

Aspects du kitsch. Introduction à l'esthétique de Blücher

Lyvann Vaté
EHESS

Auteur peu connu en France, et presque pas traduit à l'exception de la si dense *Correspondance* avec Hannah Arendt, le philosophe Heinrich Blücher a donné en 1951 au Bard College un cours portant sur « la compréhension de l'expérience artistique »¹. Il considère alors la position renouvelée de l'artiste à une époque où il perçoit une valorisation excessive des sciences dures et un net recul des systèmes monothéistes dans les démocraties occidentales. Il remarque à cette occasion une modification considérable du statut des œuvres, à un moment de production généralisée d'images, à la fois dans un cadre publicitaire, et d'autre part, dans les éléments de propagande des régimes totalitaires. Nous rappelons d'ailleurs que l'année de ce cours, 1951, est également l'année où son épouse Hannah Arendt publie *Les Origines du totalitarisme*, de telle sorte qu'on peut raisonnablement envisager que le travail d'esthétique sur la position nouvelle de l'œuvre d'art et la réflexion politique d'Arendt sur la spécificité de la forme totalitaire des régimes politiques constituent deux démarches philosophiques qui ont été menées à des périodes proches et, du moins pour partie, simultanées.

Mais avant de détailler plus avant les enjeux liés à la notion de kitsch telle qu'Heinrich Blücher la mobilise dans ce cours, il semble important, au vu de la faible notoriété de l'auteur, de procéder à plusieurs précisions biographiques. Heinrich Blücher (1899-1970) n'est pas, comme dirait sans doute Hannah Arendt, un philosophe de profession. Il se présente lui-même souvent comme un autodidacte en ce domaine et a approché la politique comme domaine pratique bien plus que comme objet. Directement impliqué dans l'action révolutionnaire, il est dans sa jeunesse très proche des cercles spartakistes et un disciple de Rosa Luxemburg. Lecteur de Marx, bien sûr, il s'oppose très tôt à l'évolution stalinienne du parti et fuit l'Allemagne nazie, d'abord en Tchécoslovaquie, puis en France où il rencontre Arendt qu'il épouse en 1940. Il commence à enseigner la philosophie à la New York School of Research, d'une part, puis au Bard College.

On souhaite ici présenter et commenter les principales saillances du cours d'esthétique de 1951, du point de vue de l'usage assez original de la notion de kitsch. Qu'entend-il, alors, par *kitsch* ?

En effet, il donne à ce terme une signification élargie au sein du tandem art/non-art (c'est-à-dire, du critère qui permet de qualifier un objet fabriqué comme œuvre d'art), et

au sein de ce qu'on appellera, avec lui, « le processus de transformation du non-artistique en anti-artistique ».

L'ensemble du raisonnement s'élabore autour d'une scission postulée entre deux espèces d'objets fabriqués : (a) d'une part l'ensemble des objets qui sont des représentations interprétables livrant une expérience aux hommes en tant qu'ils sont des agents libres (l'art) et, d'autre part, (b) l'ensemble des objets qui exploitent les moyens de l'art à des fins non-artistiques, voire anti-artistiques, qui imposent un contenu de façon coercitive sans permettre la libre réception par le public, sans susciter la possibilité d'un « dialogue intérieur » (le non-art, l'anti-art : le kitsch).

En cela, la notion d'art se voit restreinte à une acception minimaliste, là où d'autre part toute image susceptible d'être orientée en vue d'une fin se voit réduite au statut de pur outil. C'est à cette seconde catégorie de production que Blücher renvoie en évoquant le kitsch qui n'est donc plus affaire de goût ou d'appréciation du public mais bien plutôt un certain rapport de l'œuvre au public. Le kitsch, au fond, c'est toute image qui veut « vaincre au lieu de convaincre », selon le mot de l'auteur, à savoir imposer un sens prédéfini, qui tend à manipuler le public en lui refusant le recours à une pluralité de démarches herméneutiques, ou encore qui se donne *pour réalité* en confondant à dessein le modèle et la représentation, fait de l'esprit le serviteur des sens là où l'œuvre d'art fait des sens les serviteurs de l'esprit.

