

---

RELIEF 9 (1), 2015 – ISSN: 1873-5045. P 68-76

<http://www.revue-relief.org>

URN:NBN:NL:UI:10-1-117142

Uopen Journals

The author keeps the copyright of this article

This article is published under a CC-by license

---

En s'appuyant sur une analyse du style de Maurice Dekobra qui met en lumière son enflure rhétorique et son imitation de l'esthétique giralducienne, mais aussi l'ironie d'une narration qui ne se prend pas au sérieux, l'article s'attache à montrer que *La Madone des Sleepings* relève d'un kitsch typique des Années folles, fait de surcharge et de légèreté.

La lecture de *La Madone des Sleepings* est incontestablement jubilatoire. Et elle l'est à double titre. Tout d'abord, le rythme du récit provoque le réflexe quasi pavlovien d'une lecture « pour l'histoire ». Comme le note Dominique Desanti, « Maurice Dekobra offre aux dactylos et aux ménagères un rêve d'aventurière de haut vol dont les voyages mêlent le grand luxe à ce mystère : le renseignement » (Desanti, 199). Mais à cette lecture au premier degré se superpose un autre plaisir moins naïf, plus *duplice*, un plaisir post-moderne en quelque sorte, au sens que donne Umberto Eco à cet adjectif<sup>1</sup>, face à un texte si ouvertement, si joyeusement, si outrageusement *kitsch*. C'est ce kitsch que nous nous proposons d'étudier ici, un kitsch qui est, à maints égards, à l'image des Années folles. Plutôt que de donner d'emblée une définition du kitsch qui est comme on sait une notion extrêmement évanescence, nous commencerons par nous confronter au texte pour tenter de dégager ce qui constitue les caractéristiques essentielles du *Dekobrisme*<sup>2</sup>.

### Une esthétique de la surcharge

Lady Diana Wynham avait allongé sur un cube de velours havane ses jolies jambes, moulées dans les fuseaux arachnéens de deux 44 fin. Son buste était caché derrière le paravent blanc du *Times* éploé entre ses bras nus. Ses petits pieds s'agitaient dans leurs souliers de brocart cerise et argent et menaçaient l'équilibre d'une tasse en pur Wedgwood, tangente à sa cheville nerveuse (7)<sup>3</sup>.

Les premières lignes du roman sont emblématiques du style de Dekobra. Au plan lexical, tout d'abord, on note une accumulation de noms propres, anglais pour la plupart - et la liste continue un peu plus bas, telle une litanie anglophile d'objets hétéroclites : *Inverness, Cyro's, Tatler, Bystander, Bull, Rolls Royce, grouse, moors, John Ruskin, Lord Byron...* Cette anglophilie affichée, ce vertige de la liste, visent de toute évidence à nous faire comprendre que le narrateur et l'héroïne maîtrisent à la perfection et dans les moindres détails les codes de la *jetset* londonienne. On n'est pas loin du *name dropping* qui caractérise le discours du snob qui vise ici moins à créer une connivence avec son lecteur qu'à le projeter dans un monde qui lui est étranger et qui est donc l'objet de tous ses fantasmes<sup>4</sup>. Mais sorties de leur contexte (les années 20), ces listes créent surtout un effet de surcharge et donnent un aspect très daté au texte. Autre particularité lexicale : la recherche du mot rare, parfois abscons. Y compris pour les réalités les plus triviales, Dekobra choisira, plutôt que le mot courant, un synonyme plus rare. Par exemple, ses personnages n'ont pas de main droite mais une « dextre »... La surcharge va de pair avec l'affectation.

Cette surcharge lexicale mime en quelque sorte la surcharge des décors, des costumes et des accessoires. La maison où vit Diana a des allures de temple de théâtre ou de music-hall, voire de cabinet de curiosités, avec son hall « jonché de peaux de bêtes », son « escalier de porphyre » au-dessus duquel « deux camerops issus de pots en céramique bleu turquoise balançaient leurs mains vertes » (31) et les « quatre copies de déesses grecques [qui] cachaient mal leur impudeur millénaire au fond de leurs niches de marbre rose et gris » (31), son boudoir « saturé de chypre mêlé de tabac turc » (31) et sa chambre, enfin :

Sa chambre... recéait un lit très large et très bas, couvert de panne bleu paon et flanqué de deux torchères électriques dressées comme des thyrses lumineux, veillant sur son sommeil. Une peau géante d'ours blanc du Groenland saignait des pétales de roses rouges tombées d'une jatte de cristal voisine. (36)

La description des villes que traverse le narrateur obéit à la même esthétique. Ainsi l'évocation de Constantinople (p. 155) est saturée de noms propres et de mots rares, la plupart d'origine turque pour créer un effet de *couleur locale*.

