

À L'HEURE FATALE DE L'ART, LA CRITIQUE DU KITSCH AU XX^E SIÈCLE¹

Frédéric DETUE

frederik.detue@gmail.com

Université Paris 8

Résumé : Ce texte est un chapitre à peine remanié de ma thèse de doctorat consacrée à l'histoire de l'idée de littérature. La thèse est une enquête historique sur la littérature telle qu'inventée par le premier romantisme allemand. J'y défends l'idée qu'au XX^e siècle, à « l'heure fatale de l'art », des réflexions théoriques et des pratiques littéraires et artistiques créent un *schisme*, construisant un rapport critique et dialectique à l'idée de littérature romantique, déterminant un nouveau mode d'être de la littérature. Ce chapitre étudie comment, sur le plan théorique, une tradition de « critique de la culture » (*Kulturkritik*) forge le concept de *kitsch* de façon à caractériser ce qui, dans l'art et la littérature, rend possible qu'un document de culture soit « en même temps un document de barbarie » (Benjamin).

Mots clés : premier romantisme allemand ; idée de littérature ; théorie critique ; art pour l'art ; œuvre d'art totale ; kitsch ; aura.

Abstract: This text is a hardly modified chapter from my thesis on the history of the idea of literature. The thesis is a historical enquiry into the idea of literature as invented by early German Romanticism. I promote the idea that, in the twentieth century, at a time when the fate of art hangs in the balance, theoretical inquiry and literary and artistic practice bring about a *schism*, creating as they do a critical and dialectical relation to the Romantic idea of literature and determining a new mode of being for literature. This chapter focuses on how, in the theoretical inquiries, a tradition of *Kulturkritik* elaborates the concept of *kitsch* so as to characterize what, in art and literature, makes possible that a document of culture is “at the same time a document of barbarism” (Benjamin).

Keywords: early German Romanticism; idea of literature; Critical Theory; art for art's sake; total work of art; kitsch; aura.

¹ Ce texte est un chapitre très peu remanié de ma thèse, laquelle vise à déterminer une tradition littéraire et artistique née au XX^e siècle en dissidence de la tradition issue du romantisme théorique. Dans la thèse, ce chapitre est le premier de la deuxième partie, consacrée à la « théorie critique » de cette nouvelle tradition qualifiée de « post-exotique » ; il s'intitule « Valeur polémique de la tradition post-exotique : critique du *kitsch* ». Cf. DETUE, Frédéric. *En dissidence du romantisme, la tradition post-exotique : Une histoire de l'idée de littérature aux XX^e et XXI^e siècles*. Thèse de doctorat en Littérature générale et comparée sous la dir. de Tiphaine Samoyault. Saint-Denis : Université Paris VIII - Vincennes - Saint-Denis, 2011, p. 105-130.

La transformation de la superstructure, plus lente que celle de l'infrastructure, a demandé plus d'un demi-siècle pour faire valoir dans tous les domaines culturels le changement des conditions de production [capitaliste]. Sous quelle forme s'est fait ce changement, on ne peut le préciser qu'aujourd'hui. On est en droit d'attendre de ces précisions qu'elles aient aussi valeur de pronostic. Mais à ces attentes correspondent moins des thèses sur l'art prolétarien après la prise du pouvoir, encore moins sur la société sans classes, que des thèses sur les tendances évolutives de l'art dans les conditions présentes de la production. [...] on aurait tort de sous-estimer la valeur polémique de pareilles thèses. Elles écartent une série de concepts traditionnels – création et génie, valeur d'éternité et mystère –, dont l'application incontrôlée (et pour l'instant difficile à contrôler) conduit à l'élaboration des faits dans un sens fasciste.

Walter Benjamin²

Il n'importe pas que le monde soit mûr pour le mythe – cela c'est de l'esthétique nazie – mais que l'artiste se détourne de la tâche décorative qui appartient à l'activité artistique et qu'il mette en relief son devoir éthique.

Hermann Broch³

1. Critique de l'art totalitaire / critique du *kitsch*

L'idée que nous entendons soutenir est qu'une tradition de « critique de la culture » est née au XX^e siècle en réaction à la terreur moderne, – à la terreur des guerres mondiales, à celle des totalitarismes, des camps et des génocides. Il est possible d'avancer que, sur le terrain de l'art et de la littérature, le repoussoir de cette tradition critique se trouve tout désigné dans la théorie et la pratique artistiques et littéraires des totalitarismes. Cependant, cette proposition doit être précisée. Quand bien même on accepte, comme nous pensons qu'il est juste, de qualifier l'art totalitaire de « non-art », ou de « pseudo-art », cela ne permet pas d'inférer qu'on peut le jeter aux poubelles de l'histoire de l'art sans autre forme de procès. Parce que, comme le montre l'étude du réalisme socialiste par exemple, la « pseudo-littérature » totalitaire s'est articulée sur la tradition littéraire issue du romantisme au point de « sauver les apparences de la littérature »⁴, ce qui signifie que l'on ne peut pas simplement penser refermer la parenthèse du non-art totalitaire afin de poursuivre la tradition de l'art « véritable ». C'est toute la question du *schisme* littéraire posée par Adorno dans son prétendu *dictum* qui est en jeu ici. Si en Allemagne en 1966, on ne peut pas selon Jean Améry « se réclamer de Goethe, de Mörike, du baron von Stein, et mettre Blunck, Wilhelm Schäfer,

² BENJAMIN, W. *Œuvres*. T. III. Trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch. Paris : Gallimard, 2000. Coll. Folio/Essais. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939) », p. 270-271. L'histoire de cet article est très complexe, c'est pourquoi nous nous référerons à différentes versions du texte élaborées par l'auteur, voire à des « paralipomènes et variantes ». Nous précisons chaque fois que nous citons une autre version que celle de 1939. Sur cette histoire de l'article, cf. TACKELS, Bruno. *L'Œuvre d'art à l'époque de W. Benjamin : Histoire d'aura*. Paris ; Montréal (Québec) : L'Harmattan, 2001. Coll. Esthétiques.

³ BROCH, Hermann. *Création littéraire et connaissance : Essais*. Édition et introduction de Hannah Arendt. Trad. de l'allemand par Albert Kohn. Paris : Gallimard, 2007, p. 69. Coll. Tel.

⁴ MOREL, Jean-Pierre. *Le Roman insupportable : L'Internationale littéraire et la France (1920-1932)*. Paris : Gallimard, 1985, p. 454. Coll. Bibliothèque des Idées. Sur la captation de l'héritage romantique dans la théorie soviétique du réalisme socialiste, nous renvoyons à la première partie de notre thèse consacrée à la « Délégitimation de l'idée de littérature romantique » : cf. DETUE, F. *En dissidence du romantisme, la tradition post-exotique...* Thèse de doctorat citée, p. 86-102.

Heinrich Himmler entre parenthèses »⁵, c'est que le problème est moins la « pseudo-littérature » totalitaire en elle-même que la « pseudo-littérature » *comme possibilité de l'art*. La tradition critique que nous concevons est précisément l'art d'écrire qui entreprend de nier cette possibilité de l'art par quoi un témoignage de culture peut se révéler « en même temps un témoignage de barbarie »⁶.

Nier la « pseudo-littérature » totalitaire comme possibilité de l'art est le propos d'une réflexion critique qui s'est initiée dans la première moitié du XX^e siècle en langue allemande, et à laquelle une conférence de Hermann Broch durant l'hiver 1951, notamment, a donné du souffle jusqu'à aujourd'hui en Europe : la critique du *kitsch*⁷. L'observation que fait Broch et la question qu'il pose à partir de là au début de sa conférence sont pour nous exemplaires ; il s'agit d'observer en effet que l'apparition du phénomène *kitsch* est exactement contemporaine de l'essor du « grand art romantique » et de faire l'hypothèse que le romantisme est la condition de possibilité du *kitsch* : « Était-ce une époque de kitsch, si bien qu'on doit interpréter la grande œuvre d'art romantique comme une victoire remportée sur lui, ou était-ce l'époque du romantisme, auquel, il est vrai, il faudrait imputer la responsabilité du kitsch ? », interroge Broch, avant d'énoncer le parti qu'il prend : « si fort que le kitsch ait imprimé sa marque sur le XIX^e siècle, ce dernier est issu en majeure partie de cette attitude d'esprit que nous reconnaissons comme l'attitude romantique »⁸. On imagine où cette réflexion peut nous mener, alors que, pour Broch, « [c]e n'est pas par hasard que Hitler [...] a été un partisan absolu du kitsch », lui qui « vivait le kitsch sanglant et [qui] aimait le kitsch des pièces montées »⁹ : il se pourrait bien que la « pseudo-littérature » totalitaire sauve les apparences de la littérature *à la manière du kitsch*, autrement dit, que l'héritage romantique de la « pseudo-littérature » totalitaire s'explique de façon décisive par la médiation du phénomène *kitsch* apparu dans le sillage du romantisme.

⁵ AMÉRY, Jean. *Par-delà le crime et le châtement : Essai pour surmonter l'insurmontable* [*Jenseits von Schuld und Sühne : Benütigungsversuche eines Überwältigten*, 1966]. Trad. de l'allemand par Françoise Wuilmart. Arles : Actes Sud, 2005, p. 164. Coll. Babel.

⁶ BENJAMIN, W. *Œuvres. Op. cit.* T. III. « Sur le concept d'histoire », p. 433. Dans le cas de l'Union soviétique spécialement, on doit cependant tenir compte d'une réalité au regard de laquelle l'opposition de cette tradition critique à la « pseudo-littérature » totalitaire peut manquer de netteté, comme si l'on pénétrait dans une « zone grise » : la réalité dont tâche de rendre compte le terme de « censure ».

⁷ Cf. BROCH, H. *Quelques remarques à propos du kitsch*. Trad. de l'allemand par Albert Kohn. Paris : Éditions Allia, 2001. « C'est une conférence que Broch a faite devant les étudiants et le corps enseignant du séminaire germanique de Yale dans l'hiver de 1950-1951 », précise Hannah Arendt dans son édition posthume de 1955 (BROCH, H. *Création littéraire et connaissance... Op. cit.*, p. 375-376). Selon Catherine Coquio, « [à] partir de cette date [de 1955], les productions critiques européennes sont toutes marquées par ce texte de H. Broch » (COQUIO, Catherine. *Méthode ! : nous l'affirmons : revue de littératures [française et comparée]*, 2004, n° 6 : *L'Art contre l'art : Baudelaire, le « joujou » moderne et la « décadence »*. Bandol : Éditions Vallongues. « Kitsch et critiques du kitsch : Spleen du Beau et mal de l'Art », p. 330).

⁸ BROCH, H. *Quelques remarques à propos du kitsch. Op. cit.*, p. 11, 16.

⁹ *Ibid.*, p. 35. Karl Kraus vise pour sa part le « littérateur de la civilisation [*Zivilisationsliterat*] » Goebbels, qui dit « refuser » le *bourra kitsch* de la Première Guerre mondiale, mais qui néanmoins « ne peut renoncer au cliché satirique, même si celui-ci se rapproche d'un mouvement dont l'essence n'est faite que de kitsch et de sang » ; car, analyse Kraus (qui retourne contre Goebbels un cliché nazi visant les juifs), « son essence [à lui, Goebbels] n'est rien d'autre que l'absence de lien avec tout ce qu'il a à sa disposition ». (KRAUS, Karl. *Dritte Walpurgisnacht*. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1989, p. 56. Suhrkamp Taschenbuch. *Troisième nuit de Walpurgis*. Trad. de l'allemand par Pierre Deshusses. Marseille : Agone, 2005, p. 221-222. Coll. Banc d'essais. Nous modifions la traduction.)

2. Le *kitsch* – contre le romantisme, ou d’après le romantisme ?

[...] c’est une erreur de croire que la culture de masse a été infligée à l’art de l’extérieur : par la vertu de sa propre émancipation, l’art s’est renversé en son contraire.

