

Vers le kitsch. Les racines du melodrame en tant que categorie esthetique

di Maddalena Mazzocut-Mis
maddalena.mazzocut-mis@unimi.it

This paper analyses melodrama as a theatre genre, its contents and structure, its relation with the audience and with the emotions that it stirs. It casts light on the connections between melodrama and kitsch, in order to attempt an aesthetic categorization.

Le mélodrame, comme “forme théâtrale”, voit le jour au cours de la période de la Révolution française mais sa datation possible, en tant que catégorie esthétique, remonte au dix-huitième siècle¹. Le mélodrame est considéré comme une sorte de “fils dénaturé du drame”, de “théâtre pour le peuple”; et cependant les racines de cette catégorie esthétique sont précisément dans cet éloge que Diderot adresse à Richardson², inspiré par l'esthétique des émotions de l'abbé Du Bos.

Si le mélodrame théâtral est un hybride – qui naît à une période historique déterminée, destiné à un public populaire –, souvent exaspéré par des “aspects de parade”, “de foire” en raison de la présence de danse et de musique, sa racine la plus profonde, catégorielle justement, réside dans le drame bourgeois, qui met en place un mouvement vers le sentimentalisme, la complaisance des sens, la synesthésie, la représentation d'un réalisme artificiel dans lequel le coup de théâtre, le hasard, le destin, l'intrigue ont un rôle fondamental. Les personnages sont limpides mais schématiques, les

¹ Son nom renvoie également à son prédécesseur, le mélologue, une brève scène lyrique qui associait la déclamation au commentaire orchestral. Le mot mélodrame a été utilisé pour la première fois, dans ce sens, par Rousseau pour définir son *Pygmalion* (1770). Par la suite, le terme a servi à indiquer un spectacle populaire avec un accompagnement musical dérivant de la pantomime et expérimenté avec succès dans les théâtres secondaires de boulevard (Théâtre de la Gaité, de l'Ambigu-Comique, de la Porte Saint-Martin), fréquentés majoritairement par la petite bourgeoisie.

² Cf. D. Diderot, “Eloge de Richardson. Auteur des romans de Paméla, de Clarisse et de Grandisson”, in Id., *Œuvres complètes*, éd. par J. Assézat, 20 vol., Garnier, Paris 1875, vol. V.

situations très conflictuelles mais nécessairement basées sur des contrastes immédiatement compréhensibles, lisibles, presque soumis à une forme de prémonition de la part du spectateur. La limpidité, qui aboutit au banal, au déjà vu et l'absence nécessaire d'ambiguïté et de profondeur des personnages sont des caractéristiques du mélodrame auxquelles s'ajoutent souvent la cohésion morale des protagonistes, stéréotypés.

La structure est elle aussi codée et cependant ouverte également à l'exhibition du macabre. Créer la stupeur, l'émerveillement, émouvoir est le but : «Aux boulevards, un des grands principes, c'est que pour plaire, il faut épouvanter. [...] L'auteur doit trembler, si l'auditoire ne tremble pas»³.

La présence de situations typiques, d'un langage simple, éventuellement uniquement "embelli" par quelques "façons", un manichéisme reconnaissable qui profite du thème de la persécution pour trouver sa force d'expression, le jeu ouvert entre victime et bourreau, entre créatures angéliques et diaboliques portent le spectateur à une tension morale qui se résout souvent, bien que ce ne soit pas toujours le cas, par une juste distribution de récompenses et de condamnations qui satisfont les attentes suscitées préalablement. Il ne reste au spectateur qu'à s'identifier complètement à la situation narrative, en pleurant sur les souffrances des bons et en exécrant les injustices des méchants, en exaltant de fait ce «plaisir de pleurer» dont le plus grand théoricien est incarné justement par Jean-Baptiste Du Bos⁴.