La surcharge n'est pas seulement lexicale : elle se caractérise également par l'utilisation systématique de certaines figures de style et en particulier une accumulation de comparaisons et métaphores, parfois appliquées au même mot à quelques lignes de distance, ainsi le *Times*, de « paravent blanc » à la page 7, devient un « parapet » à la page suivante. Les Bolcheviques, qualifiée de « nichée de coucous rouges » (62), sont quelques lignes plus bas « les nouveaux rois mages du Christ écarlate ». Le rire du soviet Varichkine résonne bien entendu « comme des claquements de knout » (69) et le caviar qu'il offre à dîner est comparé à « des œufs de fourmis en deuil » (71). Les associations sont parfois incertaines telle « la marmelade d'oranges d'un lac tranquille » à Berlin (128) ou encore « le gâteau de riz tarabiscoté dans la garniture d'angélique des palmiers

trop verts » du casino de Monaco (261). Le corps de Lady Diana, qui cristallise tous les fantasmes du narrateur (et du lecteur cible), donne lieu à des métaphores tour à tour mièvres et grivoises. Ainsi ses seins sont des « colombes pâles sous un trébuchet rose » (46). Ses lèvres sont une « fleur vivante » (19). Les métaphores filées, appliquées à Diana ou à d'autres femmes, comme la petite veuve allemande que séduit Séliman lors de son périple vers Constantinople, renvoient assez souvent à un référent sexuel : « un bras nu se dressa pour me signaler le S.O.S de la volupté...Je courus au secours de la naufragée. Et la tempête fit rage dans un océan de linon crème, de batiste blanche et de satin vert Nil » (149).

Cette surcharge rhétorique concerne aussi bien les descriptions que les discours de tous les personnages : Séliman le narrateur, Varichkine le soviétique, Lady Diana usent et abusent dans leurs longues tirades transcrites au style direct des mots d'esprit et des figures de rhétorique. C'est ce qui contribue d'ailleurs à l'artificialité du roman, qui sacrifie volontiers la vraisemblance psychologique ou sociologique au profit de formules brillantes parfois purement gratuites : tous les personnages parlent fondamentalement de la même façon et on a le sentiment qu'ils sont moins engagés dans l'intrigue romanesque que dans une sorte de joute oratoire permanente. On trouve dans *La Madone des Sleepings* un nombre ahurissant de jeux sur les mots, souvent à connotation sexuelle, misogyne ou plaisamment sacrilège : « j'ai peut-être le profil d'une Madone, dit Diana, mais n'en ai plus les attributs » (34) ou encore « rien de ce qui est voluptueux ne m'est étranger » (111). On trouve aussi une tendance à la généralisation abusive qui tourne au système : « il y a deux choses en ce monde qu'on ne peut savoir exactement : si l'on est pas trompé par une femme et si un bolcheviste est sincère » (61) ; « on est indulgent pour les tyrans qui réussissent et l'on ne jette le pavé de la morale qu'aux ratés de la politique » (74) ; « la liberté est aussi préjudiciable aux peuples qu'aux femmes » (100). Les allégories abondent elles aussi : « la Banalité aux yeux atones, la Banalité, fille du Cant et de la Tradition » (48) et les femmes du monde « lèvent leur jupe au visage de la Vertu déconcertée » (125). Séliman et Varichkine ne reculent ni l'un ni l'autre devant les métaphores les plus éculées : le Russe se déclare prêt à signer les papiers de la concession pétrolière de Lady Diana « quand l'aurore l'aura surprise entre [ses] bras » (77). C'est sans ciller qu'il demande au Prince Séliman de faire part de son marchandage sexuel « en termes moins crus » ! Séliman n'est pas en reste. Emprisonné dans les geôles de la Tchéka en Géorgie, il a « le cœur serré » où « l'espoir vacillait comme une petite flamme agonisante » (208). Les personnages pratiquent aussi les associations d'idées ou de choses disparates dans des formules paradoxales : « J'ai étudié l'âme des Anglo-Saxons dans les ouvrages des psychologues patentés et dans les bars américains, dans les romans de Sterne et sur les chemins de fer français », (48) ; « la démagogie comme la pyrogravure ou l'aquarelle a ses amateurs » (71) ; « le destin est un maroquinier fantasque » (151). On relève là aussi la recherche systématique du mot rare souvent abscons et le goût du saugrenu (« A Berlin, les morilles ont des oreilles », p. 127 )...