Theodor W. Adorno¹⁰

L’idée d’une continuité entre le romantisme et le *kitsch* semble problématique, pourtant. Car, comme l’écrivait Broch dans un texte de 1933, le *kitsch* « est un enfant de l’ère bourgeoise et fait son entrée dans le monde à l’instant où celui-ci, en accord évident avec son aspect spirituel et réel, est devenu d’une part l’ère de la machine, mais d’autre part a condensé ses tendances positivistes jusqu’au matérialisme le plus rigoureux »¹¹. Ainsi, expose-t-il en 1951, « [l]e marxiste » considérerait volontiers « le XIX^e siècle comme celui du kitsch et non comme celui du romantisme », arguant « que la bourgeoisie a dégradé l’art jusqu’à en faire une marchandise kitsch et que la pleine floraison du capitalisme industriel a dû nécessairement être aussi celle du kitsch »¹². Les circonstances de l’apparition du mot *Kitsch* en allemand, pendant la période Biedermeier qui s’étend de 1815 à 1848, vont apparemment dans le sens de cette analyse marxiste ; une recherche étymologique invite selon Robert Musil à « recourir au verbe *verkitschen* qui signifie, dans l’usage dialectal, “céder au-dessous du prix” ou “brader” » et à comprendre que « *Kitsch* désignerait donc une marchandise de camelote ou de rebut »¹³, mais elle ne permet pas vraiment de mesurer qu’à l’époque se produit en fait « un tournant sociologique de taille », ce que souligne Catherine Coquio :

[Le mot *Kitsch*] désignait alors les objets et le mobilier peu coûteux, de style Biedermeier, que les petits employés et les ouvriers prisaient car ils *ressemblaient* au mobilier de grand style tout en restant achetables. L’apparition du mot, indice d’un tournant sociologique de taille, signale la prise de conscience – chez les producteurs et les observateurs – d’un nouveau phénomène, à la fois économique et esthétique : l’accès des classes moyennes au marché des objets de décoration ; c’est-à-dire de produits inutiles, et, sinon beaux, référés par ses consommateurs au monde de l’art, et par là désirables.¹⁴

¹⁰ ADORNO, T. W. *Essai sur Wagner*. Trad. de l’allemand par Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg. Paris : Gallimard, 1966, p. 145. Coll. Les essais.

¹¹ BROCH, H. *Création littéraire et connaissance...* *Op. cit.* « Le mal dans le système des valeurs de l’art », p. 333. Dans sa traduction de 1966, Albert Kohn prend le parti de rendre l’allemand *Kitsch* par l’expression d’« art tape-à-l’œil », bien qu’elle ne lui semble que partiellement juste (*cf. ibid.* « Quelques remarques à propos de l’art tape-à-l’œil : conférence », p. 309) ; c’est dire que le mot allemand n’était pas encore adopté par la langue française à l’époque.

¹² BROCH, H. *Quelques remarques à propos du kitsch*. *Op. cit.*, p. 15. Selon nous, Broch vise ici la vulgate marxiste ; comme l’annonce l’épigraphe de ce point 2, nous allons voir plus bas que, chez Benjamin et Adorno en particulier, le marxisme critique produit une analyse plus nuancée.

¹³ MUSIL, Robert. *Essais : Conférences, critique, aphorismes et réflexions*. Textes choisis, traduits de l’allemand et présentés par Philippe Jaccottet d’après l’édition d’Adolf Frisé. Paris : Le Seuil, 1984. « De la bêtise : Conférence prononcée à Vienne le 11 et répétée le 17 mars 1937 à l’invitation du Werkbund autrichien », p. 307. Eva Le Grand précise à propos du nom *Kitsch* : « Étymologiquement incertain, on le fait dériver soit du verbe allemand *verkitschen* [...], soit de celui de *kitschen* dans le sens de “ramasser des déchets dans la rue”, soit encore de la déformation du mot anglais *sketch* prononcé à l’allemande, pour son caractère schématique sans doute » (LE GRAND, Eva. « Introduction ». LE GRAND, E. (dir.). *Séductions du kitsch : Roman, art et culture*. Montréal (Québec) : XYZ Éditeur, 1996, p. 13. Coll. Documents). Pour une étude détaillée du « flou [qui persiste] quant [aux] racines réelles [de la notion de *kitsch*], puisque le terme se prête pour beaucoup à des étymologies étrangères », *cf.* WASCHEK, Matthias. « *Kitsch* ». DÉCULTOT, Élisabeth, ESPAGNE, Michel, LE RIDER, Jacques (dir.). *Dictionnaire du monde germanique*. Paris : Bayard, 2007, p. 589-590.

¹⁴ COQUIO, C. *Méthode !...*, 2004, n° 6 : *L’Art contre l’art...* *Op. cit.* « Kitsch et critiques du kitsch... », p. 311.

Un marché des objets de décoration existait déjà, mais l'entrée dans l'époque de la reproductibilité technique de l'œuvre d'art lui a permis de se développer de telle façon que la vie quotidienne s'en est trouvée changée. Pour Walter Benjamin, l'invention de la lithographie qui précède celle de la photographie est alors comparable à celle de l'imprimerie, en « perm[ettant] pour la première fois à l'art graphique de mettre ses produits sur le marché, non seulement en masse (comme il le faisait déjà), mais sous des formes chaque jour nouvelles »¹⁵. C'est le moment de « l'idylle colorée du Biedermeier » et du style Louis-Philippe, soit ce temps où, « [p]our le particulier les lieux d'habitation se trouvent pour la première fois en opposition avec les lieux de travail », où « [l]e particulier qui ne tient compte que des réalités dans son bureau demande à être entretenu dans ses illusions par son intérieur », et où donc « naissent les fantasmagories de l'intérieur »¹⁶. Puis c'est l'époque où les fantasmagories gagnent également l'espace public, dès lors que l'industrialisme se met à pénétrer l'architecture, « grâce à la construction en fer », la peinture, « grâce aux panoramas », ou encore la littérature, avec le feuilleton dans les journaux et « la littérature de panorama »¹⁷.

Une première analyse oppose alors apparemment le *kitsch* au romantisme, qui peut se fonder sur la thèse de Benjamin qu'« à l'époque de la reproductibilité technique, ce qui dépérit dans l'œuvre d'art, c'est son aura »¹⁸.

Benjamin ne rapporte pas la notion d'aura au romantisme, mais il apparaît clairement qu'il situe le romantisme dans la tradition qui fait subsister cette « valeur culturelle de l'œuvre d'art » à l'ère de la « sécularisation de l'art » et du « culte de la beauté » – et même qu'il vise spécialement le romantisme, car la notion d'aura participe d'une « critique du concept d'art, tel que nous l'a légué le XIX^e siècle », soit une conception de l'art « à partir des représentations magiques » qui « devient d'autant plus mystique que l'art s'éloigne de la possibilité d'un usage vraiment magique »¹⁹. La théorie romantique permet en effet de concevoir l'aura comme « l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il »²⁰, si l'on songe au « pouvoir de lever les yeux » que cette théorie confère à toute chose²¹, ou à la tâche de « présenter le divin » qui revient, selon Friedrich Schlegel, à l'artiste

¹⁵ BENJAMIN, W. *Œuvres. Op. cit.* T. III. « L'œuvre d'art... », p. 272.

¹⁶ BENJAMIN, W. *Paris, capitale du XIX^e siècle : Le Livre des Passages*. Trad. de l'allemand par Jean Lacoste. Paris : Les Éditions du Cerf, 2000. Coll. Passages. « Paris, capitale du XIX^e siècle : Exposé de 1935 », p. 37, 41.

¹⁷ *Ibid.*, p. 37. Quant à la « littérature de panorama », Benjamin précise que « [c]e sont des séries d'esquisses dont le prétexte anecdotique correspond aux figures situées au premier plan dans les panoramas, tandis que le tableau qu'ils donnent de la société est l'équivalent du décor peint à l'arrière-fond » (*ibid.*). Sur l'industrialisation de la littérature, cf. CASSAGNE, Albert. *La Théorie de l'art pour l'art : En France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*. Seyssel : Champ Vallon, 1997, p. 54-55. Coll. Dix-neuvième : « Pour assurer le succès du Journal, pour attirer le public, on fit appel d'un côté aux écrivains en vogue, Balzac, Alexandre Dumas, Eugène Sue, Frédéric Soulié, dont on achetait les œuvres pour les découper en feuilletons, dont on achetait plus encore la signature ; et de l'autre on se mettait en relations de plus en plus directes avec le mouvement industriel et commercial en vulgarisant l'annonce. [...] Ainsi par l'intermédiaire de la presse les points de contact se multipliaient entre l'industrie et la littérature ; la presse en s'industrialisant industrialisait la littérature. » Comme le rappelle Albert Cassagne, cette collusion entre l'industrie et la littérature est déjà dénoncée par Sainte-Beuve dans son article « De la littérature industrielle » publié dans la *Revue des Deux Mondes* du 1^{er} septembre 1839.

¹⁸ BENJAMIN, W. *Œuvres. Op. cit.* T. III. « L'œuvre d'art... », p. 276.

¹⁹ BENJAMIN, W. *Écrits français*. Paris : Gallimard, 2003. Coll. Folio/Essais. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » (1936) : traduction française établie par Pierre Klossowski en collaboration avec Walter Benjamin à partir d'une seconde version – ou version intermédiaire – allemande. Paralipomènes et variantes [trad. de l'allemand par Françoise Delahaye-Eggers], p. 237.

²⁰ BENJAMIN, W. *Œuvres. Op. cit.* T. III. « L'œuvre d'art... », p. 278.

²¹ Cf. BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire : Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Trad. de l'allemand par Jean Lacoste. Paris : Payot & Rivages, 2002. Coll. Petite bibl. Payot. « Sur quelques thèmes baudelairiens (1939) », p. 200 : « L'expérience de l'aura repose [...] sur le transfert, au niveau des rapports entre l'inanimé – ou la nature – et l'homme, d'une forme de réaction courante dans la société humaine. Dès qu'on est – ou qu'on se croit – regardé, on lève les yeux. Sentir l'aura d'une chose, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux ». Dans sa thèse sur le romantisme allemand en 1919, Benjamin montrait que la théorie romantique est une théorie de la réflexivité de toute

« médiateur » percevant ce divin en lui et *romantisant*²². Non seulement, donc, on peut dire du romantisme d'Iéna comme de Goethe que « la belle apparence comme réalité auratique remplit encore complètement [s]a création »²³, mais on peut encore suggérer que, si « l'authenticité » de l'œuvre d'art séculière tend à se fonder sur « l'unicité empirique du créateur ou de son activité créatrice » plus que sur « l'unicité de ce qui apparaît dans l'image culturelle »²⁴, le romantisme contribue à faire de cette origine elle-même « un lointain », en faisant surgir ce « sujet absolu de toute révélation » dont parle Blanchot – « le “je” dans sa liberté, qui n'adhère à aucune condition, ne se reconnaît dans rien de particulier et n'est dans son élément – son éther – que dans le *tout* où il est libre »²⁵. La façon dont Benjamin définit la réception de l'œuvre d'art auratique fait d'ailleurs écho et corrige, par restriction, son idée héritée du romantisme suivant laquelle, « [e]n aucun cas, devant une œuvre d'art ou une forme d'art, la référence au récepteur ne se révèle fructueuse pour la connaissance de cette œuvre ou de cette forme »²⁶; à partir du moment en effet où « [l]e mode d'existence de l'œuvre d'art, lié à l'aura, ne se dissocie jamais absolument de sa fonction rituelle »²⁷, le mode de réception qu'elle privilégie met l'accent sur sa « valeur culturelle » par opposition à sa « valeur d'exposition » : son existence même, comme celle des images destinées au culte, étant plus importante que le fait qu'elle soit vue²⁸, l'œuvre d'art auratique est une « belle apparence » fondamentalement inapprochable, elle conditionne une « contemplation détachée »²⁹.

Cette dernière distinction entre deux modes de réception est essentielle pour comprendre l'analyse du déclin – et non de la disparition – de l'aura que propose Benjamin. Si celui-ci rappelle dans la première version de son texte que ce que les Grecs appelaient « esthétique » n'était autre que la théorie de la perception³⁰, c'est que le changement qui s'opère selon lui dans l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique est bien d'abord esthétique dans ce sens : la technique conditionne une transformation de la perception humaine, elle modifie le rapport de l'homme à l'art, or, en l'occurrence, l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique privilégie un

chose : cf. BENJAMIN, W. *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*. Trad. de l'allemand par Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang. Paris : Flammarion, 2002. Coll. Champs.

²² Cf. SCHLEGEL, Friedrich. *Idées*, 44. LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, NANCY, Jean-Luc. *L'Absolu littéraire : Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Textes choisis, présentés et traduits par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, avec la collaboration d'Anne-Marie Lang. Paris : Le Seuil, 1978, p. 210. Coll. Poétique. Sur la théorie littéraire du premier romantisme comme théorie de la « médiation » et de la « romantisation » artistiques, nous renvoyons à la première partie de notre thèse, en particulier à son développement sur le primat idéaliste du sujet dans le romantisme : cf. DETUE, F. *En dissidence du romantisme, la tradition post-exotique...* Thèse de doctorat citée, p. 49-59.