Le mélodrame répond aux attentes d'un public toujours plus vaste, à la recherche de divertissement. C'est alors que s'ouvre ce que nous pourrions appeler une industrie ludique, qui cependant n'a pas encore bien organisé sa législation. Le mélodrame opère une réélaboration du patrimoine culturel en comblant le fossé entre le présent et la tradition, entre l'esthétique et l'éthique. C'est la «nouvelle religion du peuple»: avec cette expression Nodier⁵ exprime une opinion répandue et Pixérécourt n'exagère pas lorsqu'il

³ A ! A ! A !, *Traité du mélodrame*, de l'imprimerie de Gillé, Paris 1817, p. 35.

⁴ Concernant ces thèmes cf. M. Mazzocut-Mis, *Il senso del limite. Il dolore, l'eccesso, l'osceno*, Le Monnier, Firenze 2009 (tr. fr. Paris 2011) et cfr. Ead., *Corpo e voce della passione. L'estetica attoriale di Jean-Baptiste Du Bos*, Led, Milano 2010.

⁵ Cf. Ch. Nodier, "Introduction", in R.Ch.G. de Pixérécourt, *Théâtre choisi*, Slatkine Reprints, Genève 1972.

affirme être allé jusqu'à se lancer dans une carrière d'écrivain de théâtre «avec des idées religieuses et providentielles; avec des sentiments moraux»⁶.

La religion du mélodrame confond l'esprit, empêche de penser, oblige à une sorte de repos de l'esprit accablé par une imagination assouvie. Tout finit bien et le bien arrive pour tout le monde; la richesse, la célébrité, tout a un sens. Il n'est pas nécessaire d'attendre la mort et la vie éternelle. Au théâtre on apprend à rêver. Au fond si la richesse, l'honneur, la célébrité sourient au héros et à l'héroïne qui en ont vu de toutes les couleurs, pourquoi est-ce que cela ne devrait pas être le cas pour tout le monde ? Le méchant est puni et la justice, une justice primitive, qui frappe inexorablement, triomphe. Une religion qui offre à bon marché ce besoin d'émotions que les hommes avaient hérité de la Révolution française.

Alors Peter Brooks a raison lorsqu'il affirme que:

dans un monde désormais loin du Sacré, les impératifs moraux ont subi une réduction au niveau sentimental, et sont identifiés généralement à une altération de la conscience ou des rapports psychiques, en raison desquels l'expression d'émotions devient indiscernable de la révélation de principes moraux, et les unes et les autres sont réunies sous l'étiquette de sentiments moraux. Tout texte mélodramatique [...] n'est pas seulement basé sur un dilemme moral ; c'est le drame et le dilemme d'un sentiment moral qui tente de se définir de proclamer sa propre nature.⁷

Et cependant il reste encore un doute, tout à fait fondé. Si le mélodrame était vraiment lié de manière exclusive à cette époque (comme l'époque post révolutionnaire), nous ne pourrions retrouver ses origines au dix-huitième siècle et surtout nous ne pourrions en aucune manière voir une espèce de continuité explicite dans différentes formes de spectacle actuelle. Ce n'est donc pas uniquement son contenu qui doit être analysé, mais sa structure, capable de transmettre un contenu quelconque sous une forme directe, séduisante, opiacée.

Le *sublime pathétique* ou mélodramatique, moins analysé que le sublime traditionnel, découle d'un aspect répandu dans l'Europe de la fin du dix-septième siècle et du début du dix-huitième, à savoir de la naissance du

⁶ Cfr. R.Ch.G. de Pixérécourt, "Dernières réflexions de l'auteur sur le mélodrame", *Théâtre choisi*, Imprimerie de Raybois et Cie, Nancy 1841, Vol. I, pp. 493-494.

⁷ P. Brooks, *The Melodramatic Imagination*, Yale University Press, New Haven and London 1976, p. 42.

sublime émotionnel, qui trouve son plein essor théorique dans l'œuvre de Du Bos et avant cela dans Boileau⁸, Rapin, Silvain.