On a pu dire que Dekobra mettait à la portée du grand public l'esthétique giradulcienne<sup>5</sup>. Et de fait, on relève dans *La Madone des Sleeping* la plupart des procédés stylistiques qui caractérisent les textes de Giraudoux : jeux de mots, notamment ceux associant les contraires dans des formules brillantes, paradoxes et opinions contraires aux idées reçues, alliances de mots et d'images qui nouent des liens imprévus et même saugrenus entre des choses éloignées les unes des autres, goût des jeux de mots et des métaphores filées... Une façon légère et désinvolte d'évoquer des choses graves et à l'inverse, une tendance à accorder une attention soutenue à l'égard de détails (marques, lieux, nom propres) sans importance pour le récit en cours, un rythme sautillant qui semble, sinon se moquer de tout, du moins ne rien prendre au sérieux. Voyons par exemple le portrait de Zelten dans *Siegfried et le Limousin* (dont le premier titre était, il convient de le rappeler « un roman cosmopolite ») :

Il était de taille moyenne, mais beau, surtout au jour ce qui le désespérait, car il n'arrivait guère à se lever avant cinq heures ; - mais, au coucher du soleil encore, les femmes peintres de *La Rotonde* qui devaient épouser un baron balte pour assurer un père légal à leur enfant, les étudiantes russes qui étaient résolues à épouser un Français pour obtenir, une fois naturalisées, le droit d'exercer en France la médecine, hésitaient à sa vue... Il avait des facilités en tout, sport, éloquence, peinture, excepté dans le madrigal et le triolet qu'il s'obstinait à vouloir transposer dans la poésie rhénane... Je l'avais connu à Munich alors que, plein de déraison déjà, à l'âge où je me hasardais à fumer des Abdullah et à boire de l'anisette, il avait épuisé morphine, cocaïne et quelques autres remèdes de Dieu moins connus, tels que l'épine de Mossoul et le swab... (630)

On peut confronter ce passage à la présentation que Diana fait d'elle-même au narrateur au moment de l'embaucher comme secrétaire particulier :

Je suis veuve. [...] Mon mari Lord Wynham [...] m'a laissé cette maison, trois autos, un yacht qui moisit dans le Solent, une belle collection de photographies érotiques et la Bible que lisait Anne de Boleyn, bien-aimée du roi Henri VIII ; une loge à Covent-Garden, un enfant naturel qui est *caddie* dans un Golf Club de Brighton et une rente de 50 livres à verser chaque trimestre à une petite Bretonne bonne d'hôtel à Dinard [...] Si j'ajoute que mon agent de change me vole, que j'ai chaque année sept cent trente invitations à dîner [...] que j'ai en moyenne six amants par an, sans compter le casuel et les retours de flamme au carburateur, que j'ai à tenir une comptabilité précise de mes dettes de poker, que je prête mon concours aux fêtes de bienfaisance, que je suis capitaine honoraire d'un peloton de Policewomen [...] que j'ai peu de mémoire, que j'aime le champagne et que je n'ai jamais su faire une addition, vous comprendrez la nécessité pour moi d'avoir un secrétaire. (33)

Les deux textes sont incontestablement précieux<sup>6</sup>. On y trouve une combinaison de surcharge et de légèreté mais, alors que chez Giraudoux, la préciosité est intimement liée à la poésie et au refus du naturalisme, chez Dekobra, la préciosité, à force d'excès, tourne à l'affectation et finalement au kitsch.