²³ BENJAMIN, W. *Écrits français*. *Op. cit.* « L'œuvre d'art... » (1936) : traduction française... Paralipomènes et variantes : Note 10 de la version intermédiaire (omise dans la traduction française), p. 242. C'est chez Hegel, contradicteur des romantiques d'Iéna, que Benjamin distingue une conception de la belle apparence qui « contient déjà des traits de décadence » (*ibid.*).

²⁴ BENJAMIN, W. *Œuvres*. *Op. cit.* T. III. « L'œuvre d'art... », p. 280.

²⁵ BLANCHOT, Maurice. *L'Entretien infini*. Paris : Gallimard, 1995. « L'*Athenaeum* », p. 521-522.

²⁶ BENJAMIN, W. *Œuvres*. *Op. cit.* T. I. « La tâche du traducteur », p. 245. Ce texte date de 1923, – soit d'une époque où la pensée de Walter Benjamin, qui n'a pas encore rencontré celle de Marx, reste profondément marquée par son travail de thèse sur le premier romantisme (cf. *Le Concept de critique esthétique...* *Op. cit.*) ; il ne conçoit alors l'art que suivant sa détermination romantique – et donc *implicitement* comme auratique : n'ayant pas encore forgé le concept critique d'aura, il n'est pas en mesure de penser un dépérissement de l'aura.

²⁷ BENJAMIN, W. *Œuvres*. *Op. cit.* T. III. « L'œuvre d'art... », p. 280.

²⁸ Cf. *ibid.*, p. 282-283. L'œuvre d'art n'existe que par l'exposition, c'est pourquoi « [i]l est du principe de l'œuvre d'art d'avoir toujours été reproductible » (*ibid.*, p. 271) ; mais, au service d'un rituel social, elle « ne peut exposer sa propre exposition » (TACKELS, B. *L'Œuvre d'art à l'époque de W. Benjamin...* *Op. cit.*, p. 66).

²⁹ À l'époque de sa reproductibilité technique, écrit Benjamin, « l'art a quitté le domaine de la “belle apparence” qui a passé longtemps pour le seul où il pût prospérer » (BENJAMIN, W. *Œuvres*. *Op. cit.* T. III. « L'œuvre d'art... », p. 293). Les photographies d'Atget, exemplaires de cet art « désaturatisé », « ne se prêtent plus à une contemplation détachée » (*ibid.*, p. 286). L'idée de « contemplation détachée » doit être comprise en référence au concept kantien de désintéressement.

³⁰ Cf. *ibid.* « L'œuvre d'art... (première version, 1935) », p. 110.

mode de réception qui met l'accent sur sa « valeur d'exposition » au détriment de sa « valeur culturelle »³¹. Tel est le pouvoir de la reproduction technique que, dépossédant l'œuvre de son unicité, dépréciant son *bic et nunc*, elle « permet surtout de rapprocher l'œuvre du récepteur »³². C'est là le début d'un cercle, celui de « [l']alignement de la réalité sur les masses et des masses sur la réalité », tel que « [d]e jour en jour le besoin s'impose de façon plus impérieuse de posséder l'objet d'aussi près que possible, dans l'image ou, plutôt, dans son reflet, dans sa reproduction »³³.

Ce cercle, on le comprend, est celui de la production et de la consommation ; c'est ainsi, écrit Broch, que « l'art kitsch ne saurait naître ni subsister s'il n'existait pas l'homme du kitsch, qui aime celui-ci, qui comme producteur veut en fabriquer et comme consommateur est prêt à en acheter et même à le payer à un bon prix »³⁴. C'est un cercle qui porte nécessairement un coup à l'art autonome auratique, puisque, comme le soulignent Adorno et Horkheimer, « le terrain sur lequel la technique acquiert son pouvoir sur la société est le pouvoir de ceux qui la dominent économiquement » et que par conséquent « tout ce qui faisait la différence entre la logique de l'œuvre et celle du système social »³⁵ tend, de fait, à disparaître.

Cependant, si le passage de l'autonomie à l'hétéronomie artistique, en lui-même, est ainsi imputable à ce que les directeurs de l'École de Francfort appellent « l'industrie culturelle », il est remarquable que celle-ci mette tout en œuvre pour le dénier de sorte qu'on ne puisse distinguer clairement une sphère de l'art autonome d'une part et une sphère de l'art hétéronome d'autre part³⁶. Or la possibilité même de ce brouillage pose un problème qui nous reconduit à la thèse de Broch : il est bien clair que « [d]ans toutes [l]es branches [de l'industrie culturelle] on confectionne, plus ou moins selon un plan, des produits qui sont étudiés pour la consommation des masses et qui déterminent par eux-mêmes, dans une large mesure, cette consommation »³⁷ ; mais ce « besoin produit » auquel « s'identifie » l'industrie culturelle³⁸ ne vient-il pas satisfaire, après modification du niveau technique, une demande suscitée par l'art auratique romantique ? Comment expliquer autrement le « besoin maintenu de grand Art » que « suppose » le *kitsch*, la « représentation du grand Art » sur laquelle « [s]'app[ui]e » sa production³⁹ ?

Dans les termes de la théorie romantique⁴⁰, l'aura de l'œuvre d'art – spécialement littéraire – procède de son *pouvoir* de donner accès à l'absolu : romantisant, l'artiste, poète avant tout, se rend capable d'imiter l'acte créateur de la nature, de recréer la langue originaire et de procéder par là à

³¹ Suivant l'analyse benjaminienne, à « la prépondérance absolue de la valeur culturelle [de l'œuvre d'art à l'âge préhistorique] », répond « la prépondérance absolue de sa valeur d'exposition » à l'époque contemporaine : « *Dans la photographie la valeur d'exposition commence à repousser la valeur culturelle sur toute la ligne* », souligne l'auteur (*ibid.* « L'œuvre d'art... », p. 283-284).

³² *Ibid.*, p. 274.

³³ *Ibid.*, p. 278-279.

³⁴ BROCH, H. *Quelques remarques à propos du kitsch*. *Op. cit.*, p. 7.

³⁵ ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. *La Dialectique de la Raison : Fragments philosophiques*. Trad. de l'allemand par Éliane Kaufholz. Paris : Gallimard, 2007. Coll. Tel. « La production industrielle de biens culturels : Raison et mystification des masses », p. 130.

³⁶ Cf. *ibid.*, p. 144-145 : « L'absorption de l'art facile par l'art sérieux ou inversement est le moyen le moins sûr d'annuler l'opposition entre eux. Mais c'est ce que tente de faire l'industrie culturelle. [...] ce qui est nouveau, c'est que les éléments inconciliables de la culture, l'art et le divertissement, sont subordonnés à une seule fin et réduits ainsi à une formule unique qui est fautive : la totalité de l'industrie culturelle. »

³⁷ ADORNO, T. W. « L'industrie culturelle ». Trad. de l'allemand par Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg. *Communications*, 1964, n° 3, p. 12.

³⁸ ADORNO, T. W., HORKHEIMER, M. *La Dialectique de la Raison... Op. cit.* « La production industrielle de biens culturels... », p. 145.

³⁹ COQUIO, C. *Méthode !...*, 2004, n° 6 : *L'Art contre l'art... Op. cit.* « Kitsch et critiques du kitsch... », p. 312.

⁴⁰ Nous les avons exposés dans la première partie de notre thèse consacrée à la « Délégation de l'idée de littérature romantique » : cf. DETUE, F. *En dissidence du romantisme, la tradition post-exotique...* Thèse de doctorat citée, p. 49-59, 73-77.

une représentation positive du Tout ; suivant Friedrich Schlegel, « [c]haque poème, chaque œuvre doit signifier le tout, le signifier vraiment et effectivement et, grâce à la signification..., l'être vraiment et effectivement »⁴¹, de sorte que la littérature romantique doit inaugurer, par-delà une époque moderne de dissociation de l'homme et de la nature, un âge d'or, âge de l'unité, de l'harmonie universelle, règne de la belle totalité. Or Hermann Broch s'en prend à cette tâche qui incombe à l'artiste, « par le moyen de l'accomplissement des actes de culte créateurs, donc de sa production artistique, d'assumer la pérennité des dieux, d'entretenir des relations avec eux et de les amener à libérer la beauté afin qu'il puisse, à chaque œuvre d'art, la transporter chez les mortels, vivante image de celle qu'il a vue dans l'empyrée »⁴² ; le problème, juge-t-il « sans crainte », c'est que « l'ombre redoutable de la beauté divine descendue dans l'œuvre d'art, hante le XIX^e siècle tout entier » et que « même, ayant gardé intacte sa puissance, elle est encore à l'œuvre au XX^e siècle », alors qu'il s'avère que « la déesse de la beauté dans l'art est la déesse du kitsch »⁴³.

C'est ici une forme d'idéalisme romantique qui est en cause. Car, bien que « "le" Beau ou "le" Vrai » soient « seulement des buts platoniciens qui nous sont assignés, des adjectifs substantivés », bien qu'il soit vain de « vouloir » de tels buts, qui, fondamentalement inaccessibles, doivent demeurer hors du système de l'art et de la connaissance, « [l'exigence romantique] veut donner la beauté à toute œuvre d'art comme but immédiat, à portée de la main »⁴⁴ ; la beauté n'étant pas « la simple pensée vide de quelque chose qui serait à produire » mais aussi « une des activités originelles de l'esprit humain », « un fait, à savoir un fait éternel transcendantal »⁴⁵, il existe une « exubérance » romantique qui vise à « exalter les misérables événements de la vie de tous les jours jusqu'aux sphères de l'absolu ou du pseudo-absolu », à « [introduire] le terrestre le plus terre-à-terre [...] de façon tout à fait directe dans l'éternel et dans le royaume du triomphe remporté sur la mort »⁴⁶. Encore cette exubérance romantique parvient-elle à « maintenir la tension du cosmique »⁴⁷ quand l'œuvre d'art procède d'une vraie nécessité, celle de « formuler [une portion nouvelle du réel] afin qu'elle accède à l'existence », de « créer des vocables nouveaux pour énoncer la réalité »⁴⁸ ; mais c'est là le fait des « œuvres de génie les plus éminentes » qui, tout en s'intégrant par leur unicité dans une tradition, contribuent à *ouvrir* celle-ci par leur souci *éthique* de faire « du bon travail » (et non pas « du beau travail ») au regard de « la *terra incognita* de l'existence » qu'elles entreprennent d'explorer⁴⁹. Pour le reste – c'est-à-dire les « œuvres inférieures » –, les romantiques étant « hors d'état de produire [d]es œuvres intermédiaires », ils « gliss[ent] tout droit du cosmos dans le kitsch » : parce que, « convention originelle »⁵⁰ du *kitsch*, l'exubérance caractérise alors des œuvres qui visent *le bel effet*.

Les romantiques d'Iéna n'étaient pas sans prévention, à cet égard : un fragment de l'*Athenaeum* énonce ainsi que « [t]oute poésie qui vise l'effet, et toute musique qui cherche à suivre la poésie excentrique dans ses écarts et ses exagérations comiques ou tragiques, pour impressionner ou s'exhiber, sont rhétoriques »⁵¹. Néanmoins, il reste pour Broch que, « [t]out système [étant]

⁴¹ Cf. BENJAMIN, W. *Le Concept de critique esthétique...* Op. cit. Appendice : « La théorie esthétique des premiers romantiques et de Goethe », p. 171.

⁴² BROCH, H. *Quelques remarques à propos du kitsch*. Op. cit., p. 24-25.

⁴³ *Ibid.*, p. 25-26.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 26-29.

⁴⁵ *Fragments de l'Athenaeum*, 256. Attr. à F. Schlegel. LACOUÉ-LABARTHE, P., NANCY, J.-L. *L'Absolu littéraire...* Op. cit., p. 136.

⁴⁶ BROCH, H. *Quelques remarques à propos du kitsch*. Op. cit., p. 19-21.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁹ Cf. *Ibid.*, p. 11, 31-33.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 12, 33.