Les hommes au début du dix-huitième siècle se sont trouvés face à un carrefour, qui est également le nôtre: récupérer la conviction cartésienne d'après laquelle la passion peut être dominée par le raisonnement et par un ordre moral, ou bien, rechercher une interprétation expressive de la passion, même loin d'un lien avec la raison, où cette dernière devient le véhicule de description d'un caractère passionnel exubérant et dominant, répétitif et obsessif, sans d'autre but que lui-même. La passion se libère dans le mélodramatique aussi bien à partir de la raison que de la poesis pour se présenter dans sa simplicité et virulence face au spectateur. Non pas que, pour composer, le romancier et l'homme de théâtre n'aient plus besoin de règles! S'il existe un domaine dominé par la règle c'est précisément celui du mélodrame. Et cependant, la règle, la rationalité de la construction, son exaspérante répétitivité et sa schématisation contrastent avec le résultat qui n'a besoin de rien. Uniquement d'une présence "bien disposée" de la part d'un auditoire, qui, tout en reconnaissant le contexte, ait envie de plonger son sentiment dans la passion et dans l'étourdissement que celle-ci provoque.

Que le sublime soit chargé ou se charge des émotions est un thème explicite, dès le début du dix-huitième siècle. Du Bos sait à quel point l'âme de l'homme est impressionnable, à quel point elle est prédisposée à s'émouvoir aussi bien devant les spectacles réels que devant les objets imités de l'art. La nature a doté l'homme d'une «sensibilité si prompte & si soudaine, comme le premier fondement de la société»⁹. Et étant donné que les «larmes d'un inconnu nous émeuvent même avant que nous sachions le

⁸ Que Boileau ait été le premier à redécouvrir Longin est une opinion commune, mais à bien y regarder on oublie souvent que Rapin se réfère à Longin, en le citant, dès 1674, précisément en référence au sublime. Sa *Comparaison de Virgile et Homère* (1668), la *Comparaison de Démosthène et Cicéron* (1670) et les *Réflexions sur l'usage de l'éloquence de ce temps* (1672) – traduites en anglais la même année – s'adressent à Longin et récupèrent le thème du sublime. Cfr. B. Saint-Girons, *Fiat lux - Une philosophie du sublime*, Quai Voltaire 1993, diffusion Vrin, Paris 1995.

⁹ J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques*, Dominique Désirat, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris 1993, Partie I, section IV, p. 12.

sujet qui le fait pleurer»¹⁰, celui qui veut gouverner une communauté d'hommes sait bien que l'on obtient bien plus en activant la sensibilité, en passant à travers les canaux simples de l'émotion et du trouble, plutôt qu'en cherchant l'approbation à travers le raisonnement et la conviction (élément jamais sous-évalué par ceux qui tiennent les rênes du pouvoir de l'image). Ce n'est pas un hasard si Du Bos était un diplomate et «un conseiller politique aigu», qui mettait ses efforts au service d'une défense de la catholicité à l'aide également de la propagande, en menant de délicates missions notamment en Hollande et en Angleterre¹¹.

Une œuvre, d'après Du Bos, ne dispose que de peu de moyens pour émouvoir: l'argument intéressant, et s'il manque celui-ci totalement ou en partie, la déclamation pathétique et l'apparat scénique. Mais il ne suffit pas que le sujet soit intéressant et pathétique: il doit également être reconnaissable. Ceci signifie qu'il doit attirer l'attention du public en narrant des histoires qui appartiennent à la culture et à la tradition de la société à laquelle il s'adresse. Et si c'est le cas, adieu au «désintéret», adieu à ce détachement entre public et œuvre qui est à la base de la contemplation et du jugement de goût. Et cependant Du Bos confirme que le jugement du public est sans appel précisément parce qu'en suivant ses sensations, il est désintéressé, soulignant presque le fait que l'implication passionnelle n'est pas un danger pour le jugement, contrairement à la culture élégante mais aveugle des critiques¹². Le sentiment devient, à tous les effets, un organe préposé au goût. Un goût qui n'a rien à voir avec ce jugement soumis aux règles du critique et qui n'implique pas une extension de la connaissance en termes conceptuels¹³.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Cfr. F. Dagognet, *Pour une théorie générale des Formes*, J. Vrin, Paris 1974, p. 28.

¹² Rapin invitait déjà à bien tenir compte du jugement du public, en affirmant que le caractère pathétique lui-même n'est pas un élément constant mais varie en fonction de la variation du goût. Les passions doivent, sous peine d'échec, s'adapter aux sentiments du public auquel elles sont adressées. Cfr. R. Rapin, "Réflexions sur la poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes" (1674), in Id., *Œuvres*, 3 voll., P. Gosse, La Haye 1725, Vol. II, p. 187.