Dans cette perspective, il commence son cours par une référence au fragment 93 d'Héraclite et y voit une bonne définition de ce qu'est l'art. On en donnera ici la traduction la plus courante : « Apollon, dont l'oracle est celui de Delphes, ne dit ni ne cache, mais signifie ». Blücher pointe lui-même la pluralité des traductions possibles : « montre par un signe », « désigne », « indique ». Dans l'édition et la traduction proposées par Marcel Conche², ce dernier sent bien que le fragment est déjà, terme sans doute impropre, du moins anachronique, un appel à l'*herméneutique*, c'est-à-dire à l'idée que le dieu s'exprime mais ne dit pas quelque chose, laissant une marge considérable d'interprétation. Mais Conche ne relève pas comme Blücher que cet oracle de Delphes, en particulier, c'est celui d'Apollon – le dieu des arts, de la musique et du chant. En d'autres termes, l'art au sens fort, au sens plein, c'est celui qui ne cache pas, ne dit pas mais signifie quelque chose, ou indique, laisse des indices – en laissant par le même geste, la possibilité de les interpréter. La spécificité de l'œuvre d'art est donc alors celle d'une expression vide sans objet établi : elle se manifeste et ne manifeste pas quelque chose, ce quelque chose étant formulé dans la réception de l'œuvre par celui qui fera l'effort de l'interprétation.

Nous pourrions aussi signaler que cette référence à Héraclite, s'accompagne d'une certaine compréhension d'Apollon, et que le cours de Blücher est très lié à la polarisation nietzschéenne de l'apollinien et du dionysiaque. Impossible ici de se livrer à une analyse de détails qui porterait sur la façon dont Blücher a lu *Naissance de la tragédie*. Mais on pourrait envisager que l'art est apollinien, et que le kitsch est dionysiaque : l'art, comme l'Apollon héraclitéen, laisse une possibilité d'ouverture, il ne peut imposer un sens mais il *formule* (dans la mesure où il donne une forme, susceptible d'être interprétée). Par

opposition, le kitsch est dionysiaque au sens où il ne place pas dans une expérience mais où il a vocation à fasciner les sens. L'un laisse libre, l'autre contraint.

Le piège majeur que Blücher essaie de mettre au jour réside dans le fait que les deux exploitent les mêmes moyens en poursuivant deux finalités opposées. Le premier (art) utilise les moyens qui passent par les sens (lignes, couleurs) comme un *milieu* qui permet à l'individu qui s'y trouve de circuler dans l'expérience librement. Le second (le kitsch) est une contrainte et mobilise les sens pour enfermer. On comprend sans doute mieux ici la relation établie entre la notion de kitsch et ses applications concrètes. À faire du kitsch le contraire de l'art, à savoir donc un tyran qui utiliserait les mêmes outils qu'un libérateur en les retournant, nous ne sommes pas très loin de l'intersection entre kitsch et esthétique totalitaire, ou encore, quoique dans une autre mesure, entre kitsch et esthétique publicitaire. Autrement dit, on dira que la caractéristique des régimes totalitaires est d'avoir non seulement limité le spectre des modalités d'expression des artistes mais qu'il a asservi les artistes pour les mettre au service du régime, détournant les moyens de la libre représentation au bénéfice de l'abolition de la liberté. En ce sens, les régimes totalitaires n'ont pas utilisé les œuvres d'art dans le seul but d'aseptiser, de neutraliser l'expérience sensible. Certes, ils ont aboli dans l'expérience sensible ce qu'il y avait d'expérience au sens fort, c'est-à-dire avant tout l'expérience de la liberté. Mais ils ont conservé la dimension sensible de l'œuvre, au point de ne plus s'adresser qu'aux sens : la propagande totalitaire a bien pour caractéristique de ne mobiliser que les affects ; ce qui revient à congédier la raison de l'œuvre d'art.

Cette partition sens/raison a une histoire ancienne dans le vocabulaire philosophique, dont on essaiera de reprendre ici, à grands traits, la généalogie. Il recoupe pour partie l'héritage platonicien du partage sensible/intelligible.

En effet, le partage opéré entre deux formes de l'objet fabriqué – entre l'art véritable et un art dégradé qui est selon Blücher un anti-art qui, comme un parasite, se nourrit des mêmes ressources que le tronc qu'il fragilise – est très proche des analyses menées dans les textes d'esthétique du corpus platonicien. On pourrait y voir alors une reprise de la distinction esquissée en *République X* entre d'une part les artistes qui n'ont pas vocation à être expulsés de la Cité – ceux dont les formes renvoient vers l'idée, ceux qui ne se laissent pas emprisonner dans la forme sensible mais font signe vers l'intelligible – et d'autre part les artistes qui développent des techniques hallucinatoires, qui excitent, stimulent par la couleur sans remonter vers la forme.