## Un kitsch des Années folles

Le kitsch de Dekobra est différent de celui qui caractérisait les feuilletonistes du XIX<sup>ème</sup>, celui des *Mystères de Paris* par exemple. Umberto Eco (1978, 63-64) estime que le kitsch d'Eugène Sue est fondé sur le *pathos* et l'accumulation de *chromos*. Mais il admet que le kitsch est un concept très difficile à définir dans la mesure où c'est la sensibilité esthétique dominante, souvent *a posteriori*, qui décide de ce qui doit être placé dans la catégorie du kitsch. L'origine du mot est elle-même incertaine. Si l'on essaie néanmoins de cerner la notion, on peut voir dans le kitsch « une pratique artistique qui, pour s'ennoblir et ennoblir l'acheteur, imite et cite l'art des musées » (Eco, 2007, 397). Mais cet « ennoblissement » est un leurre car le but premier de l'œuvre kitsch est de plaire et de divertir sans effort. L'œuvre kitsch provoque certes une expérience esthétique mais une expérience esthétique « facile » en ayant recours à des moyens qui flattent les sens : c'est le « joli » opposé au « sublime », comme le souligne Schopenhauer dans *Le Monde comme volonté et comme représentation*. On peut en ce sens considérer comme éminemment kitsch l'art pompier de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle qui multiplie les odalisques provocantes tout en prétendant édifier le public en reproduisant des scènes de l'Antiquité. D'autres définitions mettent l'accent sur le fait de banaliser les découvertes de l'art « véritable » à des fins commerciales. Herman Broch dans *Le Mal dans le système de valeurs de l'Art* (cité par Eco, 2007, 403), met quant à lui l'accent sur deux éléments intéressants : il souligne d'une part que le roman kitsch s'affiche comme naturaliste alors qu'en fait il ne décrit pas le réel tel qu'il est mais comme on souhaite qu'il soit : il donne une version stylisée, édulcorée ou enjolivée du réel. D'autre part, l'œuvre kitsch est un système plagiaire : elle est une imitation à bon marché de l'art classique. Eco en conclut que le propre de l'œuvre kitsch n'est pas la recherche de l'effet (après tout l'œuvre d'art est censée produire un effet, c'est même la condition de l'expérience esthétique), ni même le recyclage des « œuvres des musées » ou du « grand art », mais le fait de se vendre « comme art sans réserves » en « se pavanant avec les dépouilles d'autres expériences esthétiques » (Eco, 2007, 404). Cette définition rejoint en partie celle de Broch en mettant l'accent sur la malhonnêteté fondamentale de l'œuvre kitsch, ce que Broch appelle un « mal éthique » qui se développe essentiellement pendant les périodes de décadence : « toute époque de désagrégation des valeurs fut en même temps une période de kitsch. » (cité par Eco, 2007, 406)

Cette approche du kitsch ne rend pas totalement compte du kitsch présent dans *La Madone des Sleepings*. Certes, il y a bien un kitsch « pompier » chez Dekobra : dans bien des cas, la métaphore a une fonction purement ornementale, au sens propre du terme : elle « décore » le récit, elle cherche à embellir la narration, à orner la narration. Il y a bien une esthétisation qui tourne à l'affectation. Elle cherche à « faire joli » pour reprendre le terme de Broch, mieux à faire « littéraire » : en ce sens, les métaphores ont partie liée aux clichés, elles sont bien les « dépouilles » d'autres expériences esthétiques nées de la littérature

classique. Mais toutes les métaphores du roman ne se réduisent pas à cette pure fonction ornementale. Ainsi la métaphore filée dans le roman, assimilant Diana à une déesse, qui dispose d'un temple et d'adorateurs n'est pas sans avoir une signification précise et elle permet surtout *a contrario* de souligner l'évanescence du personnage qui, de fait, n'a rien de hiératique. Cette métaphore filée apparaît dès l'incipit : les portes du boudoir de Diana sont « enluminées comme un missel », l'héroïne a « un visage pur et classique de déesse », elle ressemble à « une madone préraphaélite ». Les métaphores relèvent certes du poncif mais l'accent mis sur la pureté virginale de Diana qu'on nous présente par ailleurs comme une libertine a quelque chose d'ironique. La métaphore filée se poursuit au chapitre 2 : la description de sa maison, avec son « portique aux colonnes doriques » fait penser à un temple et Diana semble comme enchâssée dans la somptuosité du décor et des étoffes :