¹³ L'esthétique dubosienne s'oriente donc, même si non exclusivement, vers le spectateur, en mesurant le contenu de l'œuvre en fonction de l'effet qu'elle produit, en fonction, en d'autres termes, de la réponse de chaque individu d'une part et du public d'autre part. Si l'ennui est le mal qu'il faut fuir, aucun juge, outre le spectateur, ne peut décréter la valeur d'une œu-

Nier que les *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* aient «compté à son époque serait difficile»¹⁴. Parmi les penseurs les plus influencés par Du Bos, on compte Diderot. Le concept de nature, qui sera à la base des argumentations diderotiennes sur le pathétique, dérive de la pensée dubosienne. Le sublime pathétique prend ses racines également dans la pensée de Diderot et notamment dans le court essai – *Eloge de Richardson, auteur de Paméla, de Clarisse et de Grandisson* – publié en 1761 dans le *Journal étranger*¹⁵. Avec la *Clarisse* de Richardson, ce que l'on appelle généralement la religion de l'amour sentimental voit le jour. Et c'est précisément de cela que Diderot se rend compte. Richardson rend visible, décrit, reconduit à la nature les secrets les plus profonds et inconfessables du cœur humain qui s'expriment à travers des sentiments contradictoires, car il est à la fois vice, jusqu'au démoniaque, et vertu jusqu'au martyr. Diderot reconnaît que Richardson sait distinguer et peindre différemment le vice de la vertu, le mensonge de la vérité: «à chaque ligne il fait préférer le sort de la vertu opprimée au sort du vice triomphant». C'est la vertu qui est séduite. L'héroïne n'est pas une personne naïve trop jeune pour comprendre les perversités du vice. Elle est l'incarnation de la vertu qui, pour être telle, connaît les subterfuges du vice.

L'histoire de *Clarisse*, le texte préféré de Diderot, est simple, on ne peut plus mélodramatique: Clarisse, jeune femme d'origine bourgeoise, est poursuivie par l'aristocrate Lovelace qui, ne parvenant pas à faire plier sa vertu, la possède après l'avoir droguée. Clarisse meurt comme une martyre. La protagoniste incarne donc le symbole de la vertu et de l'innocence poursuivies à tort. L'amour ne peut être acheté, la vertu, si elle est telle, ne peut jamais être violée. Un nouveau rite de l'ère de Diderot qui exige toujours plus le substrat mélodramatique que l'on exalte dans le tribut

vre. Si les gens vont au théâtre, la comédie est bonne. L'erreur est cependant admise, car l'homme est inconstant par nature. Le facteur temps sera discriminant pour juger effectivement de la beauté d'une œuvre: si le jugement sur celle-ci ne change pas au fil des ans, alors nous sommes face à un chef-d'œuvre. Voilà pourquoi nous ne pouvons pas douter de la beauté des œuvres des anciens Cf. J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques*, cit., Partie II, section XXXII, p. 311.

¹⁴ A. Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne*, Albin Michel, Paris 1994, p. 244.

¹⁵ Cfr. D. Diderot, "Eloge de Richardson. Auteur des romans de Paméla, de Clarisse et de Grandisson", cit., pp. 211-227.

purificateur des larmes. Ainsi, plus la vertu sera grande, plus la perversion du vice sera poussée pour que la lutte soit sanglante, sans exclusion de coups. Richardson frôle délibérément la frontière de l'interdit, avivant l'intérêt du lecteur, voire même sa morbidité, qui cependant ne demeure pas une fin en soi car elle s'atténue dans le personnage vertueux du héros ou de l'héroïne. C'est un principe qui agit presque sans cesse à partir de la moitié du dix-huitième siècle et que Sade, dans *Idée sur les romans*, définira avec lucidité, en se référant non pas par hasard à l'exemple de Richardson¹⁶. Ainsi, comme le rappelait Du Bos et comme Diderot le relit, la réparation, autopunitive, se dirige vers une forme de plaisir, le plaisir pathétique par antonomase, c'est-à-dire le plaisir de pleurer.

