

Kitsch et littérature : complaisance, jugement de valeur et subversion. De la modernité à la postmodernité

Lionel Souquet
Université de Bretagne Occidentale – HCTI

« [...] le buone cose di pessimo gusto! »¹
Guido Gozzano, « L'amica di nonna Speranza », 1911.

« On nous Claudia-Schiffer, on nous Paul-Loup-Sulitzer,
Ah, le mal qu'on peut nous faire... »
Alain Souchon, *Foule sentimentale*, 1993.

« Il ne m'échappe certes pas que la littérature bucolique tend à la facilité.
Tout l'aspect « Rosa Bonheur » de cet art-là, je le redoute »
François Mauriac, *Mémoires intérieures*, 1959.

« Il [Victor Hugo] était retombé à des fatras, à des monceaux de littérature [...] à des habitudes, à des
abondances, à des facilités »
Charles Péguy, *Victor-Marie, comte Hugo*, 1910.

Écrire sur les liens entre littérature et kitsch implique d'emblée plusieurs problèmes méthodologiques. Il convient d'abord, cela va sans dire, de définir – ou, du moins, de tenter de cerner – une notion extrêmement complexe²... Vouloir définir précisément le kitsch est une gageure – comme l'affirmait l'un de ses premiers théoriciens, l'Autrichien Hermann Broch³, en 1950 – probablement parce que cette notion est souvent appréhendée de façon subjective. Certes, tout le monde s'accordera plus ou moins sur l'idée que « kitsch » – et ses multiples (quasi) synonymes⁴ : *cursi* en espagnol, *schmaltz*⁵ dans la culture yiddish, *poshlost* en russe (*ношлост*) ou *camp*⁶ en anglais – serait synonyme de « mauvais goût ». Mais qu'est-ce que le « mauvais goût » ? Selon quels critères, quels canons, définit-on le « bon goût » dont le kitsch serait supposément le contraire ? Existe-t-il des critères objectifs d'évaluation du kitsch ou s'agit-il d'un jugement de valeur purement subjectif ? Qui est en droit d'énoncer un tel jugement ? Le contexte est-il uniquement celui de l'esthétique et de l'art ou, plus largement, celui de la société, voire de la politique ? On constate que, quelle que soit la discipline dont ils sont issus – philosophie, sociologie, histoire de l'art ou critique littéraire – les théoriciens qui se penchent sur cette notion – Benjamin, Broch, Dorfles, Duvignaud, Eco, Elias, Greenberg ou Kundera – appliquent, même lorsqu'ils s'en défendent, une lecture généralement idéologique et réductrice, plaquant parfois – sous le vernis d'une prétendue rigueur scientifique – certains clichés : le kitsch, qu'il soit populaire, bourgeois, voire

aristocratique, c'est surtout la culture de l'autre. Seuls Moles et Sontag (qui l'appelle *camp*) font exception.

Se pose ensuite le problème du rapport entre littérature et kitsch, et c'est là le sujet central de ce travail : de quel ordre est-il ? Parle-t-on d'une littérature qui serait kitsch et, si oui, à quel titre ? S'agit-il du contenu ou de l'écriture, du style ? Autrement dit, parle-t-on du fond ou de la forme ? Est-ce une question de point de vue du récepteur ou d'intention de l'artiste : les auteurs et autrices choisissent-ils de créer des œuvres kitsch et ont-ils toujours conscience de relever de cette catégorie ? Existe-t-il un rapport hiérarchique entre une littérature « supérieure » ou légitime – qui serait non-kitsch – et une littérature « inférieure », « mineure » ou simplement populaire, systématiquement kitsch ? Enfin, l'appartenance à la catégorie du kitsch relève-t-elle de l'assignation ou de la revendication ? Nous verrons que le discours conceptuel sur le kitsch a souvent été imbriqué avec les productions elles-mêmes, la littérature de fiction produisant finalement une réflexion métatextuelle sur le kitsch et le dessinant peu à peu en creux du discours purement théorique, théorie et production artistique s'influençant mutuellement.