L'exemple bien connu de l'image du lit, qui est un presque rien ontologique, qui est l'image d'une image, l'image de l'objet concret qui n'est déjà qu'une image concrète de l'idée du lit, abonde en ce sens : la bonne image pour Platon, c'est l'image qui utilise les sens pour libérer des sens et progresser vers l'intelligible.

Par ailleurs, si on se figure ce qu'étaient certaines statues grecques bariolées – ou par exemple si on songe au recours à la couleur rouge dans les yeux des divinités, pour faire peur – on n'est pas très loin de ce que Platon condamne comme de l'art faux, de l'art fourbe, qui oblitère l'intelligible au profit d'un sensible qui fascine (dans le pire sens du terme) – et on n'est pas très loin non plus de ce que nous appellerions, nous modernes, *kitsch*.

Voyons ainsi ce que Blücher dit du potentiel hypnotique du kitsch :

L'art dispose d'un moyen très puissant et merveilleux pour empêcher le spectateur de prendre une image artistique pour une image de la réalité elle-même : le miracle de la forme. La forme a la merveilleuse capacité de mettre le spectateur à distance, pour ainsi dire, de sorte qu'il ne puisse jamais faire cette identification erronée que le kitsch lui fait faire entre l'image et la réalité – ce qui équivaut à une sorte d'hypnotisme partiel. [...] Certains médias de masse, comme la télévision et le cinéma, par leurs moyens techniques mêmes, semblent particulièrement vulnérables au kitsch. Par exemple, pour introduire en nous, par une image, l'acceptation d'une irréalité en tant que réalité fictive (cette identification de l'irréalité d'une image avec la réalité elle-même), l'un des meilleurs moyens est l'hypnose - et quel meilleur moyen y a-t-il pour un certain type d'hypnose qu'une salle de cinéma qui, par son obscurité même, a tendance à nous isoler immédiatement de nous-mêmes. Ce processus d'isolement de nous-mêmes est en fait le début même de l'hypnose et il n'est que trop facile pour nous d'entrer dans un flux d'images en mouvement qui finit par effacer tout contrôle que nous avons, dissoudre toute retenue, nous éloigner de nous-mêmes.

Il poursuit ainsi :

Dans les films, il n'y a pas de distance (ce qui signifie pas de forme), pas de rappel que ce n'est pas réel - et moi, en tant que spectateur, je suis pris dans cette réalité fictive, je me perds, je suis poussé aux larmes par la sentimentalité et la fausse identification, le kitsch produit une stupeur qui est aussi mauvaise que l'alcoolisme - une stupeur qui travaille sur l'esprit, l'asservissant, l'assommant. Le kitsch est un destructeur - un destructeur de personnalités - qui peut être et a été utilisé par un système totalitaire pour la destruction systématique de la personnalité. Puisque les œuvres d'art sont les seules choses créées par les êtres humains qui renforcent toujours la liberté - qui s'adressent toujours directement à la personnalité, la formant, l'enrichissant, mais n'essayant jamais de l'enlever pour l'utiliser à des fins non artistiques - il n'est pas étonnant que dans un système totalitaire, le kitsch et la haine qui se développe aujourd'hui contre l'art ne soient pas seulement utilisés, mais soient systématiquement utilisés contre la personnalité, contre la liberté.

Difficile d'aborder *tous* les aspects de l'esthétique de Blücher et le présent article ne peut pas avoir vocation à l'exhaustivité. Nous avons tenté de la *présenter*, de manière certes un peu générale, et sans doute elliptique par endroits, en désignant le partage qu'opère l'auteur entre l'art et le kitsch. L'écho à la duplicité mimétique platonicienne nous semble fécond, tant Platon lui-même et par là une certaine tradition de la philosophie de l'art distingue entre *mimésis* fascinante, bariolée, qui fait écran, fait obstacle en enfermant dans le sensible, et l'autre *mimésis*, qui se contente de faire référence à l'Idée qu'elle particularise dans une forme. Partage qui rejoint, *mutatis mutandis*, l'art qui laisse libre, et le kitsch qui exploite les moyens de l'art pour asservir, partage qui n'est pas sans rapport, en passant, avec le jugement de valeur qui a longtemps sous-tendu l'opposition entre couleur et dessin dans le cadre de la querelle qui oppose les coloristes et les dessinateurs (ou encore : le débat Piles/Félibien, Poussin/Rubens).