Lady Diana m'apparut. Sa blondeur s'accusait au contraste d'une gandoura pourpre et or, sous laquelle on devinait un simple linon sur la peau. La lourde étoffe pesait sur ses seins menus et il s'en fallait de peu qu'ils ne s'échappassent de leur geôle entr'ouverte. Ses bras étaient nus, ses pieds chaussés de cuir marocain. Nul fard n'abîmait son teint splendide. Elle me tendit une main fine, nerveuse, au bout d'un poignet cerné d'un fil de platine avec un gros brillant carré en son milieu (31)

Cette première vision de Diana par le narrateur (première dans la chronologie de la diégèse, le chapitre 2 étant un *flash back* qui raconte les circonstances de la rencontre entre le Prince Séliman et Lady Diana) constitue une des clés du personnage, elle le révèle dans sa signification d'icône des Années folles, foncièrement ambivalente. A l'image de « seins menus » qui s'échappent de la « geôle » de la « lourde étoffe » de sa tunique, l'héroïne de Dekobra ne se réduit pas au décor clinquant dans lequel elle a choisi d'évoluer. Elle est trop *légère*, à tous les sens du terme. C'est bien la dernière image que l'on a d'elle dans le roman : une femme qui s'échappe, une femme qui disparaît, qui marche « légère sur le quai ensoleillé » (307), qui « saute, légère » (312) sur le marchepied de l'Orient-Express qui l'emporte vers une destination inconnue. A l'image de l'époque, Diana est ambivalente. Le narrateur avoue d'ailleurs son incapacité à « la situer dans l'un des plans de l'éthique moderne » (58) :

Affranchie des contingences morales, elle vit sa vie, égoïste jusque dans ses gestes généreux, cruelle et bonne, voluptueuse à froid, puérile, rouée, selon les heures, selon le diapason de ses désirs, selon les impulsions non prévisibles d'une fantaisie toujours en éveil (59).

Son projet de mariage avec un dignitaire bolchevik relève de cette attitude ambivalente : vénalité (elle décide de se marier avec Varichkine pour récupérer des concessions pétrolières confisquées par le régime soviétique), goût de la provocation (pour Diana, se marier avec un bolchevik relève de la même démarche que danser nue lors d'une soirée de bienfaisance) mais aussi attirance

envers « tout ce qui étrange, nouveau, original, imprévu » (264).

Lady Diana est à l'image des années 20 : d'un côté, l'excès, le clinquant, l'argent facile, etc..., de l'autre, la légèreté, une façon désinvolte d'envisager l'existence, la fantaisie. Le biographe de Maurice Dekobra, Philippe Collas, souligne que « ce n'est pas un hasard si la grande période [de l'auteur de *La Madone*] se situe dans l'exact laps de l'entre-deux-guerres : il a su capter l'air du temps » (262). C'est d'ailleurs ce que lui reproche Gaston Gallimard quand il refuse le manuscrit de *Mon cœur au ralenti* (1924), mettant en scène pour la première fois Gérard Dextrier, alias le Prince Séliman (Après *La Madone*, *La gondole aux chimères* fermera la trilogie en 1926) : « Une chose m'arrête c'est votre style. Il ne me paraît pas que vous êtes naturel. Il me semble que vous cédez un peu trop à la mode alors que votre récit réclame une parole directe et rapide. » (cité par Collas, 232)<sup>7</sup>. Mais cette « parole directe et rapide » évoquée par Gallimard ne correspond pas, justement, au goût du jour, qui adopte volontiers le vocabulaire frivole de Cocteau et son goût des hyperboles : au Bœuf sur le toit, inauguré le 10 janvier 1922, et dont Cocteau est l'un des piliers avec ses amis, « les personnes sont des choux, des âges... des monstres, des déments » (Arnaud, 296). Après la boucherie de la grande guerre, on n'a plus envie de coller au réel, de le décrire sans fioritures, mais de s'en échapper : les littératures qui voient le jour empruntent deux voies : le surréalisme et l'évasion. Les Années folles sont celle d'une génération, celle qui a eu 15 ans à la signature du traité de Versailles, une génération élevée par des femmes, dans l'atmosphère de « grandes vacances » évoquée par Raymond Radiguet. « Les anciennes valeurs, les anciens lieux de pouvoir sont démonétisés et déconsidérés » (Nemer, 48). C'est une époque marquée par la frivolité, l'insouciance, la liberté sexuelle, le goût de la fête (c'est à cette époque que l'on invente la surprise party, que de nouvelles danses apparaissent : tango, fox-trot, charleston...). « On prend l'habitude... de vivre vite, d'apprécier la publicité, les machines, le luxe, l'excentrique, le mauvais goût - assumé » (Goldmann, 12). Les Années folles sont aussi marquées par l'indépendance féminine, née pendant la guerre, alors que les hommes étaient au front. « C'est un temps où tout paraît possible: gagner de l'argent, choisir ses amours, vivre de toutes ses forces » et où la femme oscille « entre la garçonne ... et la femme fatale » (Desanti, 10). La figure de « la nomade de luxe » qui voyage en Orient express ou sur des paquebots transatlantiques est typiquement une figure des Années folles. *La Madone des Sleepings* reflète donc une image stylisée de la période, avec une héroïne qui en est l'icône idéale mais une image qui s'appuie néanmoins sur une réalité sociologique<sup>8</sup>. Le style artificiel et affecté de Dekobra « non naturel », mais associé à une désinvolture de la narration, « colle » à merveille à l'époque et explique sans doute le succès du roman.