Bien qu'il existe quelques exemples de littérature commerciale avant l'ère industrielle – nous évoquerons brièvement le cas de L'Espagne du XVII^e siècle – la plupart des théoriciens considèrent que la première phase du kitsch a eu lieu au milieu du XIX^e siècle, avec l'industrialisation et l'urbanisation. Presque tous les ouvrages savants sur la notion commencent par la définition étymologique du terme – aujourd'hui largement connue et admise, bien qu'hypothétique : « kitsch », à l'origine, aurait fait référence à l'art de fabriquer des meubles neufs à partir de vieux meubles. Selon l'étymologie la plus répandue, « kitsch » viendrait de « *verkitschen* », un mot du dialecte bavarois signifiant « faire prendre des vessies pour des lanternes », donner quelque chose de différent de ce qui a été demandé et de moindre qualité. En bref, falsifier. Le sociologue britannico-allemand Norbert Elias en donne une étymologie légèrement différente mais non contradictoire : « C'est probablement au début du XX^e siècle qu'émergea ce concept du kitsch – tiré du mot américain pour « esquisses », « *sketch* » – dans un milieu de spécialistes, dans des cercles d'artistes et de commerçants d'art munichois pour désigner d'abord certains types de dessins prisés par un public de voyageurs américains »⁷. André Guyon⁸ cite l'exemple de Thénardier, dans *Les Misérables* (1862) de Victor Hugo, essayant de vendre à Jean Valjean comme un tableau de maître l'enseigne de son cabaret de Montfermeil, infâme barbouillage d'un épisode de Waterloo⁹ ou, comme nous le verrons, dans *La Régente* (1884-1885) de Clarín, le Marquis de Vegallana décorant son palais de fausses « antiquités » achetées à Paris, à prix d'or.

Au XIX^e siècle le statut de l'artiste change considérablement. Moins tributaires du mécénat des puissants mais plus proches et, donc, plus dépendants du grand public. Les écrivains se doivent de plaire à la bourgeoisie, mais l'alphabétisation de plus en plus importante, les progrès techniques (comme les rotatives) qui permettent de produire des livres meilleur marché, et surtout le développement de la presse, vont favoriser une démocratisation progressive de la littérature, jusque-là exclusivement réservée aux élites. Selon Norbert Elias « le concept de “kitsch” n'est rien d'autre qu'une expression de cette tension entre le goût raffiné et développé des spécialistes et le goût peu développé,

incertain, de la société de masse »¹⁰. Au XIXe siècle, c'est essentiellement par les romans feuilletons, publiés par épisodes dans la presse, que se développe la littérature populaire écrite¹¹ (souvent stéréotypée, manichéenne et conformiste). Ces auteurs doivent développer des stratégies d'écriture – inventant notamment la notion de suspens – afin de séduire un public plus large (peu instruit et en quête de divertissement) et l'inciter à lire la suite des épisodes du feuilleton. Les écrivains « légitimes » (reconnus par les élites), auteurs de romans « problématiques » (non populaires) s'inspireront de ces techniques d'écriture tout en continuant à remettre en question l'ordre (politique, social, religieux, moral). C'est au milieu du XIXe siècle, avec Edgar Poe puis Maurice Leblanc et Conan Doyle, qu'apparaît le roman policier¹². D'abord considéré comme un sous-genre, exclusivement populaire, il acquiert peu à peu ses lettres de noblesse en devenant le prétexte d'une analyse, souvent critique et subversive, de la société contemporaine.