En somme, du partage établi entre l'art et le kitsch nous retenons les aspects suivants, sous la forme de problèmes, ou d'embryons de problèmes, qui sont amenés par l'approche de Heinrich Blücher, et que nous laissons ouverts.

(1) L'art réalise, accomplit, s'épanouit dans le miracle de la forme parce que la mise en forme d'une représentation manifeste son caractère de représentation et empêche donc la confusion du modèle et de la représentation. Si l'on suit Blücher jusqu'au bout, le kitsch

n'est pas un style particulier d'art : mais c'est le style, l'avènement singulier d'une forme originale, qui empêche que l'oeuvre soit du kitsch. C'est le choix de Manet d'introduire une femme nue dans *Déjeuner sur l'herbe* qui empêche que cette image de femme nue puisse être associée à un modèle (une femme nue réelle). Alors que dans le cas, cité par Blücher, des nus féminins du magazine *Esquire*, le type de nu, d'image de femme nue associe complètement la représentation avec le modèle (la femme nue réelle) : c'est le signe d'une image kitsch, par contraste avec une image artistique. On voit à quel point les repères définitionnels conventionnels sont perturbés : le kitsch n'est pas un style d'art, mais c'est le style qui fait de l'art le contraire du kitsch. À dissocier le kitsch d'une esthétique spécifique d'œuvre, on est en somme invités à reconsidérer simultanément ce qu'on entend par kitsch (comme non-art) mais aussi ce qu'on entend par art.

(2) Le kitsch trouve deux voies de développement qui sont susceptibles de faciliter son hégémonie progressive (parce qu'il faut bien entendre que derrière la progression du kitsch fascinant, il y a potentiellement un affaiblissement de l'art vrai, peut-être aussi sa mort). Ces deux voies sont : (a) la modification des techniques d'élaboration des images et les conditions techniques de formation du cinéma, ou de la photographie qui provoquent facilement une abolition de la distance œuvre-public et une identification du regardant à l'image comme du modèle à la représentation et (b) la modification des modes de vie et le rapport nouveau au travail et au temps libre : la montée en puissance du kitsch anti-artistique serait alors due pour partie à l'automatisation des moyens de production qui libère beaucoup de temps libre mais fait de l'ouvrier une machine comme les autres, beaucoup plus vulnérable, sur le temps libéré, aux assauts du kitsch.

(3) Point effleuré ici : le problème du rapport au langage. On présente souvent à tort l'art comme un langage, or toute *communication* suppose que l'art me dit quelque chose, m'impose déjà un signifié auquel je peux répondre, protester. On ne peut pas non plus parler d'*identification* (qui est le registre de l'amour). Entre les deux se situe le registre de l'art, qui est celui de la *participation*. Je ne me confonds jamais avec l'œuvre d'art (au risque d'y laisser ma liberté, et donc de tomber dans le kitsch), mais je ne « communique » pas avec elle, ce qui supposerait une réciprocité dans l'échange de paroles. L'œuvre d'art dessine un milieu à l'intérieur duquel je vis une expérience : c'est le dialogue intérieur rendu possible par l'art qui esquisse la participation, non un dialogue avec l'œuvre d'art (communication).

Enfin, on rappellera que la définition du kitsch par Blücher consiste en l'élaboration d'une acception déconnectée de la notion de goût, prédominante dans le paradigme subjectiviste en philosophie esthétique. Par là, ce n'est plus une simple question d'appréciation personnelle du sujet, mais un certain type d'œuvre. Il n'est bien sûr pas exclu qu'une œuvre soit kitsch *du point de vue extrinsèque du sujet (sens courant)* qui l'observe et qu'en même tant ce soit une œuvre kitsch *du point de vue substantiel de sa qualité propre (sens de Blücher)*. Mais on entend alors kitsch en des acceptions diverses, jouant sur toute l'équivocité et la polyphonie du terme.

1. L'ensemble des citations de H. Blücher mobilisées ici sont tirées des archives du Bard College : www.bard.edu/bluecher/. Le cours, enregistré sur cassette sur insistance de l'entourage de Blücher, et entre autres d'Hannah Arendt, a été ensuite retranscrit par écrit. Il est ici traduit en français par nos soins.

2. Héraclite, *Fragments*, trad. Marcel Conche, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, rééd. 2011.