⁵¹ *Fragments de l'Athenaeum*, 258. Attr. à F. Schlegel. LACOUÉ-LABARTHE, P., NANCY, J.-L. *L'Absolu littéraire...* Op. cit., p. 136.

capable et même contraint dialectiquement de développer son antisystème », lequel, « à première vue », lui ressemble « trait pour trait », le romantisme a lui-même, *de l'intérieur*, engendré son propre contretemps *kitsch*, soit une forme d'académisme suivant laquelle une œuvre d'art, pour produire le meilleur effet, se règle sur « des règles de beauté »⁵² qu'elle est incapable de dépasser. Or des réflexions vont dans ce sens, qui viennent aussi bien de Benjamin que d'Adorno et Horkheimer. « L'industrie de la culture s'est développée *en même temps que se développait la prédominance de l'effet*, de l'exploit tangible, des détails techniques dans une œuvre qui, au départ, exprimait une idée et fut liquidée en même temps que cette idée »⁵³, soulignent ces derniers ; quant à Benjamin, il suggère que la modification du niveau technique s'est faite progressivement, en ce sens qu'une technicisation et une rationalisation des choses – tel l'académisme des règles de beauté en art – a eu tendance à rejeter « le particulier [...] dans les nuances » avant que n'advienne la reproduction technique : « Sortir de son halo l'objet, détruire son aura [écrit-il], c'est la marque d'une perception dont le "sens de l'identique dans le monde" s'est aiguisé au point que, moyennant la reproduction, elle parvient à standardiser l'unique »⁵⁴.

3. L'industrie culturelle, ou comment le *kitsch* advient à lui-même

Les industriels de l'écriture fabriquent, suivant le goût du public, des œuvres écrites dans un style cursif, d'apparence populaire, mais n'excluant ni le cliché « littéraire » ni la recherche de l'effet, « dont on a pris l'habitude de mesurer la valeur d'après les sommes qu'elles ont rapportées » [...]. À travers leur action en tant que critiques, les écrivains-journalistes s'instaurent, en toute innocence, en mesure de toute chose d'art et de littérature [...].

Pierre Bourdieu⁵⁵

On peut penser que Hermann Broch ignore, ou du moins sous-estime, le saut qui s'opère du « sens de l'identique » à la standardisation, de la prédominance de l'effet à l'industrie culturelle ; peut-être est-ce, comme le suggère Ruth Klüger, que « le platonicien en lui était toujours soucieux de ne pas conférer trop de pouvoir aux facteurs économiques »⁵⁶. Paradoxalement – alors que son analyse s'appuie pour commencer sur une sociologie de la bourgeoisie, « entrée dans le XIX^e siècle comme une classe dominante, en ascension certaine », et tâchant en conséquence

⁵² BROCH, H. *Quelques remarques à propos du kitsch*. *Op. cit.*, p. 29-31. C'est une définition que le critique américain Harold Rosenberg donne du *kitsch* : « Le pseudo-art est un art qui suit des règles consacrées au moment où toutes les règles de l'art sont mises en question par chaque artiste » (ROSENBERG, Harold. *La Tradition du nouveau*. Trad. de l'américain par Anne Marchand. Paris : Les Éditions de Minuit, 1962. Chap. XVIII : « Vulgarisation de la culture et critique en toc », p. 264).

⁵³ ADORNO, T. W., HORKHEIMER, M. *La Dialectique de la Raison...* *Op. cit.* « La production industrielle de biens culturels... », p. 134. Nous soulignons.

⁵⁴ BENJAMIN, W. *Œuvres*. *Op. cit.* T. III. « L'œuvre d'art... », p. 279. Nous soulignons. L'idée d'un « sens de l'identique dans le monde » vient d'une phrase de l'écrivain danois Johannes V. Jensen : « Richard était un jeune homme qui avait le sens de tout ce qui est identique dans le monde ». Benjamin cite celle-ci dans « Hachisch à Marseille » et explicite le « sens politico-rationnel » qu'il lui donne : « la phrase de Jensen signifiait pour moi que les choses sont, comme nous le savons, entièrement technicisées, rationalisées, et que le particulier ne se trouve plus aujourd'hui que dans les nuances » (*ibid.* T. II. « Hachisch à Marseille », p. 55).

⁵⁵ BOURDIEU, Pierre. *Les Règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Le Seuil, 1992, p. 83-84. Coll. Libre examen. Pierre Bourdieu cite Albert Cassagne.

⁵⁶ KLÜGER, Ruth. « *Kitsch and Art: Broch's Essay "Das Böse im Wertsystem der Kunst"* ». LÜTZELER, Paul Michael (dir.) [in cooperation with: KONZETT, Matthias, RIEMER, Willy, SAMMONS, Christa]. *Hermann Broch, Visionary in Exile: The 2001 Yale Symposium*. Rochester: Camden House, 2003, p. 18. Coll. Studies in German Literature, Linguistics, and Culture : « the Platonist in him was ever careful not to assign too much power to economic factors ». Nous traduisons.

d'« affirmer sa propre tradition jadis révolutionnaire » tout en « assimil[ant] l'héritage de traditions de la classe aristocratique qui quittait les lieux »⁵⁷ –, il en vient à présenter le *kitsch* comme le fruit d'une *seule* bifurcation intérieure, autonome, de l'art et de la littérature. Cependant, nous pouvons déterminer qu'il cède en quelque sorte à une illusion rétrospective : ce qui l'amène à penser que « [l]e kitsch n'est pas du "mauvais art" » mais qu'« il forme un système propre, un système fermé [...], qui est logé comme un corps étranger dans le système de l'art dans son ensemble »⁵⁸, c'est en effet avant tout, vers la fin du XIX^e siècle, « le plan d'une religion de la beauté » qu'il identifie « aussi bien chez les préraphaélites que chez Mallarmé et Stefan George »⁵⁹. Il reconnaît bien pourtant, à l'instar de Benjamin, que cet « esthétisme » de la fin du XIX^e siècle est déjà une *réaction* au déclin de l'aura, à un « style d'époque » soucieux avant tout de l'effet qu'il produit, mais, comme « la résistance de l'artiste contre la société place l'artiste à l'intérieur du cadre de la société » et que, par conséquent, ce qui se déroule contre le style d'époque « cependant y particip[e] en tout sans exception et contribu[e] à l'édifier tout en cherchant en même temps à le dissoudre »⁶⁰, c'est précisément cette pseudo-opposition artistique au *kitsch* qui lui paraît – non sans raisons, comme nous verrons⁶¹ – la plus caractéristique de la bifurcation *kitsch*.

Il est vrai qu'on ne doit pas réduire le *kitsch* à du « mauvais art », mais on peut avancer, en revanche, que c'est bien le « mauvais art » issu du romantisme qui amorce le *kitsch*, développant la prédominance de l'effet et aiguisant le « sens de l'identique » jusqu'à ce que l'industrie culturelle érige son académisme en système (ou antisystème) dans la sphère de la consommation. Au départ, le « *refus de l'inconcilié* » romantique provoque la décision de rattacher l'art et la littérature – et non plus la philosophie – à la sphère religieuse ; le romantisme participe d'une tradition auratique en dotant l'art et la littérature d'une *fonction de réconciliation*. Cette fonction de réconciliation, c'est ce qui justifie l'idée romantique de « style », selon Adorno et Horkheimer, c'est-à-dire d'une « cohérence purement esthétique » par quoi chaque œuvre d'art contient une promesse : celle de « créer la vérité à travers l'insertion de la figure dans les formes transmises par la société »⁶² ; c'est en effet le propos de F. Schlegel quand il soutient que « tous les livres de la littérature accomplie doivent n'être qu'un seul livre, et [que] c'est dans un tel livre, éternellement en devenir, que se révélera l'évangile de l'humanité et de la culture »⁶³. En disant alors que, tout « inséparable du style » qu'il soit, « [l]e moment qui, dans l'œuvre d'art, lui permet de transcender la réalité [...] ne consiste cependant pas en la réalisation d'une harmonie, d'une unité problématique entre la forme et le contenu, entre l'extérieur et l'intérieur, entre l'individu et la société, mais dans les traits où affleure la contradiction, dans l'échec nécessaire de l'effort passionné vers l'identité »⁶⁴, Adorno et Horkheimer forcent sans doute le propos romantique, suivant lequel la volonté de chaque œuvre d'art d'être conjointement le Tout n'est certainement pas hors d'atteinte, mais ils soulignent justement que « [l]a réconciliation du général et du particulier, de la règle et des exigences spécifiques de l'objet qui, seule, confère au style sa substance » n'a en tout cas de valeur que fondée sur une « tension entre des pôles opposés »⁶⁵,

⁵⁷ BROCH, H. *Quelques remarques à propos du kitsch*. *Op. cit.*, p. 16.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 30.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁰ BROCH, H. *Création littéraire et connaissance...* *Op. cit.* « Hofmannsthal et son temps : Étude », p. 55, 59.

⁶¹ Cf. *infra* le point 6 intitulé « Depuis la réaction artistique au *kitsch* jusqu'à l'heure fatale de l'art ». Ce dernier point est développé dans notre thèse par un chapitre intitulé « Critique de la réaction artistique : contre la tradition wagnérienne de l'art total » : cf. DETUE, F. *En dissidence du romantisme, la tradition post-exotique...* Thèse de doctorat citée, p. 131-180.

⁶² ADORNO, T. W., HORKHEIMER, M. *La Dialectique de la Raison...* *Op. cit.* « La production industrielle de biens culturels... », p. 139.

⁶³ SCHLEGEL, F. *Idées*, 95. LACOUÉ-LABARTHE, P., NANCY, J.-L. *L'Absolu littéraire...* *Op. cit.*, p. 216.

⁶⁴ ADORNO, T. W., HORKHEIMER, M. *La Dialectique de la Raison...* *Op. cit.* « La production industrielle de biens culturels... », p. 139-140.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 138-139.

suivant l'« esprit intelligemment combinatoire »⁶⁶ dont elle doit résulter. C'est ce qui distingue la théorie des romantiques d'Iéna de sa vulgarisation wagnérienne, notamment : la théorie littéraire du premier romantisme est démocratique *parce que dialectique*, ne concevant l'unité que dans la diversité infinie, exaltant la différence d'expression et l'originalité suivant un principe de liberté individuelle, excluant radicalement toute uniformité, toute homogénéité⁶⁷. Or, notent les auteurs de *La Dialectique de la Raison*, « l'œuvre médiocre s'en est toujours tenue à sa similitude avec d'autres, à un succédané d'identité »⁶⁸ ; incapable – ou peu soucieux – de répondre à l'exigence de « l'art sérieux » de la théorie romantique, le « mauvais art » ne fait qu'*incarner le style* de cet « art sérieux », éliminant toute « tension entre des pôles opposés » et singeant seulement ses effets. L'analyse est ici proche de celle de Broch quant à ce qui inaugure le *kitsch*, mais encore faut-il voir que, pour Adorno et Horkheimer, ce « mauvais art » n'est pas encore ce qui provoque une crise de l'art. C'est même tout le contraire car « la négativité de la culture [...] est constituée par l'addition des deux sphères » : loin de trahir « l'idéal de l'expression pure », « l'art facile » est en fait « la mauvaise conscience sociale de l'art sérieux », se destinant à divertir les « classes inférieures » auxquelles cet « art sérieux » se refuse ; or « [c]e que le premier – en vertu de ses prémisses sociales – dut perdre en vérité, confère à l'autre l'apparence de la légitimité »⁶⁹. Il faut donc l'essor de l'industrie culturelle, laquelle érige en « absolu » l'imitation par l'art facile de l'art sérieux au point de penser « annuler l'opposition entre eux »⁷⁰, pour que le *kitsch* advienne à lui-même comme antisystème.

4. Le *kitsch*, « miroir embellisseur mensonger » : décor et marchandise

Que, le « privilège de toute classe régnante » étant « d'organiser un décor de vie de grand style, d'une beauté exubérante », la bourgeoisie ait tenté au XIX^e siècle de rompre avec « sa tradition d'ascétisme » et de « lâcher la bride à sa propre envie de décor »⁷¹, – cette idée de Broch ne nous semble pas discutable. Plus que jamais le XIX^e siècle bourgeois témoigne de ce que « ceux qui règnent à un moment donné sont les héritiers de tous les vainqueurs du passé »⁷². Ainsi, Broch soutient avec force que « ce n'est pas le roman mais le théâtre et, au-delà de celui-ci, l'opéra qui devint, tout au moins pour l'aspect extérieur, le genre artistique représentatif de l'époque » : parce que, dans cet art théâtral par lequel « le XVIII^e siècle s'est prolongé en plein XIX^e », toute une époque a trouvé « toute la beauté décorative dont [elle] avait besoin [...] pour satisfaire son besoin de goûter l'art et la vie en toute sécurité, dans une jouissance mi-pompeuse mi-savourée d'un cœur léger »⁷³. Encore « l'art du spectacle théâtral » était-il un « domaine où une tradition authentique de style [à savoir l'art baroque] continuait encore à agir », car par ailleurs, l'identification bourgeoise aux vainqueurs du passé produit l'historicisme du XIX^e siècle, soit un

⁶⁶ SCHLEGEL, F. *De l'esprit combinatoire*. LE BLANC, Charles, MARGANTIN, Laurent, SCHEFER, Olivier. *La Forme poétique du monde : Anthologie du romantisme allemand*. Paris : José Corti, 2003, p. 562. Coll. Domaine romantique.