Nous évoquerons donc plusieurs exemples de littérature dite « kitsch » appartenant à la subculture populaire, notamment le « roman rose », avatar du roman sentimental. Nous parcourrons ensuite les dédales d'une littérature légitime qui, surtout à partir du XIXe siècle, a souvent flirté avec le kitsch. L'excès de sentimentalisme fait sombrer le romantisme dans le kitsch tandis que – par opposition – le réalisme et le naturalisme vont le dénoncer comme symptôme du capitalisme et de la décadence bourgeoise. Sensibles à l'idéologie marxiste, de nombreux auteurs du XXe siècle continueront à dénoncer les dangers du kitsch... au risque d'y succomber eux-mêmes. Nous nous intéresserons enfin à une littérature postmoderne et subversive qui se nourrit de kitsch et le revendique pleinement. D'un point de vue thématique, trois marqueurs forts forment une sorte de ligne de crête caractéristique du kitsch en littérature : d'abord les lieux communs, la naïveté et le manichéisme, ensuite le sentimentalisme et, enfin, le matérialisme supposé des personnages, concrétisé par la présence et la description d'objets. Ces trois caractéristiques peuvent évidemment se manifester ensemble ou séparément.

La littérature populaire : inévitablement et naïvement kitsch ?

Le psychosociologue Abraham Moles¹³ a établi une typologie du kitsch en littérature :

1. Dans la littérature, le kitsch est la **quête d'un absolu**, alors que ce n'est pas le cas dans la vie du « bon sens bourgeois ».
2. C'est un art littéraire du **stéréotype**.
3. Le kitsch serait mesuré par le degré de **banalité de ses associations**.
4. « Les paires d'adjectifs y sont toujours opposées et tendent vers la dichotomie la plus extrême (**élargissement des échelles de valeur par stéréotypie**) »¹⁴. Le très beau s'oppose au très laid, le très riche au très pauvre et le maître absolu au misérable.
5. Il y a une **inadéquation au réel** : c'est une littérature d'évasion.

6. C'est l'époque où se construit **l'histoire fondamentale** (un schéma fondamental presque identique pour chaque histoire) qui va être exploitée par le cinéma : un homme et une femme se rencontrent, ils se perdent puis se retrouvent.

Dans ces six caractéristiques principales c'est le roman rose¹⁵ que l'on reconnaît au premier chef. Delly est le pseudonyme de Marie Petitjean de la Rosière (1875-1947) et de Frédéric Petitjean de la Rosière (1876-1949), un frère et une sœur célibataires qui sont considérés comme les créateurs du genre. De 1903 à leur décès, en 1947 et 1949, ils vont écrire une quantité impressionnante de romans aux titres particulièrement évocateurs : *Cité des Anges*, *Comme un conte de fées*, *Dans l'ombre du mystère*, *Entre deux âmes* [ou *Un mariage de raison*], *Esclave ou reine ?*, *Entre l'amour et le devoir*, *La Jeune fille emmurée*, *La Rose qui tue*, *La Vengeance de Ralph*, *La Voie divine*, *Le Chant de la misère*, *Le Roi aux yeux de rêve*, *Le Rubis de l'émir*, *Le Sceau de Satan*, *Les Heures de la vie*, *L'Étoile du roi Boris*, *L'Exilée*, *L'Héritage de Cendrillon*, *L'Héritier des ducs de Sailles*, *L'Illusion orgueilleuse*, *L'Infidèle*, *Ma robe couleur du temps*, *Sainte Nitouche*, *Un amour de prince*, *Une misère dorée*, *Une mésalliance*... Ces ouvrages connaîtront un immense succès populaire à partir des années 1910 et plusieurs d'entre eux seront encore publiés, à titre posthume, dans les années 1950. Quelques extraits, pris presque au hasard, montrent à quel point ces romans sont stéréotypés et formatés (à deux ou trois reprises les auteurs se seraient même contentés de reprendre les mêmes intrigues en changeant simplement le nom des personnages) :

Les hôtes du vicomte de Tercieux revenaient de Biarritz où ils avaient passé l'après-midi. Leurs équipages : landaus, calèches, victorias, roulaient le long de la route conduisant au château d'Uxage, entre les prés sur lesquels descendait l'apaisante beauté du soir. Au-dessus des bois qui marquaient la limite du domaine, le soleil finissait de s'éteindre en pâles reflets roses et sa lueur mourante traînait sur la campagne silencieuse.¹⁶