Le système des valeurs est, dans le mélodrame, accepté de manière commune. Toutefois, ce système, à partir de Richardson jusqu'aux héroïnes actuelles, a changé avec la société, mais le mécanisme du sentiment ou mieux de l'émotion qui agit sur la sphère des affects n'a pas bougé d'une virgule. L'éloge de Diderot à Richardson autorise le pathétique, l'art du mélodrame moderne, non seulement à s'élever à une valeur artistique, mais à devenir le symbole même d'un certain art à partir du dix-huitième siècle (sans que ce phénomène ne se soit aujourd'hui atténué).

Si l'on analyse en profondeur la racine du kitsch dans le mélodramatique, en remontant au dix-huitième siècle, lorsque les premières formes sont appréciées par le public et par une certaine critique (non pas toute), on comprend comment non seulement au niveau littéraire mais surtout au niveau de l'analyse esthétique, le mélodramatique et sa dérivation ou déviation moderne possèdent une dignité catégorielle. La naissance du sublime à partir de l'aspect émotionnel-pathétique, qui trouve son plein essor théorique dans l'œuvre de Jean-Baptiste Du Bos, accompagne et renforce l'enquête sur le mélodramatique. Le thème de la «sympathie», la relation entre le «je ne sais quoi», sensation spontanée face aux beaux objets de l'art, et le sentiment collectif et partageable qui naît d'un concept étendu de goût qui captive un nouveau sujet appelé public sont à la base de cette analyse. Le public prend une force nouvelle, une valeur nouvelle et une

¹⁶ D.A.F. De Sade, *Idée sur les romans*, Slatkine Reprints, Genève 1967, p. 27.

conscience nouvelle. Le jugement du public sera source d'un jugement universel, collectif, tout en restant basé sur des "goûts" subjectifs qui souvent se confondent avec les "préjugés". L'émotion, loin d'être solipsiste ou "aristocratique", est partageable, et cependant irréductible au caractère abstrait de la raison.

Le goût du dix-huitième siècle s'oriente vers certains principes directeurs qui seront ensuite repris justement dans le mélodrame: un objectif didactique, un message à communiquer, qui ne trahit jamais les principes moraux partagés, mais qui au contraire les renforce. L'auteur a toujours conscience que le destinataire est et reste un homme de son temps. On travaille pour un présent qui complaît, qui donne une satisfaction immédiate. La quotidienneté est exaltée, portée à l'extrême aussi bien sous son aspect édulcoré que sous son aspect excessif, presque sublime, bien qu'il s'agisse d'un sublime pathétique. Complaître le public à travers une forme de plaisir facile, agréable, reconnaissable à première vue devient l'objectif de l'artiste. Et avec cette réalité, qui arrive jusqu'à nos jours, les auteurs du dix-huitième siècle doivent également composer.

Si, en synthétisant, on tente d'aligner les caractéristiques qui font d'une œuvre littéraire, théâtrale, cinématographique une œuvre kitsch, on arrive presque à superposer le kitsch à la catégorie esthétique du mélodrame. Parmi les premières caractéristiques, universellement reconnues du kitsch, on trouve l'accumulation, la répétition, la synesthésie, le lyrisme, qui, bien qu'elles ne fassent pas d'une œuvre, une œuvre kitsch en soi, peuvent servir à la définir mélodramatique.

Il semblerait alors que le kitsch incarne uniquement un double péjoratif du mélodramatique et qu'il se nourrisse de ce dernier. Cependant le problème ne se résout pas aussi simplement. Une distinction uniquement de degré et non substantielle ne justifierait pas l'apparition d'une nouvelle catégorie. Le problème se pose car la catégorie du mélodrame, comme celle du kitsch, est une catégorie *transversale*. Mélodramatique et kitsch ont besoin d'une étude non pas par genres littéraires uniformes, mais qui parcourt l'ensemble de l'art offrant la possibilité de souligner des noyaux

théoriques qui en font deux catégories esthétiques distinctes, bien que proches.