⁶⁷ Dans la première partie de notre thèse, nous opposons la théorie littéraire démocratique des romantiques d'Iéna à son envers antidémocratique chez Wagner : cf. DETUE, F. *En dissidence du romantisme, la tradition post-exotique...* Thèse de doctorat citée, p. 73-82.

⁶⁸ ADORNO, T. W., HORKHEIMER, M. *La Dialectique de la Raison...* *Op. cit.* « La production industrielle de biens culturels... », p. 140.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 144.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 140, 144.

⁷¹ BROCH, H. *Quelques remarques à propos du kitsch*. *Op. cit.*, p. 16, 23.

⁷² BENJAMIN, W. *Œuvres*. *Op. cit.* T. III. « Sur le concept d'histoire », p. 432.

⁷³ BROCH, H. *Création littéraire et connaissance...* *Op. cit.* « Hofmannsthal et son temps... », p. 52-53. Cf. BENJAMIN, W. *Paris, capitale du XIX^e siècle...* *Op. cit.* « Paris... : Exposé de 1935 », p. 40 : « L'Empire est [en 1867] au faite de sa puissance. Paris s'affirme comme la capitale du luxe et des modes. Offenbach donne son rythme à la vie parisienne. L'opérette est l'utopie ironique d'une durable domination du capital. »

« conglomérat éclectique de styles constituant le non-style du XIX^e siècle »⁷⁴ ; c'est ainsi, expose Broch, que la « façade architecturale » par quoi on peut lire en général la « nature d'une période » est pour ce siècle « l'une des plus pitoyables de l'histoire universelle »⁷⁵ :

[L]a première manifestation architecturale [du romantisme] fut terrifiante, ce fut le gothique badigeonné ou de brique nue, surmonté de créneaux, qui fut maître du terrain de 1820 à 1846 et fut employé pour les gares et les édifices utilitaires tout comme pour les villas et les cités ouvrières, jusqu'à ce que son kitsch, car c'en était sans méprise possible, ait dû céder la place au kitsch encore plus brutal du style renaissance néo-baroque.⁷⁶

Cependant, dans sa dénonciation du « non-style » architectural du XIX^e siècle, Broch ne saisit que l'aspect le plus grotesque de la fantasmagorie par laquelle la bourgeoisie se donne en spectacle à elle-même : celui qui donne à Adolf Loos, lorsqu'il « flâne le long du Ring [viennois] » vers 1900, « l'impression qu'un Potemkine moderne s'est donné pour mission de vous faire croire que, à Vienne, vous êtes projeté dans une ville où n'habitent que des *nobili* »⁷⁷. Broch reconnaît que le style est « un rêve romantique tourné vers le passé »⁷⁸, par quoi « il faut que la vision romantique reçoive sa confirmation de la sublimité de ces réalisations humaines qui, sortant du passé, montent jusqu'au cœur du présent »⁷⁹, puis que, suivant cette vision, la bourgeoisie du XIX^e siècle s'approprie les richesses architecturales de la civilisation dont elle a fait l'inventaire pour asseoir sa nouvelle domination. Et il souligne le fait que, portant le stigmate de la reproduction et visant le bel effet, ces richesses se trouvent pour le moins étrangement altérées. Mais il ne voit pas que, « par suite de cette représentation chosiste de la civilisation, les formes de vie nouvelle et les nouvelles créations à base économique et technique que nous devons au [XIX^e] siècle [...] entrent [elles aussi] dans l'univers d'une fantasmagorie »⁸⁰. Contrairement au « gothique de pacotille », « ce qu'il y avait de fonctionnel » dans « des projets de grands magasins et de constructions nouvelles » tels que ceux du Berlinois Schinkel, qui pouvaient donner « une impression de modernisme », ne correspondait pas à l'esprit du temps parce que « n'était pas assez beau pour cet esprit du temps »⁸¹, affirme-t-il. Or les constructions nouvelles du XIX^e siècle remplissent la même fonction de « miroir embellisseur mensonger »⁸² que le « gothique de pacotille ». Ce n'est pas indifférent, au demeurant, si « [l]es contemporains ne se lassent pas [d']admirer [les passages que l'on construit dans les années 1820] ». Sans doute le fait que les architectes des passages ne comprennent pas « la nature fonctionnelle du fer » et « construisent

⁷⁴ BROCH, H. *Création littéraire et connaissance...* Op. cit. « Hofmannsthal et son temps... », p. 53.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 47.

⁷⁶ BROCH, H. *Quelques remarques à propos du kitsch*. Op. cit., p. 9.

⁷⁷ LOOS, Adolf. *Ornement et crime : Et autres textes*. Trad. de l'allemand par Sabine Cornille et Philippe Ivernel. Paris : Payot & Rivages, 2003. Coll. Rivages poche / Petite bibliothèque. « La cité Potemkine » [*Ver sacrum*, juillet 1898], p. 38. Siegfried Giedion, pourtant admiratif de l'« ampleur de vue » du baron Haussmann, adresse une critique analogue au Paris haussmannien, du fait qu'« Haussmann était tellement obnubilé par le problème de la circulation qu'il eut tendance à négliger celui de l'habitat » : « [...] derrière les façades uniformes se cachait un désordre effrayant [...]. Haussmann employa la façade homogène comme on se sert d'une commode pour y fourrer pêle-mêle les choses les plus diverses » (GIEDION, Siegfried. *Espace, temps, architecture*. Trad. de l'allemand par Irmeline Lebeer et Françoise-Marie Rosset. Paris : Denoël, 1990, p. 432-433. Coll. Médiations).

⁷⁸ ADORNO, T. W., HORKHEIMER, M. *La Dialectique de la Raison...* Op. cit. « La production industrielle de biens culturels... », p. 139.

⁷⁹ BROCH, H. *Création littéraire et connaissance...* Op. cit. « Hofmannsthal et son temps... », p. 49.

⁸⁰ BENJAMIN, W. *Paris, capitale du XIX^e siècle...* Op. cit. « Paris... : Exposé [de 1939] », p. 47. Alors que le texte de 1935, qui est en partie une ébauche, est écrit en allemand, l'« exposé » de 1939 est rédigé en français par Benjamin (*cf. Écrits français*. Op. cit., p. 371-400).

⁸¹ BROCH, H. *Quelques remarques à propos du kitsch*. Op. cit., p. 9-10.

⁸² *Ibid.*, p. 8. C'est la première définition que Broch donne du *kitsch* dans cette conférence de 1951.

des supports à l'imitation de la colonne pompéienne »⁸³ entre-t-il en cohérence avec l'analyse de Broch, d'ailleurs. Mais ce qu'admire la bourgeoisie dans les passages ne se résume pas au décor, comme l'expose un *Guide illustré de Paris* de 1852 :

Ces passages, récente invention du luxe industriel, sont des couloirs au plafond vitré, aux entablements de marbre, qui courent à travers des blocs entiers d'immeubles dont les propriétaires se sont solidarisés pour ce genre de spéculation. Des deux côtés du passage, qui reçoit sa lumière d'en haut, s'alignent les magasins les plus élégants, de sorte qu'un tel passage est une ville, un monde en miniature.⁸⁴

Les passages sont « un monde en miniature » parce qu'ils « sont des noyaux pour le commerce des marchandises de luxe », c'est-à-dire qu'ils révèlent – par métonymie – un principe de l'envie bourgeoise de décor, qui est, pour cette bourgeoisie, de s'identifier à ce qu'elle produit. Le moment où « [p]our la première fois depuis les Romains un nouveau matériau de construction artificiel, le fer, fait son apparition » est en effet également celui où « l'art entre au service du commerçant »⁸⁵ pour inaugurer un nouveau culte – celui de la marchandise.

5. Art et fantasmagorie, ou comment l'œuvre d'art rencontre la marchandise

L'aura de froide intangibilité qui commence dès lors à entourer l'œuvre d'art est l'équivalent du caractère de fétiche conféré à la marchandise par la valeur d'échange.

Giorgio Agamben⁸⁶

Selon Hermann Broch, « la bourgeoisie dès ses premiers débuts – situés à la Renaissance – [a] été amalgamée à ces tendances mêmes, qui ont fini par conduire au romantisme : les tendances fondamentales de la Réforme » ; celle-ci, expose-t-il, « a trouvé dans l'âme humaine la conscience de l'absolu, la conscience de l'infini, la conscience de Dieu. Elle a transféré l'acte de la Révélation dans toute âme humaine particulière et lui a ainsi imposé cette responsabilité de la foi dont autrefois l'Église avait eu la charge »⁸⁷. Ces tendances de la Réforme qui conduisent au romantisme, Walter Benjamin en rend compte comme d'un phénomène contradictoire, lorsqu'il distingue une « première technique » d'une « seconde technique » dans la version française de son texte sur « L'œuvre d'art... »⁸⁸.

Dans un sens, on peut déterminer que commencent à se faire sentir les effets de la « seconde technique » – c'est-à-dire de « l'ensemble des procédés techniques de (re)production du

⁸³ BENJAMIN, W. *Paris, capitale du XIX^e siècle... Op. cit.* « Paris... : Exposé [de 1939] », p. 48. La photographie du Passage Choiseul en couverture de cette édition du *Livre des Passages* présente un bon exemple de l'« imitation de la colonne pompéienne » dans les passages.

⁸⁴ Cf. *ibid.* Le quatrain que Benjamin cite en épigraphe de cette partie de son « Exposé » est aussi très significatif ; il est extrait des *Nouveaux Tableaux de Paris* parus en 1828 : « De ces palais les colonnes magiques / À l'amateur montrent de toute parts, / Dans les objets qu'étaient leurs portiques, / Que l'industrie est rivale des arts. » (*Ibid.*)

⁸⁵ *Ibid.*, p. 48-49.

⁸⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Stanzè : Parole et fantasma dans la culture occidentale*. Trad. de l'italien par Yves Hersant. Paris : Éditions Payot & Rivages, 1998. Coll. Rivages poche/Petite bibliothèque. « Baudelaire ou la marchandise absolue », p. 80. *Stanzè : La parola e il fantasma nella cultura occidentale*. Torino : Giulio Einaudi Editore, 1977. Coll. Saggi. « Baudelaire o la merce assoluta », p. 51 : « L'aura di gelida intangibilità che comincia da questo momento a circondare l'opera d'arte è l'equivalente del carattere di feticcio che il valore di scambio imprime alla merce. »

⁸⁷ BROCH, H. *Quelques remarques à propos du kitsch*. *Op. cit.*, p. 18-19.