Noblesse, château, lieux idylliques, convivialité au sein d'une société « convenable » et « bien-pensante », beauté de la nature et coucher de soleil... « Là tout n'est qu'ordre et beauté, Luxe, calme et volupté »¹⁷ mais dans la plus grande des platitudes car dénué du génie baudelairien. La banalité des images et des associations, les facilités de style, caractérisent effectivement les premières lignes de *La Biche au bois* (ci-dessus) comme les dernières (ci-dessous) :

Il la contemplait avec une joie passionnée. Elle était restée la même Lilia, discrètement bonne et charitable, fidèle à son devoir dans les plus petites choses, s'intéressant à toutes les manifestations de la pensée, de l'intelligence, compagne admirable pour l'homme heureux qui avait su l'associer à sa vie. Comme Hofnik tout à l'heure, Wladimir dit avec ferveur :
– Ce fut un beau jour que celui où je te connus, Lilia.¹⁸

Après quelques contretemps et obstacles, le *happy-end* permet évidemment aux héros positifs de retrouver l'harmonie initiale, dans le meilleur des mondes. Sans surprise, malgré le remplacement du narrateur omniscient par un narrateur autodiégétique (certes féminin mais dont le rôle est toujours subalterne, auxiliaire par rapport à l'homme) – la fin de *Dans l'ombre du mystère* (publié en 1913, sous forme de feuilleton) reprend exactement le même schéma :

Laissant là mon ouvrage, qui glissa à terre, je lui pris les mains, et longtemps, nous nous regardâmes dans un silencieux échange d'amour, tandis qu'autour de nous glissaient les ardentes senteurs méridionales, et se répandait la clarté légère du soleil prêt à décliner.¹⁹

Comme le rappelle Daniel Fondanèche, « [...] cette masse romanesque repose sur un pacte de lecture convenu entre auteurs et lectrices »²⁰. La fable va se décliner selon trois phases invariables : « [...] rencontre – disjonction du couple – conjonction. [...] ce sont des romans d'amour chrétien où sera développé un discours moralisateur [...] »²¹.

À partir de 1979, ce sont les éditions Harlequin qui vont imposer leur monopole dans le domaine du roman rose, en France et dans plus de cent pays. Comme le rappelle Fondanèche, les dix collections – qui dessinent des ambiances plus ou moins historiques ou exotiques, plutôt sentimentales ou plutôt érotiques, mettant en scène des femmes plus ou moins émancipées – sont alimentées par un millier d'auteurs – souvent anglophones – et le lectorat est évalué à plus de 50 millions d'individus. L'Américaine Anita Stansfield, membre de l'Église de Jésus-Christ des saints des derniers jours (les Mormons), – qui publie maintenant sous le pseudonyme d'Elizabeth D. Michaels – est une reine du roman rose depuis les années 1990. Elle propose « Des romans d'amour aux accents de vie réelle »²². Désormais elle se publie elle-même et, sur son blog, elle fait son autopromotion en ces termes : « Son œuvre a fait voler en éclats les stéréotypes des romans d'amour grâce à sa capacité caractéristique à combiner une narration de qualité avec une profondeur psychologique intense, en se concentrant sur les luttes émotionnelles de l'expérience humaine »²³. Cet argumentaire montre combien les auteurs, et probablement une bonne partie du lectorat, sont conscients des critiques dont souffre le roman rose. Publié chez Harlequin en 1993, cette fois sous le pseudonyme de Marie-Louise Hall, *Angèle au pays des neiges* – une histoire d'amour entre une aristocrate russe et un officier de l'armée napoléonienne, juste après la Berezina – reprend pourtant, comme on pouvait s'en douter, tous les stéréotypes du genre :

Emmitouflée dans un grand manteau blanc en peau de mouton, elle avait remonté le col au-dessus de son nez et seuls ses yeux verts apparaissaient sous la toque en fourrure enfoncée sur sa tête. D'une main experte, elle fit claquer le fouet, et les poneys, malgré la neige de plus en plus profonde, accélérèrent leur allure. [...] Beaumaris était, lui aussi, ébahi en découvrant cette chevelure qui ressemblait à de l'or pur ! Il se mit à étudier avec attention les traits de cet « adversaire » d'une beauté inhabituelle.²⁴

