifiquement érudites. Celle dont il s'éloigne le plus est ce qu'il nomme l'« école des critiques Vigilants »<sup>42</sup>. Elle serait caractérisée, non par son appel à une lecture précise des œuvres, mais par son incapacité à prendre les choses avec légèreté, notamment sur les questions de valeur littéraire et de l'éthique des contenus. Entre autres choses, Lewis s'inquiète de l'exclusivité et du caractère absolu de telles positions – dans lesquelles nous reconnâtrons des auteurs tels que Greenberg ou Adorno – rappelant que les canons sont mobiles, et les lecteurs faillibles. Plus généralement, il est méfiant face l'orthodoxie : les préconceptions sur ce qui est bon ou mauvais, sur le canon, sur les critères de qualité, sont des freins à la réception ouverte. En conséquence, Lewis met en garde contre une activité toute littéraire *a priori* : la critique. Celle-ci est suspecte à deux titres. En amont, elle invite à interroger l'œuvre avant de s'y être soumis – en d'autres termes : de pratiquer une analyse dès la première lecture. En aval, elle tend à limiter ou orienter la perception de l'œuvre avant qu'elle ait été rencontrée, se supplantant bien souvent à l'œuvre elle-même.

Partant alors du principe que juger les œuvres littéraires est une activité dangereuse, comment peut-on établir quelles sont les bonnes et les mauvaises ? Il faut d'abord adopter le postulat humble que tout jugement doit être falsifiable. Qu'un plaisir de lecture soit atteint par autrui auprès d'une œuvre qui me déplaît doit me pousser à reconsidérer la valeur de cette œuvre. Il faut ensuite garder à l'esprit que si l'on peut mener une mauvaise lecture d'une bonne œuvre, l'inverse, d'après Lewis, n'est pas vrai<sup>43</sup>. Qu'on essaie de lire comme de la grande littérature une œuvre mauvaise, on sera sans succès. On se tournera ici vers ce qui spécifiquement fait le plaisir littéraire de la lecture : pas l'histoire, les événements, mais leur disposition, la manière dont les éléments sont donnés à voir, la symbiose entre sens, son et formulation – non seulement un véhicule, ni même seulement une forme de communication, mais une expérience, offerte, à construire : esthétique. Ainsi, « personne ne m'oblige à évaluer Martin Tupper ou Amanda Ross ; mais si j'entreprends de le faire, je dois les lire équitablement »<sup>44</sup>, c'est-à-dire comme n'importe quelle œuvre.

Où peut-on alors situer le kitsch dans cette vision ? Il semblerait, du point de vue de la réception, que ce qui est communément nommé kitsch dans un acte de jugement soit souvent une construction de l'esprit. Les mauvaises lectures ne confondent pas fiction et réalité, elles ne montrent certes pas de finesse littéraire, mais cela n'est pas leur but, et cette activité différente n'est pas intrinsèquement mauvaise ; en outre, les mauvaises lectures revêtent tant de formes qu'elles ne peuvent être réduites aux catégories normatives qui émanent bien souvent de la théorie du kitsch. Sur ce point, Lewis rejoindrait à la fois Abraham Moles, pour qui le kitsch est un tremplin vers l'art, et Hermann Broch, qui affirme qu'il y a une part de kitsch en chacun<sup>45</sup>. En outre, du point de vue des œuvres, Lewis semble bien mettre en évidence l'une des causes des difficultés rencontrées par ceux qui veulent distinguer nettement le kitsch de l'art : en réalité, on devrait conclure qu'une œuvre d'art serait une œuvre qui a dépassé le kitsch, et non à l'inverse qu'une œuvre kitsch est déficiente du point de vue de l'art.

Il faut donc se méfier de ceux qui voient dans le plaisir littéraire une faute, puis se méfier des préjugés socioculturels. Quelles options nous reste-t-il ? Nous pouvons en suggérer deux. Soit l'on associe le kitsch à cette littérature qui ignore le littéraire (paralittérature), mais il faut renoncer au jugement intransigeant dont elle est l'objet ; soit l'on cherche ailleurs le kitsch, du côté de la prétention littéraire qui détourne les lecteurs d'une expérience réellement riche qui se trouve ailleurs. En tout état de cause, à une poétique normative sous couvert, Lewis propose ce que nous pourrions appeler une poétique de la lecture, qui nous semble à la fois plus ouverte et plus à même de produire une critique juste de la littérature.