### **Rôle ambigu du narrateur**

A l'ambivalence de l'héroïne correspond l'ambiguïté du narrateur. C'est à travers le regard et la voix de Gérard Dextrier alias le Prince Séliman que nous voyons Diana évoluer. C'est lui qui endosse les descriptions surchargées des lieux, villes

et décors et les différents *topoi* qui parsèment le roman, qu'il s'agisse des personnages et des situations mais aussi des pays, des idées, des idéologies (le régime soviétique, l'Angleterre dandy, le freudisme, etc...). Et sous couvert d'informer le lecteur, voire de l'éclairer sur l'état du monde, le narrateur se fait l'écho d'une certaine vision de la petite bourgeoisie conservatrice de l'entre-deux-guerres, viscéralement antibolchevique, méfiante vis-à-vis de la psychanalyse (tout en se gaussant de façon grivoise de l'étiologie sexuelle des névroses mise en avant par Freud). Mais Séliman affiche par ailleurs une sorte de détachement à l'égard de ce qu'il affirme et relate et il pratique à certains moments un art de la litote qui laisse entendre qu'il ne prend pas son récit totalement au sérieux. Ce second degré peut être révélé dans le texte par certains marqueurs de l'ironie. Ainsi, avant de décrire la chambre pour le moins spectaculaire de Diana à Londres, le narrateur note sobrement : « sa chambre n'était pas dépourvue d'originalité » (36). Lors du dîner offert par Varichkine, il y a une sorte d'effet comique dans la gradation des notations euphémistiques du narrateur à l'égard son « amphitryon » comme il le nomme : « en vérité, cet aimable bolchevik me traitait fort décevantement » (76), écrit-il après un repas qui n'a rien de prolétarien. Et lorsque le dîner tourne court après que Varichkine a planté une fourchette dans le sein de l'une des filles invitées pour agrémenter la fin de soirée, Séliman commente sobrement : « Je commençai à déplorer d'avoir accepté l'invitation de M Leonid Varichkine » (81). Il y a un même effet de distance à l'égard des clichés qu'il véhicule pourtant abondamment. Prenons par exemple la figure du psychanalyste, émule de Freud, le professeur Siegfried Traurig. Lorsqu'il le rencontre, le narrateur se dit « un peu déçu » de ne pas le voir « devant un trépied rempli d'orties, de sperme coagulé et de sang de batraciens » (11). Ce n'est pas ici la litote mais l'excès qui signale l'ironie. Mais quelle est la cible de cette ironie ? Le psychanalyste assimilé à un charlatan et à un « nécromancien » ? Le lecteur qui adhère à cette idée reçue ? Le narrateur qui se moque de lui-même ? Au bout du compte, le détachement de Séliman peut être interprété de deux façons : une posture « dandy » qui serait une des expressions de l'affectation évoquée plus haut ; une ironie qui prend ses distances avec ce qui est en train de s'écrire. Et il est difficile de trancher définitivement dans un sens ou dans un autre.