⁸⁸ Cf. BENJAMIN, W. *Écrits français*. *Op. cit.* « L'œuvre d'art... » (1936) : traduction française..., p. 188-189.

multiple »⁸⁹. La Réforme est en effet favorisée techniquement par les débuts de l'imprimerie, grâce auxquels « le caractère d'exposabilité » du texte de *la Bible* s'accroît. La « première technique », « processus de production de l'unique », avait depuis les temps préhistoriques pour fonction de refouler le caractère d'exposabilité de tout ce qui était voué au culte. Si l'on peut dire de l'aura qu'elle est un « souffle de préhistoire »⁹⁰, c'est que l'art de la préhistoire était « de nature réellement magique » ; il s'agissait de « *faire comme si* l'objet produit était un objet naturel, de sorte qu'il puisse efficacement lutter contre l'hostilité du monde naturel »⁹¹. Perçue comme pure apparence, cette « *mimésis* parachevant la nature (*Vollendende Mimesis*) »⁹² ne laissait aucune place à quelque « expérience autonome de l'individu »⁹³, lequel se trouvait par conséquent engagé « autant que possible » à l'égard de la communauté humaine⁹⁴. Or, par rapport à cette configuration de la première technique, les effets de la seconde technique vont dans le sens d'une *libération de l'individu*, qui « voit tout d'un coup son champ d'action s'étendre, incommensurable »⁹⁵. C'est ce qui ressort de l'invention de l'imprimerie, mais aussi de « *l'émancipation des différents procédés d'art au sein du rituel* » par quoi « *se multiplient pour l'œuvre d'art les occasions de s'exposer* »⁹⁶, sans compter que la sécularisation de l'art accentue encore cette tendance :

Voué à la première technique qui le sous-tend, l'art cultuel antérieur à sa sécularisation engage le groupe dans une attitude fusionnelle et suspend toute tendance à l'individuation [commente Bruno Tackels]. Préfigurant la « seconde technique », l'art sécularisé, pensé comme retour affirmé du pôle d'exposition, ouvre un espace pour l'individu privé qui, se constituant comme conscience de soi, déserte et affaiblit la communauté des hommes.⁹⁷

Mais, dans un autre sens, on s'aperçoit que la seconde technique reste prise dans la logique de la première. De quelle libération de l'individu parle-t-on, si, par le transfert de « l'acte de la Révélation dans toute âme humaine particulière », la Réforme « a ainsi imposé [à celle-ci] cette responsabilité de la foi dont autrefois l'Église avait eu la charge » ? Que la dimension d'exposition qui s'émancipe continue de reposer sur un « fondement théologique », c'est ce que montre le fait que la production du multiple se pense encore à travers la « devise de la première technique » du « *[u]ne fois pour toutes* » : comme le développe Broch, ainsi, de peur que l'âme humaine, « devenue timorée, [ne] désir[e] regagner le refuge de l'Église et la sécurité de son absolu [...], le mouvement calviniste et puritain a renvoyé l'homme à *l'unique sécurité de la parole de l'Écriture* et lui a imposé l'obligation de cet ascétisme plein de sobriété, excluant toute exubérance, qui est devenu depuis la forme de vie de la bourgeoisie »⁹⁸. Ce sérieux et cette rigueur, opposés au jeu et à la désinvolture, c'est ce qui caractérise également le rapport aux œuvres séculières, dès lors que, « [d]ans le beau, la valeur de culte se manifeste comme valeur d'art »⁹⁹. Cela apparaît clairement avec l'institution du musée, où, exposée suivant un rituel sécularisé, l'œuvre d'art « conserve intacte son aura », soit

⁸⁹ TACKELS, B. *L'Œuvre d'art à l'époque de W. Benjamin...* *Op. cit.*, p. 71.

⁹⁰ BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire : Un poète lyrique...* *Op. cit.* « Sur quelques thèmes baudelairiens (1939) », p. 196.

⁹¹ TACKELS, B. *L'Œuvre d'art à l'époque de W. Benjamin...* *Op. cit.*, p. 64.

⁹² BENJAMIN, W. *Écrits français. Op. cit.* « L'œuvre d'art... » (1936) : traduction française... Paralipomènes et variantes, p. 234.

⁹³ *Ibid.*, p. 235.

⁹⁴ Cf. BENJAMIN, W. *Écrits français. Op. cit.* « L'œuvre d'art... » (1936) : traduction française..., p. 188. « L'exploit de la première [technique], si l'on ose dire, est le sacrifice humain [...]. *Une fois pour toutes* – ce fut la devise de la première technique (soit la faute irréparable, soit le sacrifice de la vie éternellement exemplaire). » (*Ibid.*)

⁹⁵ *Ibid.*, p. 189.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 187.

⁹⁷ TACKELS, B. *L'Œuvre d'art à l'époque de W. Benjamin...* *Op. cit.*, p. 70.

⁹⁸ BROCH, H. *Quelques remarques à propos du kitsch. Op. cit.*, p. 19-20. Nous soulignons. Benjamin détermine que « les instances vitales de l'individu » – à savoir « l'amour et la mort » – sont « réprimées du fait de la première technique » (BENJAMIN, W. *Écrits français. Op. cit.* « L'œuvre d'art... » (1936) : traduction française..., p. 190).

⁹⁹ BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire : Un poète lyrique...* *Op. cit.* « Sur quelques thèmes baudelairiens (1939) », p. 190.

« une présence unique et irréproducible dont l'autorité plonge celui qui la regarde dans la contemplation et l'impuissance »¹⁰⁰.

C'est dans ce sens d'une seconde technique prise dans la logique de la première que le romantisme poursuit les tendances de la Réforme. Car il ne va pas de soi d'affirmer simplement, comme nous l'avons fait plus haut, que le romantisme participe d'une tradition auratique en dotant l'art et la littérature d'une fonction de réconciliation. D'abord, la fonction de réconciliation romantique apparaît comme une revendication *contre* la visée de la première technique d'« un asservissement de la nature »¹⁰¹ ; c'est un point cardinal du différend qui oppose le romantisme aux Lumières : celui de la rationalité instrumentale et du mépris de la nature. Par opposition à la vision du monde comme substance en soi que l'homme doit dominer, le romantisme conçoit la nature comme une totalité organique avec laquelle l'homme doit entretenir une relation de réciprocité ; en adéquation avec la seconde technique, il vise « à une harmonie de la nature et de l'humanité »¹⁰² – dans un temps où l'homme s'est distancé de la nature, par la subjectivation du monde objectif. Dans cette relation de réciprocité s'instaure bien alors un « jeu “harmonien” », de sorte qu'« [u]ne fois n'est rien » : ne concevant plus l'absolu comme « l'unité stable et monolithique d'une substance absolue (d'un “en soi”), mais [comme] l'unité mobile et changeante d'une activité infinie de synthèse », l'homme (le poète) est libre de « reprendre, en les variant inlassablement, ses expériences »¹⁰³. Mais, en même temps, le « [u]ne fois n'est rien » reste pris dans la logique du « [u]ne fois pour toutes », puisque *chaque* expérience produit une œuvre qui, grâce à la signification, doit être le tout vraiment et effectivement. Si Benjamin reconnaît au XIX^e siècle une « conception de l'art [qui] devient d'autant plus mystique que l'art s'éloigne de la possibilité d'un usage vraiment magique »¹⁰⁴, c'est en effet que le romantisme renvoie l'homme – non plus, comme le mouvement calviniste et puritain du XVI^e siècle, « à l'unique sécurité de la parole de l'Écriture » – mais, quant à lui, à *l'unique sécurité du poème de la nature* ; étant donné que, dans l'opération de romantisation, la liberté subjective du poète tend à se confondre avec la formation objective d'un esprit en devenir, que le poète, donc, entre dans un devenir-médiateur, il s'agit ainsi encore de « *faire comme si l'objet produit était un objet naturel* », dont la beauté surgit « du fond même des temps »¹⁰⁵.

Benjamin entend montrer « [l]e caractère idéologique, c'est-à-dire trompeur, de cette représentation magique abstraite de l'art »¹⁰⁶ léguée par le XIX^e siècle : une représentation de l'art trompeuse *parce qu'abstraite*, à une époque où « l'art s'éloigne de la possibilité [concrète] d'un usage vraiment magique », et donc une représentation magique dans le sens impropre de l'illusionnisme – de la fantasmagorie. C'est la critique marxienne qu'Adorno développe dans son *Essai sur Wagner* : « La conversion magique de l'œuvre d'art revient à ce que les hommes vénèrent comme sacré leur propre travail, parce qu'ils ne peuvent pas le reconnaître comme tel. Pour cette raison cette œuvre d'art est pure apparence : phénomène d'une présence absolue, phénomène en quelque sorte spatial. » Or, « dans le capitalisme au stade tardif, sous la domination totale de la valeur d'échange et des contradictions qui vont croissant en vertu de cette domination, la dissimulation [du travail] devient problématique et se mue en programme » ; régie par la valeur d'échange, l'œuvre d'art en vient ainsi à « rencontr[er] cette espèce de biens de consommation du XIX^e siècle, qui ne connaît pas de plus haute ambition que de dissimuler toute trace de travail »¹⁰⁷.

¹⁰⁰ TACKELS, B. *L'Œuvre d'art à l'époque de W. Benjamin...* Op. cit., p. 68.

¹⁰¹ BENJAMIN, W. *Écrits français*. Op. cit. « L'œuvre d'art... » (1936) : traduction française..., p. 189.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*, p. 188-189.

¹⁰⁴ *Ibid.* Paralipomènes et variantes, p. 237.

¹⁰⁵ BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire : Un poète lyrique...* Op. cit. « Sur quelques thèmes baudelairiens (1939) », p. 199.

¹⁰⁶ BENJAMIN, W. *Écrits français*. Op. cit. « L'œuvre d'art... » (1936) : traduction française... Paralipomènes et variantes, p. 237.

¹⁰⁷ ADORNO, T. W. *Essai sur Wagner*. Op. cit., p. 111-112.

Puisque l'œuvre d'art prétend « mett[re] l'apparence du fini en relation avec la vérité de l'éternel » en faisant disparaître les conditions de sa production, autrement dit en se donnant faussement pour une réalité *sui generis*, il y a lieu de douter que pareille belle totalité soit autre chose qu'une transfiguration mensongère faite pour distraire de la réalité sociale, une « illusion de l'éternité » faite pour se mettre à l'abri des atteintes du temps – à l'instar de la marchandise « pleine de subtilités métaphysiques et d'arguties théologiques »¹⁰⁸ du capitalisme au stade tardif.

6. Depuis la réaction artistique au *kitsch* jusqu'à l'heure fatale de l'art

Récapitulons. Nous nous sommes attaché jusqu'ici à éprouver la thèse de Broch suivant laquelle le romantisme est la condition de possibilité du *kitsch*. Il nous a paru éclairant d'articuler cette thèse sur la réflexion de Benjamin concernant l'œuvre d'art à l'époque du dépérissement de l'aura et sur celle d'Adorno relative à l'industrie culturelle. Reformulée dans la perspective du marxisme critique, cette thèse énonce que le *kitsch*, besoin produit par l'industrie culturelle, vise à satisfaire chez les masses, après modification du niveau technique, la demande de réconciliation suscitée déjà par l'art auratique romantique. Dans un sens, il faut souligner l'importance de la reproduction technique et de l'essor qui s'ensuit de l'industrie culturelle : le *kitsch* n'est pas simplement du mauvais art issu du romantisme qui développe la prédominance de l'effet et qui aiguise le sens de l'identique ; il advient à lui-même lorsque l'industrie culturelle érige en « absolu » l'imitation par l'art facile de l'art sérieux au point de penser annuler l'opposition entre eux. Cependant, il importe de comprendre comment l'industrie culturelle parvient à dénier toute distinction entre un art autonome qui met l'accent sur la valeur culturelle des œuvres et un art hétéronome qui met l'accent sur leur valeur d'exposition. À cet égard, les constructions architecturales nouvelles du XIX^e siècle sont symptomatiques : avec les passages parisiens, l'art entre au service du commerçant pour inaugurer le culte de la marchandise, de sorte que tout se passe comme si, tandis que l'art se livre au marché et entre dans un devenir-marchandise, la marchandise recueillait quelque chose de la valeur culturelle de l'art. Ainsi, le *kitsch* ne se définit pas simplement comme une dégradation bourgeoise de l'art, car il faut prendre en compte le besoin maintenu de « Grand art » qu'il suppose. Il procède plus exactement d'une collusion entre la « valeur d'art » culturelle et le fétichisme de la marchandise, étant donné que, pour tendre à la bourgeoisie un miroir embellisseur mensonger, il se fonde sur la fantasmagorie par quoi la belle totalité artistique se donne à contempler comme une pure apparence naturelle.

Telles ont été les grandes lignes de notre raisonnement. Mais dans notre perspective, qui se fonde sur les analyses respectives de Broch, de Benjamin et d'Adorno, ce n'est pas une réflexion critique qui vaut pour elle-même. Suivant Benjamin, soucieux de redéfinir le matérialisme historique, « [f]aire œuvre d'historien ne signifie pas savoir “comment les choses se sont réellement passées” » mais « retenir l'image du passé qui s'offre inopinément au sujet historique à l'instant du danger »¹⁰⁹, or c'est bien de cela qu'il s'agit dans son travail sur « L'œuvre d'art... » : « le destin de l'art au XIX^e siècle [...] n'a quelque chose à nous dire que parce qu'il est gardé dans le tic-tac d'une horloge dont l'heure n'a sonné pour la première fois qu'à nos oreilles », précise-t-il à Horkheimer en 1935 : parce que « c'est pour nous qu'a sonné l'heure fatale de l'art »¹¹⁰.