---

1. Matei Călinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987, p. 232 (Première édition en 1977 sous le titre *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch*, Bloomington, Indiana University Press) : « *one of the most bewildering and elusive categories of modern aesthetics* ». Sauf indication contraire, c'est nous qui traduisons.

2. David Hume, « Of the Standard of Taste » [1757], *English Essays from Sir Philip Sidney to Macaulay*, éd. C. W. Elliott, New York, P. F. Collier & Son, 1910, p. 215-236.

3. C. S. Lewis, « De Descriptione Temporum », *Selected Literary Essays by C. S. Lewis*, éd. Walter Hopper, Cambridge, Cambridge University Press, 1969, p. 13 : « *I myself belong far more to that Old Western order than to yours* ».

4. Nous recourons à des termes étrangers qui nous semblent refléter les nuances entre diverses paralittératures : la *genre literature* couvre, schématiquement, ce qui ne relève ni du roman réaliste ni de l'avant-garde, la *Trivialliteratur* une littérature de divertissement sans prétention.

5. Les *Inklings* étaient un groupe informel de professeurs d'Oxford qui dans les années 1930 et 1940 se retrouvaient dans des *pubs* pour parler de littérature. On y trouve, outre Lewis, J. R. R. Tolkien Charles Williams et Owen Barfield.

6. Voir, par exemple, Samuel Johnson, « The Modern Form of Romances Preferable to the Ancient. The Necessity of Characters Morally Good » [1750], *Essays from the Rambler, Adventurer, and Idler*, éd. Walter Jackson Bate, New Haven, Yale University Press, 1968, p. 9-15.

7. C. S. Lewis, *An Experiment in Criticism* [1961], Cambridge, Cambridge University Press, « Canto Classics », 2012 ; *Expérience de critique littéraire*, trad. Jean Autet, Paris, Gallimard, 1965. Nous indiquerons pour les citations le chapitre en plus de la page, afin de faciliter le repérage dans un ouvrage qui peut être difficile à trouver, *a fortiori* dans une édition précise. Sauf indication contraire, c'est nous qui traduisons.

8. *Ibid.*, I / « The Few and the Many », p. 1 : « *In this essay I propose to try an experiment. Literary criticism is traditionally employed in judging books. Any judgment it implies about men's reading of books is a corollary from its judgment on the books themselves. Bad taste is, as it were by definition, a taste for bad books. I want to find out what sort of picture we shall get by reversing the process. Let us make our distinction between readers or types of reading the basis, and our distinction between books the corollary.*

---

*Let us try to discover how far it might be plausible to define a good book as a book which is read in one way, and a bad book a book which is read in another ».*

9. La formulation la plus couramment reprise des rapports entre mutations sociales au XIX<sup>e</sup> siècle et émergence du kitsch est sans doute celle de Clement Greenberg, « Avant-Garde and Kitsch » [1961], reproduit dans *Art and Culture : Critical Essays*, Boston, Beacon Press, 1965, p. 3-21. On les retrouve au-delà de la critique de la culture de masse par exemple chez Matei Călinescu : voir par exemple la section initiale de *Five Faces of Modernity*, « Kitsch and Modernity », *op. cit.*, p. 225-229.

10. Les citations de ce paragraphe sont issues de l'ensemble du livre et apparaissent dès le premier chapitre. Nous traduisons « *us* » (« nous »), « *the few* » (« les quelques-uns »), « *the many* » (« le plus grand nombre »), « *the other type* » (« l'autre type »), « *the right type of reading* » (« le bon type de lecture »), « *bad types* » (« mauvais types »), « *misreadings* » (« mauvaises lectures », à prendre dans un sens proche de « lire de travers »), « *the literary* » (« les littéraires »), « *the unliterary* » (« les non-littéraires »).

11. Dwight Macdonald défend le caractère nécessairement élitiste d'une culture élevée entre autres dans le chapitre XV de « Masscult and Midcult » [1960], dans *Masscult and Midcult : Essays Against the American Grain*, dir. John Summers, introduction par Louis Menand, New York, New York Review Books, p. 3-71.

12. Harold Rosenberg, « Pop Culture : Kitsch Criticism » [1958], dans *The Tradition of the New*, Chicago / Londres, University of Chicago Press, 1959, p. 259 et 261. « Vulgarisation de la culture et critique en toc », *La tradition du nouveau*, trad. Anne Marchand, Paris, Minuit, « Arguments », 1962. Nous traduisons « *proper customers* » et « *populace* ».