Une caractéristique propre au kitsch et moins présente dans le mélodramatique est le fait d'être une expression légère et fugace du désir d'évasion. Dans le mélodramatique, l'émotion peut perdurer jusqu'à l'extrême, en s'adressant ou plutôt en se transformant en dégoût, bien que le moment édulcorant arrive rapidement au secours du spectateur. Le kitsch est une expression complaisante, protectrice et enivrante du présent.

Le kitsch ne veut pas résister au temps qui passe et incarne l'un des aspects les plus bouleversants de l'art contemporain: l'éphémère, ce qui évapore, ce que l'on utilise et que l'on jette, ce que l'on voit une seule fois, si on est là pour le saisir, sinon on sait que l'on a perdu l'une des nombreuses occasions agréables que la vie nous réserve. Du reste, l'éphémère de la communication appartient plus que jamais à notre temps. Il réside dans l'aspect de la communication improvisée, rapide, morte au moment même où elle est consommée, mais qui n'est pas pour autant d'un niveau nécessairement bas ou infime. Bien qu'il soit difficile de définir le mélodramatique et le kitsch sur la base d'une série conclusive et stable de caractéristiques, il est cependant certain que tous deux ne sont en rien, comme l'a voulu une certaine critique, l'expression du mauvais goût. En premier lieu, parce que les cantonner au mauvais goût ne simplifie pas et est source de confusion. En second lieu, parce que dans la définition du mauvais goût une condamnation morale ou moraliste est implicite.

En revenant aux thèmes de l'improvisation, de ce qui est fugace, éphémère, qui ne dure qu'un instant, ceux-ci ne font certes pas d'une œuvre une "œuvre kitsch". Le succès "de best-seller" ne fait pas d'un roman un roman kitsch, mais le kitsch est ce qui a le succès d'un best-seller et la durée d'une génération (tout au plus). Car le kitsch, tout comme le mélodrame, a besoin d'obtenir l'approbation du public. Alors que le kitsch se dissout dans l'improvisation, le mélodrame, comme catégorie esthétique, demeure et se répète dans le temps. Je n'affirme pas que nous lisons *Les Mystères de Paris* avec la même avidité qu'un lecteur du dix-neuvième siècle, mais que nous

allons et nous continuons à aller au théâtre pour assister au Mélodrame (dans le sens le plus général du terme).

Le monde du kitsch est sentimental et l'émotion y est facilement servie à l'aide de stéréotypes adaptés. Le premier impératif du kitsch est de susciter ce plaisir qui, comme le rappelle Du Bos, «ressemble souvent à l'affliction, et dont les symptômes sont quelques fois les mêmes que ceux de la plus vive douleur»¹⁷. Du Bos a ici à l'esprit une émotion violente, qui parfois peut dégénérer en peur, en horreur. Mais il est tout aussi vrai que la frontière entre l'émotion du kitsch et celle générée par l'horreur, si banalisée, est très ténue. Le problème reste celui de générer une émotion violente, sachant capturer l'attention et distraire. Exactement le même mécanisme mis en place dans les romans-feuilletons, dans les téléfilms... L'art kitsch n'est pas engagé, mais distrait.

Le kitsch est également une technique rationnelle «qui repose sur l'imitation et travaille selon des recettes»¹⁸, qui ont pour tâche de plaire au public. Certes, les nouveautés du kitsch ne seront jamais révolutionnaires, cependant le kitsch demande souvent un renouvellement technique d'un niveau remarquable. Les coups de théâtre, c'est-à-dire les mécaniques de la scénographie, les effets spéciaux, etc. sont le cœur du renouveau des moyens d'expression.

Toutefois, Moles a raison lorsqu'il observe, à propos de l'architecture, que le kitsch obéit au «principe du néo-quelque chose»¹⁹. Cependant même le néo-quelque chose prévoit une innovation, du moins dans la technologie, dans la facture utilisée. Rien ne parcourt à nouveau les étapes du passé sans une forme quelconque d'innovation. De nouveaux langages artistiques, modelés sur les codes fixes du mélodramatique, renouvellent une production dépassée et attirent le public. Les nouveautés formelles vont souvent en direction d'une distorsion des structures déjà connues.