Benjamin n'entend cependant pas tracer une ligne qui relierait *directement* l'art « dans un sens fasciste » du XX^e siècle au contretemps *kitsch* du siècle précédent. C'est un point sur lequel les

¹⁰⁸ MARX, Karl. *Le Capital. Livre I. Sections I à IV*. Trad. de l'allemand par J. Roy. Paris : Flammarion, 2008. Coll. Champs Classiques. Première section, chap. premier, « IV. Le caractère fétiche de la marchandise et son secret », p. 99.

¹⁰⁹ BENJAMIN, W. *Œuvres. Op. cit.* T. III. « Sur le concept d'histoire », p. 431.

¹¹⁰ BENJAMIN, W. *Écrits français. Op. cit.* « L'œuvre d'art... » (1936) : traduction française... Notice, p. 158.

réflexions de Broch et de Benjamin se rejoignent. Nous l'avons indiqué plus haut, pour Broch, c'est la pseudo-opposition artistique au *kitsch* qui est la plus caractéristique de la bifurcation *kitsch*. Broch reconnaît notamment dans le phénomène « antidécoratif » de l'art pour l'art une « indifférence sociale » typique du XIX^e siècle bourgeois, un idéal artistique « non sans ressemblance avec l'idéal : *Business is business*, qui lui est logiquement et socialement apparenté », de sorte que les « relations d'hostilité et de viol » qui s'instaurent alors entre l'artiste et le bourgeois ne sauraient masquer le fait que, par une ruse de l'histoire, « ils agissent tous deux d'une manière sociologiquement et logiquement semblable »¹¹¹. L'art pour l'art vise à se démarquer de l'art qui se livre au marché, et donc du *kitsch*, mais l'indifférence sociale qui est à son principe l'éloigne tout autant que le *kitsch* du souci éthique de faire « du bon travail » au regard du réel : soucieux seulement d'impératifs esthétiques – et non éthiques –, l'artiste ne peut que produire « une œuvre d'art névrosique, c'est-à-dire une œuvre d'art qui impose à la réalité une convention absolument irréaliste et qui l'y fait entrer de force »¹¹² ; et ainsi, plus l'idéal d'art pour l'art tend à se radicaliser, plus l'art tend à sortir du cadre du rationnel pour rallier « une sphère de plein irrationalisme » ; plus l'artiste « s'accroche à ses principes artistiques [avec intransigeance] », plus « cet esprit péremptoire intensifie l'indifférence sociale jusqu'à la cruauté authentique ». Or cette cruauté artistique, dans un siècle qui tend « de tous côtés à s'irrationaliser, pour une bonne part avec son ivresse de machines et de production », « annonce la cruauté absolue de l'époque », elle est « le symptôme préliminaire d'un bouleversement du monde », « d'un dérèglement anarchique » qui culmine au XX^e siècle avec le nazisme¹¹³.

Dans un sens, Benjamin parle lui aussi, à propos de l'art pour l'art, d'une pseudo-opposition au *kitsch* :

Les non-conformistes se révoltent contre ce mouvement qui livre l'art aux lois du marché. Ils se regroupent sous la bannière de « l'art pour l'art ». Ce slogan donne naissance à l'idée de l'œuvre d'art totale qui tente de protéger l'art en le rendant imperméable au développement de la technique. La solennité avec laquelle on célèbre ce culte est le pendant du divertissement qui transfigure la marchandise.¹¹⁴

Dans ce propos, cependant, il ne se contente pas de souligner que la collusion entre la « valeur d'art » culturelle et le fétichisme de la marchandise a pour effet de neutraliser l'insurrection artistique non-conformiste, comme quand il affirme ailleurs que, « [d]ans l'art pour l'art, pour la première fois, le poète se retrouve face à la langue exactement comme l'acheteur face à la marchandise offerte au marché »¹¹⁵. Ce qui lui paraît le plus problématique tient, au principe de cette collusion, dans la dénégation qui consiste à vouloir « protéger l'art en le rendant imperméable au développement de la technique » (notamment face à l'apparition de la

¹¹¹ BROCH, H. *Création littéraire et connaissance...* Op. cit. « Hofmannsthal et son temps... », p. 58-59.

¹¹² BROCH, H. *Quelques remarques à propos du kitsch*. Op. cit., p. 34. L'emploi que fait Broch du terme de « névrose » est sans doute un héritage de la critique nietzschéenne de la « décadence » wagnérienne, – malgré l'« hypothèse biologique » dont procède le « tableau clinique » dressé par Nietzsche. Quand Nietzsche critique en Wagner « l'artiste de la décadence » par excellence, il entend soutenir que « *Wagner est une névrose* » (NIETZSCHE, Friedrich. *Le Cas Wagner : Un problème pour musiciens*. Trad. de l'allemand par Lionel Duvoy. Paris : Allia, 2007, p. 24, 27). Or, parmi les « trois grands excitants pour épuisés » que Nietzsche trouve amalgamés chez Wagner et qui sont « la brutalité, l'artifice et l'innocence (la stupidité) » (*ibid.*, p. 27), les deux premiers se retrouvent articulés dans la critique de Broch. Sur la différence qu'il y a néanmoins entre la critique de la décadence et la critique du *kitsch*, nous renvoyons au point de notre thèse intitulé « Wagner en héritage : fausses synthèses en série » : cf. DETUE, F. *En dissidence du romantisme, la tradition post-exotique...* Thèse de doctorat citée, p. 140-143.

¹¹³ BROCH, H. *Création littéraire et connaissance...* Op. cit. « Hofmannsthal et son temps... », p. 59-63.

¹¹⁴ BENJAMIN, W. *Paris, capitale du XIX^e siècle...* Op. cit. « Paris... : Exposé de 1935 », p. 41.

¹¹⁵ Cf. COQUIO, C. *Méthode !...*, 2004, n° 6 : *L'Art contre l'art...* Op. cit. « Le joyeux mauvais goût de l'enfance ou le gouvernement de l'enfance », p. 42. Catherine Coquio cite dans sa traduction un fragment de Benjamin intitulé « Le Goût ».

photographie, « premier mode de reproduction vraiment révolutionnaire »¹¹⁶), car, politiquement, il distingue là une attitude fondamentalement *réactionnaire*. Le problème est le même que quand « le désir de conférer au cinéma la dignité d'un "art" contraint [les premiers] théoriciens [du cinéma] à y introduire, par leurs interprétations, avec une témérité sans égale, des éléments de caractère culturel »¹¹⁷. Chaque fois, il s'agit de faire comme si le dépérissement de l'aura, fait pourtant inéluctable, n'avait pas eu lieu – de penser et d'agir comme les poètes de Mallarmé, « dans l'oubli d'exister à une époque qui survit à la beauté »¹¹⁸. Or, de l'autarcie esthète qui vise ainsi à réinstaurer un « pur » régime auratique à l'âge de l'œuvre d'art « désaturisée », au fascisme futuriste qui, par la voix de Marinetti, s'élève « contre l'affirmation que la guerre n'est pas esthétique »¹¹⁹, – il n'y a qu'un pas :

Fiat ars, pereat mundus [Qu'advienne l'art, le monde dût-il périr], tel est le mot d'ordre du fascisme, qui, de l'aveu même de Marinetti, attend de la guerre la satisfaction artistique d'une perception sensible modifiée par la technique. *L'art pour l'art* semble trouver là son accomplissement.¹²⁰

Le *kitsch*, lié à la reproduction technique et à l'apparition subséquente d'une industrie culturelle, provoque au XIX^e siècle une crise de l'art, relativement à « la valeur centrale religieuse et ecclésiastique sur laquelle il s'orientait »¹²¹. *Pour une part* (sur laquelle nous nous concentrons ici), l'art réagit par des mécanismes de défense, qui le font tendre vers une forme de repli sur soi – ce que le mot d'ordre de « l'art pour l'art » exemplifie. Réagissant à la « décadence littéraire » de son temps, Leconte de Lisle exhorte les poètes à exaucer le « désir religieux » de leurs contemporains et, dans ce but, « à [s']isoler du monde de l'action, pour [se] réfugier dans la vie contemplative et savante, comme en un sanctuaire de repos et de purification »¹²². Dénonçant « la vulgarisation de l'art » – spécialement une poésie « abaissée au rang d'une science » dans l'enseignement, « expliquée à tous également, également », vendue dans des « éditions à bon marché [...], et cela au consentement et au contentement des poètes » et livrée ainsi, malgré « l'ineptie de son goût et [...] la nullité de son imagination », au « Philistin », à la « foule », à la « multitude », à la « masse » –, Mallarmé exhorte le poète à « rester aristocrate », à ne pas devenir « cette chose grotesque si elle n'était triste pour l'artiste de race, le *poète ouvrier* », et donc à produire un art qui « s'enveloppe de mystère », qui, à l'instar des religions, « se retranch[e] à l'abri d'arcanes dévoilés au seul prédestiné », qui enfin « invent[e], pour l'écartement de ces importuns [de philistins], une langue immaculée », semblable aux « hiéroglyphes inviolés des rouleaux de

¹¹⁶ BENJAMIN, W. *Œuvres. Op. cit.* T. III. « L'œuvre d'art... », p. 288.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 281 : « Quand apparaît le premier mode de reproduction vraiment révolutionnaire – la photographie (contemporaine elle-même des débuts du socialisme) –, l'art sent venir la crise [...], et il y réagit par la doctrine de "l'art pour l'art", qui n'est autre qu'une théologie de l'art. C'est d'elle qu'est né ce qu'il faut appeler une théologie négative sous la forme d'un art "pur", qui refuse non seulement toute fonction sociale, mais encore toute évocation d'un sujet concret. »

¹¹⁸ MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes*. T. I. Paris : Gallimard, 1998. Coll. Bibl. de la Pléiade. *Poèmes en prose* : « Le phénomène futur » [1865 (envoi à Henri Cazalis)], p. 414.

¹¹⁹ Cf. BENJAMIN, W. *Œuvres. Op. cit.* T. III. « L'œuvre d'art... », p. 314. Benjamin cite « le manifeste de Marinetti sur la guerre d'Éthiopie », « d'après *La Stampa*, Turin » (*ibid.*, p. 314-315).

¹²⁰ *Ibid.*, p. 316.

¹²¹ BROCH, H. *Création littéraire et connaissance... Op. cit.* « Hofmannsthal et son temps... », p. 58.

¹²² LECONTE DE LISLE, Charles-Marie. *Articles – Préfaces – Discours*. Paris : Les Belles Lettres, 1971. Coll. Bibliothèque de la Faculté des lettres de Lyon. « Préface des *Poèmes antiques* » [1852], p. 110-112. Ce retrait n'est toutefois pas censé barrer aux poètes l'accès au réel, suivant ce que Bourdieu qualifie, à propos de Baudelaire, de « *formalisme réaliste* » (BOURDIEU, P. *Les Règles de l'art... Op. cit.*, p. 157) ; Leconte de Lisle conclut en effet son adresse aux poètes par les mots suivants : « Vous rentrerez ainsi, loin de vous en écarter, par le fait même de votre isolement apparent, dans la voie intelligente de l'époque » (*ibid.*).

papyrus»¹²³. Cependant, ce que la critique du *kitsch* souligne, c'est l'échec de cette tentative, par quoi l'art non seulement n'échappe pas à la condition du *kitsch* (par quoi « "l'art pour l'art" qui apparaît sous le manteau d'une exclusivité si distinguée et auquel, comme Broch bien entendu ne l'ignorait pas, nous devons des œuvres littéraires si convaincantes est, à dire vrai, déjà [du *kitsch*] »¹²⁴), mais, de ce fait même, prépare le terrain de sa récupération totalitaire.