13. Pour le rapport entre kitsch et infantilisation, on pourra se reporter à titre d'exemple à Theodor Wieselgrund Adorno, « On Popular Music », *Studies in Philosophy and Social Science*, vol. IX, Morningside Heights (New York), The Institute of Social Research, 1941, p. 17-48. L'idée est reprise notamment par Dwight Macdonald (*op. cit.*) et Valérie Arrault, *L'empire du kitsch*, Paris, Klincksieck, « Collection d'esthétique », 2010.

14. Nous ne proposons pas de traduction de terme « *escapism* », courant dans la critique du kitsch et qui dénote une échappatoire, une fuite dans la fiction face à la réalité du quotidien.

15. La formule « parodie de catharsis », initialement employée par T. W. Adorno, est largement reprise dans la théorie, entre autres chez Matei Călinescu, Éva Le Grand, Tomas Kulka, Valérie Arrault, Christophe Genin. Theodor Wieselgrund Adorno, *Ästhetische Theorie* [1970, posthume], *Théorie esthétique*, trad. Marc Jimenez et Éliane Kaufholz, Paris, Klincksieck, 1989.

16. David Hume, *op. cit.*

17. C. S. Lewis, *op. cit.*, II / « False Characterisations », p. 6 : « *With the hasty and wholesale apartheid of those who ignore this we must have nothing to do* ».

18. Clement Greenberg, *op. cit.* ; Éva Le Grand, « Séductions du kitsch : Roman, art et culture », dans *Séductions du kitsch : Roman, art et culture*, dir. Éva Le Grand, Montréal (Québec), XYZ Éditeur, 1996, p. 13-25.

19. Nous empruntons la terminologie histoire / intrigue à E. M. Forster, nous aurions tout autant pu utiliser la distinction de Gérard Genette entre histoire et récit ; en tout état de cause ces oppositions s'étendent plus généralement au « quoi » vs « comment ». Voir Edward Morgan Forster, *Aspects of the Novel* [1927], Londres, Edward Arnold (Publishers) Ltd, 1963, p. 82 *sqq.* ; Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, « Points Essais », 1972, p. 95.

20. Tomas Kulka, *Kitsch and Art*, University Park, Pennsylvania, Pennsylvania University Press, 1996.

21. Entendant « ethnocentrique » sur la base du groupe culturel plutôt que de l'ethnie – même si la propension en occident à percevoir comme kitsch nombre de productions esthétiques asiatiques peut illustrer

---

le rapport entre ces deux acceptions. Rappelons en outre que Lewis recourait au terme « *apartheid* » (voir *supra* : note 17).

22. C. S. Lewis, « The Event » : *op. cit.*, *passim*. L'événement est à prendre ici dans un sens général qui englobe non seulement les péripéties mais tout ce qui est montré, actions, sentiments, etc.

23. *Ibid.*, p. 28-30.

24. *Ibid.* : « *hieroglyph* » (notamment p. 15, p. 33), « *Toy* » et « *Ikon* » (première occurrence III / « How the Few and the Many use Pictures and Music », p. 17).

25. Kathleen Higgins, « Sweet Kitsch » [1990], dans *The Philosophy of the Visual Arts*, dir. Philip Alperson, New York, Oxford University Press, 1992, p. 565-81 (elle adopte la graphie « Icon »). On lira également avec intérêt l'analyse de Karsten Harries, qui comprend notamment le kitsch comme source de stimulation pour une époque qui ne trouve plus dans les objets légitimes de l'émotion un support et cherche à les remplacer par une représentation stimulante de l'émotion elle-même : Karsten Harries, « Kitsch », *The Meaning of Modern Art : A Philosophical Interpretation*, Evanston, Northwestern University Press, 1968, p. 74-83.

26. Pour prendre la concise définition de Olivier Perru, « Le mutualisme est une association biologique de deux organismes d'espèces distinctes en vue d'un bénéfice mutuel aux deux espèces » : Olivier Perru, « Le mutualisme biologique, concepts et modèles », dans *History and Philosophy of the Life Sciences*, Naples, Stazione Zoologica Anton Dohrn, Vol. 33, n° 2, 2011, p. 223-248 : p. 223.

27. C. S. Lewis, *op. cit.*, VI / « The Meanings of "Fantasy" », p. 50 *sqq.* On reconnaît dans l'expression « *Castle-Building* » un parent de « construire des châteaux en Espagne », mais qui n'a pas en français d'équivalent avec le même statut grammatical (groupe nominal). Nous pourrions nous tourner vers « Fantasmagorie » pour un terme grammaticalement équivalent.