De la même manière on peut affirmer que les principes du kitsch, soulignés par Moles, sont représentatifs d'une typologisation qui ne peut

¹⁷ J.-B. Du Bos, «Introduction», in Id., *Réflexions critiques*, cit., Partie I, p. 1.

¹⁸ H. Broch, «Le mal dans le système des valeurs de l'art», in Id., *Création littéraire et connaissance*, Gallimard, Paris 1985, p. 362.

¹⁹ A. Moles, *Le Kitsch. L'art du bonheur*, Mame, Paris 1971, pp. 104-106.

être appliquée uniquement à l'art inférieur²⁰: le *principe d'inadéquation*, en fonction duquel tout objet présentant un écart permanent «par rapport à son but nominal» est kitsch, est applicable à l'art élevé du moins à partir de Duchamp. Le *principe d'accumulation*, qui consiste «à meubler le vide par une surenchère des moyens», est partageable par l'art élevé et l'art inférieur. «Pensons à Richard Wagner entassant la poésie sur la musique, le théâtre sur la poésie, le ballet sur le drame, pensons aux prodigieuses volutes dorées des lits de Louis de Bavière. L'accumulation de la religion et de l'héroïsme, de l'érotisme et de l'exotisme, fait déborder les fontaines de notre sensibilité, éventuellement dans une radicale opposition à celle-ci, dans une réaction de dépassement, de submersion nous contraignant à la perception globale d'un système». Le *principe de synesthésie* pour lequel «il s'agit d'assaillir le plus possible de canaux sensoriels simultanément ou de façon juxtaposée. L'art total, rêve permanent de notre époque, est menacé à chaque instant de tomber dans le Kitsch, tout comme la Tétralogie dans un théâtre de province». Le *principe de médiocrité* fort difficile à appliquer, bien que sa rupture implique l'apparition immédiate de deux catégories "classiques": le beau ou le laid. Pour finir, le *principe de confort* – peut-être le seul véritable principe kitsch – de l'«easy way of life», de l'effort minimum pour pouvoir se permettre la «Gemütlichkeit» et «toute cette gamme de sensations, de sentiments, et de formes fondantes, de couleurs sans violence, de spontanéité perceptive, d'acceptation fondamentale»²¹.

Ces éléments, qui rapprochent le mélodrame et le kitsch, en passant par le dénominateur commun du sublime pathétique, ont amené pendant des années à une évaluation unilatérale des deux catégories comme étant ce qui incarne l'absence d'intention radicale de l'art et la perte de sa téléologisation²². Mélodrame et kitsch sont le vers qui ronge le système-art, là où «le but demeure en dehors du système»²³. Les règles annoncées ou plutôt déclarées du mélodrame et du kitsch obligerait Broch à mettre en

²⁰ Cfr. A. Moles, "Les principes du Kitsch", in *ibidem*.

²¹ Ivi, p. 68 et suivantes.

²² Cf. G. Dorfles, "Kitsch et culture", in Id., *Mythes et rites d'aujourd'hui*, Klincksieck, Paris 1975, p. 37.

²³ H. Broch, *Quelques remarques à propos du kitsch*, Allia, Paris 2001, p. 29.

évidence deux mondes distincts: le système-kitsch et le système-art. Le premier se présente comme “système fermé” qui «est incapable dans ses directives, même quand elles sont colorées d’éthique, de dépasser certaines règles de jeu. Il transforme donc les parties de la vie humaine qu’il embrasse en un jeu qui, comme tel, ne doit plus être apprécié du point de vue éthique, mais seulement esthétique»²⁴. Le second est un “système ouvert” qui indique uniquement une direction à suivre, en laissant au sujet sa liberté qui est d’ailleurs le fondement même de la créativité.