Car le repli sur soi de l'art ne peut s'accomplir que par une sortie du temps historique (dans l'indifférence sociale voire l'indifférence au monde et à son devenir ; dans le déni du développement de la technique et du dépérissement de l'aura) – à laquelle aspirent les partis totalitaires de façon analogue. Ceux-ci « cherchent à s'enfermer dans une citadelle à l'abri des atteintes du temps », de sorte que « le régime dans lequel s'exhibe le mouvement, qui donne constamment le spectacle de l'engendrement d'une société, s'agence [en fait] sous le signe d'un refus de l'histoire »¹²⁵. Or le caractère mortifère du fantasme fétichiste qui surenchérit sur la « valeur d'éternité » de l'art auratique romantique apparaît alors avec force. À cet égard, le phénomène le plus exemplaire est moins l'esthétisation futuriste et fasciste de la politique se réalisant dans la guerre, que l'esthétisation nazie de la politique se réalisant dans l'architecture de pierre. Constamment, dans les grands rassemblements spectaculaires qu'il plaçait au cœur de sa politique, le nazisme a rêvé d'une « communauté du peuple allemand » réalisée telle une masse qui s'aggrège à la pierre de ses édifices monumentaux. C'est ainsi que, pour Hitler, la « communauté du peuple » idéale devait être celle qui anticipait son propre anéantissement à venir en plaçant « la construction de son propre monument parmi les valeurs de sa Culture », de façon à se survivre dans celui-ci. De là vient le crédit d'Albert Speer, dont Hitler attendait qu'il « érig[eât] pour [lui] des édifices tels qu'on n'en a[vait] plus constitué depuis quatre millénaires », « dans la pierre la plus résistante »¹²⁶, et dont il a accueilli *comme ayant sur-le-champ force de « loi »* la théorie présentée « sous le nom quelque peu prétentieux de "Théorie de la valeur des ruines d'un édifice" ». Cette théorie devait permettre, à partir de maquettes d'édifices projetés et de dessins d'anticipation de ces mêmes édifices en ruine, de « construire des édifices qui, après des centaines ou, comme [les nazis] aim[aient] à le croire, des milliers d'années, ressembleraient aux modèles romains »¹²⁷ ; or, devenue loi, elle énonçait essentiellement l'idée que *le monde est fait pour aboutir à une belle ruine*. Au demeurant, c'est très logique qu'Hitler ait nommé son premier architecte ministre de l'Armement en 1942, comme si la guerre devait être un accélérateur de la belle ruine. Comme le note Elias Canetti, « [p]laisir à édifier et destruction, chez Hitler, [étaient] présents et actifs avec acuité »¹²⁸, de sorte que, si, d'un côté, le sacrifice que consentait le peuple exigeait en retour d'édifier pour lui des monuments, de l'autre, cette édification – sur le modèle du monument aux morts – se devait d'être toujours un appel au sacrifice. Cependant, la finitude humaine devait à terme briser cette circularité, spécialement suivant la conception nazie de la vie comme combat à mort ; puisque « [a]ucun peuple ne vit plus longtemps que les documents de sa culture [*Kein Volk lebt länger als die Dokumente seiner Kultur*] »¹²⁹, le peuple allemand tout entier devait ainsi se sacrifier au combat jusqu'au dernier pour la puissance *posthume* de l'État national-socialiste, « son propre monument »

¹²³ MALLARMÉ, S. *Œuvres complètes*. T. II. Paris : Gallimard, 2003. Coll. Bibl. de la Pléiade. *Articles* : « Hérésies artistiques : L'art pour tous » [*L'Artiste*, 15 septembre 1862], p. 360-364.

¹²⁴ ARENDT, H. Introduction. BROCH, H. *Création littéraire et connaissance... Op. cit.*, p. 17.

¹²⁵ LEFORT, Claude. *La Complication : Retour sur le communisme*. Paris : Fayard, 1999, p. 203-204.

¹²⁶ CANETTI, Elias. *La Conscience des mots*. Trad. de l'allemand par Roger Lewinter. Paris : Éditions Albin Michel, 1984. Coll. Les Grandes Traductions/Essai. « Hitler, d'après Speer » [1971], p. 206-207.

¹²⁷ SPEER, Albert. *Au cœur du Troisième Reich*. Trad. de l'allemand par Michel Brottier. Paris : Fayard, 1971, p. 81-82. Coll. Les grandes études contemporaines.

¹²⁸ CANETTI, E. *La Conscience des mots*. *Op. cit.* « Hitler, d'après Speer », p. 204.

¹²⁹ Phrase qu'Hitler a prononcée en 1935 et qu'il a fait graver sur une plaque de bronze destinée à surmonter l'entrée de la Maison de l'art allemand en 1937.

– tel l'arc de triomphe qu'Hitler projetait d'édifier aux morts pourtant défaits de la Grande guerre¹³⁰ – étant le gage qu'en dernier ressort, sa défaite totale serait une ultime victoire.

BIBLIOGRAPHIE (OUVRAGES CITÉS)

ADORNO, Theodor W.

« L'industrie culturelle ». Trad. de l'allemand par Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg. *Communications*, 1964, n° 3, p. 12-18.

Essai sur Wagner. Trad. de l'allemand par Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg. Paris : Gallimard, 1966. 215 p. Coll. Les essais.

ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. *La Dialectique de la Raison : Fragments philosophiques*. Trad. de l'allemand par Éliane Kaufholz. Paris : Gallimard, 2007. 283 p. Coll. Tel.

AGAMBEN, Giorgio.

Stanza : La parola e il fantasma nella cultura occidentale. Torino : Giulio Einaudi Editore, 1977. Coll. Saggi. « Baudelaire o la merce assoluta », p. 49-54.

Stanza : Parole et fantasma dans la culture occidentale. Trad. de l'italien par Yves Hersant. Paris : Éditions Payot & Rivages, 1998. Coll. Rivages poche/Petite bibliothèque. « Baudelaire ou la marchandise absolue », p. 78-84.

AMÉRY, Jean. *Par-delà le crime et le châtement : Essai pour surmonter l'insurmontable [Jenseits von Schuld und Sühne : Bewältigungsversuche eines Überwältigten, 1966]*. Trad. de l'allemand par Françoise Wuilmart. Arles : Actes Sud, 2005. 213 p. Coll. Babel.

BENJAMIN, Walter.

Paris, capitale du XIX^e siècle : Le Livre des Passages. Trad. de l'allemand par Jean Lacoste. Introduction de Rolf Tiedemann. Paris : Les Éditions du Cerf, 2000. 974 p. Coll. Passages.

Œuvres. Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch. Présentation par Rainer Rochlitz. Paris : Gallimard, 2000. 3 vol. (400 p., 459 p., 482 p.). Coll. Folio/Essais.

Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand. Trad. de l'allemand par Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang [1986]. Paris : Flammarion, 2002. 188 p. Coll. Champs.

Écrits français. Paris : Gallimard, 2003. Coll. Folio/Essais. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » (1936), p. 147-248.

Charles Baudelaire : Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme. Trad. de l'allemand et préfacé par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann. Paris : Éditions Payot & Rivages, 2002. 293 p. Coll. Petite bibliothèque Payot.

BLANCHOT, Maurice. *L'Entretien infini*. Paris : Gallimard, 1995. « L'*Athenaeum* », p. 515-527.

¹³⁰ Cf. CANETTI, E. *La Conscience des mots*. Op. cit. « Hitler, d'après Speer », p. 212-213.

BOURDIEU, Pierre. *Les Règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Le Seuil, 1992. 486 p. Coll. Libre examen.

BROCH, Hermann.

Quelques remarques à propos du kitsch. Trad. de l'allemand par Albert Kohn. Paris : Éditions Allia, 2001. 39 p.

Création littéraire et connaissance : Essais. Édition et introduction de Hannah Arendt. Trad. de l'allemand par Albert Kohn. Paris : Gallimard, 2007. 378 p. Coll. Tel.

CANETTI, Elias. *La Conscience des mots*. Trad. de l'allemand par Roger Lewinter. Paris : Éditions Albin Michel, 1984. Coll. Les Grandes Traductions/Essai. « Hitler, d'après Speer » [1971], p. 203-234.

CASSAGNE, Albert. *La Théorie de l'art pour l'art : En France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*. Préface de Daniel Oster. Seyssel : Éditions Champ Vallon, 1997. 427 p. Coll. Dix-neuvième.

COQUIO, Catherine. *Méthode ! : nous t'affirmons : revue de littératures [française et comparée]*, 2004, n° 6 : *L'Art contre l'art : Baudelaire, le « joujou » moderne et la « décadence »*. Bandol : Éditions Vallongues. 360 p.

DETUE, Frédéric. *En dissidence du romantisme, la tradition post-exotique : Une histoire de l'idée de littérature aux XX^e et XXI^e siècles*. Thèse de doctorat en Littérature générale et comparée sous la dir. de Tiphaine Samoyault. Saint-Denis : Université Paris VIII - Vincennes - Saint-Denis, 2011. 464 p.

GIEDION, Siegfried. *Espace, temps, architecture*. Trad. de l'allemand par Irmeline Lebeer et Françoise-Marie Rosset. Paris : Denoël, 1990. 529 p. Coll. Médiations.

KLÜGER, Ruth. « *Kitsch and Art: Broch's Essay "Das Böse im Wertsystem der Kunst"* ». LÜTZELER, Paul Michael (dir.) [in cooperation with : KONZETT, Matthias, RIEMER, Willy, SAMMONS, Christa]. *Hermann Broch, Visionary in Exile : The 2001 Yale Symposium*. Rochester, NY : Camden House, 2003, p. 13-20. Coll. Studies in German Literature, Linguistics, and Culture.

KRAUS, Karl.

Dritte Walpurgisnacht. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1989. 390 p. Suhrkamp Taschenbuch.

Troisième nuit de Walpurgis. Trad. de l'allemand par Pierre Deshusses. Avant-propos de Pierre Deshusses. Préface de Jacques Bouveresse. Marseille : Agone, 2005. 563 p. Coll. Banc d'essais.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, NANCY, Jean-Luc. *L'Absolu littéraire : Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Textes choisis, présentés et traduits par Philippe Lacoué-Labarthe et Jean-Luc Nancy, avec la collaboration d'Anne-Marie Lang. Paris : Le Seuil, 1978. 444 p. Coll. Poétique.

LE BLANC, Charles, MARGANTIN, Laurent, SCHEFER, Olivier. *La Forme poétique du monde : Anthologie du romantisme allemand*. Paris : José Corti, 2003. 759 p. Coll. Domaine romantique.

- LECONTE DE LISLE, Charles-Marie. *Articles – Préfaces – Discours*. Textes recueillis, présentés et annotés par Edgard Pich. Paris : Les Belles Lettres, 1971. Coll. Bibliothèque de la Faculté des lettres de Lyon. « Préface des *Poèmes antiques* », p. 107-121.
- LEFORT, Claude. *La Complication : Retour sur le communisme*. Paris : Fayard, 1999. 259 p.
- LE GRAND, Eva (dir.). *Séductions du kitsch : Roman, art et culture*. Montréal (Québec) : XYZ Éditeur, 1996. 184 p. Coll. Documents.
- LOOS, Adolf. *Ornement et crime : Et autres textes*. Trad. de l'allemand et présenté par Sabine Cornille et Philippe Ivernel. Paris : Éditions Payot & Rivages, 2003. 277 p. Coll. Rivages poche / Petite bibliothèque.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes*. Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal. Paris : Gallimard, 1998 et 2003. 2 vol. (1 529 p. et 1 907 p.). Coll. Bibliothèque de la Pléiade.
- MARX, Karl. *Le Capital. Livre I. Sections I à IV*. Trad. de l'allemand par J. Roy. Chronologie et avertissement par Louis Althusser. Paris : Flammarion, 2008. 668 p. Coll. Champs Classiques.
- MOREL, Jean-Pierre. *Le Roman insupportable : L'Internationale littéraire et la France (1920-1932)*. Paris : Gallimard, 1985. 488 p. Coll. Bibliothèque des Idées.
- MUSIL, Robert. *Essais : Conférences, critique, aphorismes et réflexions*. Textes choisis, traduits de l'allemand et présentés par Philippe Jaccottet d'après l'édition d'Adolf Frisé. Paris : Le Seuil, 1984. 654 p.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Le Cas Wagner : Un problème pour musiciens*. Trad. de l'allemand par Lionel Duvoy. Paris : Allia, 2007. 79 p.
- ROSENBERG, Harold. *La Tradition du nouveau*. Trad. de l'américain par Anne Marchand. Paris : Les Éditions de Minuit, 1962. Chapitre XVIII : « Vulgarisation de la culture et critique en toc », p. 257-266.
- SPEER, Albert. *Au cœur du Troisième Reich*. Trad. de l'allemand par Michel Brottier. Paris : Fayard, 1971. 816 p. Coll. Les grandes études contemporaines.
- TACKELS, Bruno. *L'Œuvre d'art à l'époque de W. Benjamin : Histoire d'aura*. Paris ; Montréal (Québec) : L'Harmattan, 2001. 186 p. Coll. Esthétiques.
- WASCHEK, Matthias. « Kitsch ». DÉCULTOT, Élisabeth, ESPAGNE, Michel, LE RIDER, Jacques (dir.). *Dictionnaire du monde germanique*. Paris : Bayard, 2007, p. 589-591.