28. *Ibid.*, p. 53 : « *vicarious pleasures* ».

29. *Ibid.* : « *Egoistic* », « *Disinterested* ».

30. *Ibid.*, II / « False Characterisations », p. 6 : « *illiteracy, barbarism, "crass", "crude" and "stock" responses which (it is suggested) must make them clumsy and insensitive in all the relations of life and render them a permanent danger to civilisation* ». À nouveau, si nous faisons le parallèle entre les mots de Lewis et ceux de la théorie du kitsch, rappelons-nous que Lewis ne semble aucunement s'occuper du kitsch ou de sa critique.

31. *Ibid.*, XI / « The Experiment », p. 104 : « *Books on a shelf are only potential literature* ».

32. Pour une description comparée de différentes attitudes face à différents aspects romanesques, on pourra lire avec intérêt Stendhal, « Projet d'article sur "Le rouge et le noir" » [1832], dans *Œuvres romanesques complètes*, tome 1, préface de Philippe Berthier, dir. Yves Ansel et Philippe Berthier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2005, p. 822-838, en particulier p. 824 *sqq.*

33. Pour une analyse du degré de non-spécificité dans une littérature considérée kitsch, on pourra se reporter à Régine Atzenhoffer, *Écrire l'amour kitsch : Approches narratologiques de l'œuvre romanesque de Hedwig Courths-Mahler (1867-1950)*, Berne, Peter Lang, « Contacts », 2005.

34. Pour E. M. Forster, qu'on se demande « What's next » est la condition première d'une histoire réussie : *op. cit.*, chp. 2, « The Story », p. 27-42.

35. C. S. Lewis, *op. cit.*, IV / « The Reading of the Unliterary », p. 32 *sqq.* Il compare entre autres les expressions « *I was terribly afraid* » et « *My blood ran cold* ».

36. *Ibid.*, p. 38 : « *Let us be quite clear that the unliterary are unliterary not because they enjoy stories in these ways, but because they enjoy them in no other* ».

37. Nous précisons oppositions « indirectes » pour que ne soit pas oublié que Lewis n'a jamais, à notre connaissance, interagi avec la théorie du kitsch.

38. Robert C. Solomon, « On Kitsch and Sentimentality », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 49, p. 1-14.

39. C. S. Lewis, *op. cit.*, III / « How the Few and the Many use Pictures and Music », p. 18 sq : « *We must not let loose our own subjectivity upon the pictures and make them its vehicles. We must begin by laying aside as completely as we can all our own preconceptions, interests, and associations. [...] After the negative effort, the positive. [...] We must look, and go on looking till we have certainly seen exactly what is there. We sit down before the picture in order to have something done to us, not that we may do things with it. The first demand any work or art makes upon us is surrender. Look. Listen. Receive* ».

40. La bonne lecture d'une œuvre proprement littéraire formerait donc également un mutualisme, mais créateur, plutôt que de confirmation dans le rapport lecteur-kitsch-archétype (cf. *supra*, note 26).

41. Pour une condamnation sans compromis de l'embellissement du réel on pourra lire Éva Le Grand, art. cit.

42. *Ibid.*, XI / « The Experiment », p. 124 sqq : « *Vigilant school of critics* ».

43. *Ibid.*, III / « How the Few and the Many use Pictures and Music », p. 20.

44. *Ibid.*, p. 116 : « *No one obliges me to assess Martin Tupper or Amanda Ross ; but if I am going to, I must read them fairly* ». On notera que Lewis mentionne Amanda McKittrick Ros en connaissance de cause : parmi les divertissements des *Inklings* on trouvait le jeu de lire sa prose à haute voix le plus longtemps possible en maintenant son sérieux. Amanda McKittrick Ros (1860-1939), romancière irlandaise, est connue pour sa prose ampoulée et ses contenus extravagants. Gilbert Highet, dans l'article « Kitsch » de son recueil *A Clerk of Oxenford*, indique qu'elle est le « joyau de [sa] collection [de littérature kitsch] » (« *The gem of my collection* »). Gilbert Highet, « Kitsch », dans *A Clerk of Oxenford : Essays on Literature and Life*, New York, Oxford University Press, 1954, p. 210-219 : p. 212.

45. Abraham Moles, *Psychologie du kitsch : L'art du bonheur*, Tours, Mame, 1971, notamment p. 75 ; Hermann Broch, « Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches » [1951], *Quelques remarques à propos du kitsch*, trad. Albert Kohn, Paris, Allia, 2001, par exemple p. 35.