Dépasser cette perspective, dans un débat ouvert avec elle, signifie reconnaître que le mélodramatique et le kitsch ont une histoire et un fondement, un rôle et une dignité bien à eux. Entre cet art élitaire qui est donc contraint de suivre le “marché” et cet art qui suit la mode et l’industrie du spectacle, existe-t-il vraiment une si grande différence? Dans les intentions, oui certainement; mais dans les résultats? Autrefois, ces mots résonnaient comme une mise en garde:

une grande partie de ce qui aujourd’hui est considéré comme de l’«art» (la plupart de l’art d’avant-garde) est destinée exclusivement à une élite intellectuelle, tandis que ce qui finit dans les mains de l’homme de la rue, [...] n’a de l’art que l’apparence extérieure, que le déguisement.²⁵

Avec le temps, cet écart s’est d’une part accentué davantage et de l’autre s’est effacé à l’intérieur d’un système-art qui ne peut plus considérer un produit appartenant au mélodramatique et au kitsch comme du “non art”.

Il se peut qu’Hermann Broch – qui malgré son acharnement contre le kitsch, finissait ensuite par le pratiquer dans son art littéraire – ait raison lorsqu’il affirme qu’il ne peut y avoir d’art sans au moins une goutte de kitsch²⁶.

La faute du kitsch consisterait donc, n’en ayant pas beaucoup d’autres, dans sa prétention d’incarner l’art véritable, d’échapper à la banalité et [d’avoir] le monopole d’une espèce de sublime, de la valeur transcendante»²⁷.

²⁴ Ivi, pp. 31-32.

²⁵ G. Dorfles, *Le oscillazioni del gusto*, Lerici, Milano 1966, p. 12.

²⁶ Cfr. H. Broch, “La vision du monde donnée par le roman”, in Id., *Création littéraire et connaissance*, cit., p. 235.

²⁷ J. Baudrillard, “Je n’ai pas la nostalgie des valeurs esthétiques anciennes”, Geneviève Breerette, in *Le Monde* daté du 9/10 juin 1996.

C'est pourquoi la tromperie est toujours imputée au kitsch. Eh bien, il n'existe aucune catégorie esthétique, à part le mélodrame, qui se déclare aussi ouvertement que le kitsch.

Le mélodrame et le kitsch ne se présentent pas en sourdine. Ils appliquent un "principe de cumulation" et répondent «à l'idée d'encombrement ou de frénésie de "toujours davantage" [...] qui consiste à meubler le vide par une surenchère des moyens»²⁸. Surenchère de référence, surenchère de réalité, surenchère de précision, surenchère d'emphase, qui cependant ne dépassent pas les limites contingentes de leur existence, en tombant dans l'éphémère et souvent également dans la banalité.

Ces deux catégories se retrouvent à survivre sur une ligne de faite effilée. Une ligne de faite qui d'un côté glisse vers la banalisation déplorable et de l'autre vers l'exaspération ridicule de cette même banalisation. Lequel de ces deux défauts est le plus grand reste difficile à dire. Comme le voulait Rosenkranz²⁹, l'exaspération conduit au paradoxe, à la caricature qui aboutit au rire. Porter le banal à l'excès, qui se dilate à l'infini, signifie manquer l'objectif. Lorsque Balzac mettait en garde les écrivains, en disant combien la simple représentation crue de la réalité, et non pas tellement la banalisation de la réalité, dépasse la fantaisie et devient inacceptable dans l'art, il avait compris le problème. Le mélodramatique, le kitsch doivent savoir quand s'arrêter... un instant avant de susciter le rire.

Il semble alors que Kundera ait raison lorsqu'il affirme qu' «au royaume du kitsch tout doit être pris au sérieux»³⁰. En effet il y a sérieux et sérieux. Le sérieux du kitsch n'est pas nécessairement uniquement celui qui bannit «toute manifestation d'individualisme (car toute discordance est un crachat jeté au visage de la souriante fraternité), tout scepticisme (car qui commence à douter du moindre détail finit par mettre en doute la vie en tant que telle)», etc.³¹. C'est plutôt celui d'un jeu qui doit être pris au sérieux, tout en restant un jeu.

²⁸ A. Moles, *Le kitsch: l'art du bonheur*, cit., p. 68.

²⁹ Cfr. K. Rosenkranz, *Esthétique du laid*, Circé, Belval 2004.

³⁰ M. Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, tr. fr. par F. Kérel, Gallimard, Paris 1987, p. 316.

³¹ Ivi, p. 316.