En un sens, le kitsch « Années folles » de *La Madone des Sleepings* rejoint un certain kitsch post-moderne résolument ludique, qui impliquerait, au moins en partie, la conscience du créateur de « faire du kitsch ». À la différence de l'art pompier du XIXe siècle ou d'une certaine littérature feuilletonesque, il y a en effet un kitsch qui ne se prend pas totalement au sérieux, du moins à un certain niveau de lecture<sup>9</sup>. Tendant constamment au *too much*, l'œuvre kitsch a une façon de se signaler comme telle. On touche peut-être ici à la duplicité fondamentale de l'œuvre kitsch qui joue en quelque sorte sur plusieurs niveaux.

## NOTES

<sup>1</sup> « Je pense à l'attitude post-moderne comme à l'attitude de celui qui aimerait une femme très cultivée et qu'il saurait qu'il ne peut lui dire : « je t'aime désespérément » parce qu'il sait (et elle sait qu'il sait) que ces phrases, Barbara Cartland les a déjà écrites. Pourtant, il y a une solution. Il pourra dire : « comme dirait Barbara Cartland, je t'aime désespérément ». Alors, en ayant évité la fausse innocence, en ayant dit clairement que l'on ne peut parler de façon innocente, celui-ci aura pourtant dit à cette femme ce qu'il voulait dire : qu'il l'aime et qu'il l'aime à une époque d'innocence perdue » (Eco, 1987, 75-78).

<sup>2</sup> C'est un journaliste milanais, Vittorio Guerriero, qui invente le terme de "Dekobrisme" pour définir un genre nouveau, le roman cosmopolite où se mêlent réalité et fiction. Nous l'employons ici dans un sens plus stylistique pour caractériser le kitsch des romans de Maurice Dekobra.

<sup>3</sup> Toutes les références et citations du roman renvoient à l'édition Zulma de 2006.

<sup>4</sup> Ce n'est pas du tout l'usage qu'en fait Houellebecq par exemple dans *La Carte et le Territoire* où il s'agit de créer une connivence avec le lecteur (qui est supposé initié) sur le mode de la dérision. Chez Dekobra au contraire nul désir de rabaisser ce qu'il décrit, qui constitue son fonds de commerce auprès de ses lecteurs.

<sup>5</sup> Le Crapouillot, *Dictionnaire des Contemporains de l'après-guerre*, cité par Gabriel Thoveron in *Deux Siècles de paralittératures*, t. 2, Paris, Cefal, 2002, p. 608.

<sup>6</sup> Le style des Précieuses se caractérise comme on sait par sa création lexicale intense, l'usage de périphrases, de métaphores recherchées, de pointes, et de néologismes.

<sup>7</sup> Et de fait, le premier volet des aventures du prince Séliman a déjà le style de *La Madone* : « Vienne était là dans un halo doré, couché au long du Danube bleu, comme une femme alanguie, un peu anémiée par les misères et les privations » (cité par Collas, 233)

<sup>8</sup> On peut citer le personnage de Barbara Hutton, l'héritière milliardaire des magasins Woolworth, qui lance des modes (les sweaters de Schiaparelli puis les robes de Chanel) et qui épouse légitimement sept hommes (des princes de Géorgie, du Laos, un prince danois, Clark Gable...).

<sup>9</sup> C'est un point fondamental sur lequel il est difficile de trancher totalement : l'œuvre kitsch est-elle kitsch en elle-même ou le devient-elle à travers un acte de lecture qui la qualifie comme telle ?

### Ouvrages cités

Claude Arnaud, « autour du bœuf sur le toit », in *Entre deux guerres*, Olivier Barrot, Pascal Ory (dir.), Paris, Bourin, 1990.

Philippe Collas, *Maurice Dekobra, Gentleman entre deux monde*, Paris, Séguier, 2001.

Dominique Desanti, *La Femme au temps des Années folles*, Paris, Stock, 1984.

Umberto Eco, *De Superman au Surhomme*, Paris, Grasset, 1978 pour la traduction française.

Umberto Eco, *Apostille au nom de la Rose*, Paris, Le Livre de Poche, 1987 pour la traduction française.

Umberto Eco (dir.), *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 2007 pour la traduction française, p. 394- 407.

Jean Giraudoux, *Œuvres romanesques complètes*, I, Paris, Gallimard, « bibliothèque de la Pléiade », 1990, p. 630.

Annie Goldmann, *Les Années folles*, Florence, Casterman / Giunti, 1994.

François Nemer, *Cocteau sur le fil*, Paris, Gallimard, « découvertes », 2003.