Certes moins prolifique que Barbara Cartland (plus de sept-cents romans à son actif et publiée en France par « J'ai lu ») ou qu'Anita Stansfield, Sharon Kendrick est une écrivaine britannique auteure de plus d'une centaine de romans roses publiés par Mills & Boon, depuis 1993, et par Harlequin pour la traduction française. Ses livres, particulièrement représentatifs du genre, figurent régulièrement en tête des palmarès des ventes de romans roses :

Lara sourit en pensant à sa mère. Lorsqu'elle lui avait annoncé qu'elle allait tourner dans une pub, déguisée en tomate, pour vanter les délices d'une soupe en boîte, sa mère n'avait pas eu l'air étonné le moins du monde. En revanche, elle était restée sans voix quand Lara lui avait appris qu'elle serait demoiselle d'honneur de la future princesse du Maraban, et qu'elle porterait une robe en brocart d'or et des bijoux anciens valant une fortune. Et maintenant, un inconnu menaçait le trône de Khalim...²⁵

Cet extrait de *L'héritier du Maraban*, publié en 2019, est assez parlant car il montre que, sur le fond, le genre a peu évolué en un siècle. Malgré une note d'humour un peu potache pour tenter de moderniser les personnages et les rapprocher du quotidien des lecteurs – et surtout des lectrices – les ressorts principaux restent identiques : la féerie stéréotypée et naïve repose sur les mêmes items (élite sociale, argent, luxe, mode, mystère). Le destin de la petite secrétaire peut changer en épousant un prince charmant richissime mais il n'y a évidemment jamais d'appel à la révolution. Umberto Eco souligne que le roman populaire ouvre des crises qui peuvent être résolues alors que le roman problématique est « révolutionnaire » en tant qu'il « [...] postule un renversement global de l'ordre des événements »²⁶. Un examen rapide des blogs de lecteurs confirme cependant qu'une partie du public est consciente de la qualité médiocre de cette littérature, comme dans ce commentaire d'une anonyme : « Une histoire sympathique, peu exigeante, un peu caricaturale et contenant des clichés, mais qui m'a permis de m'évader le temps d'une petite heure »²⁷. C'est, en effet, l'évasion et la détente que les lecteurs et lectrices de romans populaires recherchent.

En Espagne, Corín Tellado (1927-2009) fut – et reste, plus de dix ans après sa mort – l'écrivaine la plus prolifique du roman rose, avec environ 5000 romans et nouvelles à son actif entre 1946 et 2009, traduits en 27 langues. Ayant vendu plus de 400 millions d'exemplaires de ses œuvres, elle a été reconnue comme l'auteur de langue espagnole le plus vendu dans le livre des records Guinness de 1994, et en 1962, l'UNESCO l'avait déjà déclarée l'écrivain espagnol le plus lu après Miguel de Cervantes. Aujourd'hui ses œuvres continuent d'être rééditées au format numérique. On trouve, dans un roman comme *Su alteza real* (« Son Altesse Royale », 1965) les mêmes clichés et la même platitude stylistique que chez Delly, Cartland ou Kendrick :

Oh, non ! Tu es venue me consoler. Viens..., viens... j'ai besoin de toi. Je n'ai jamais eu besoin de rien autant que de ta tendresse. Oublie ma condition, ce qu'on dit de moi. Pense que tu es une femme qui aime et moi un homme qui aime. Oh, comme j'ai envie que tu sois une simple femme et que tu sentes en moi cette veine révélatrice de la virilité ! Viens, Carolina...

Carolina s'approcha. Elle leva les yeux. Elle pensa qu'elle aimait cet homme, qu'elle aimait Dieu, qu'elle respectait tout, mais qu'elle aimait... Et Yul, en plus d'être son amour, était son roi...

On aurait dit que sous tous les sourires, un volcan de passions et de craintes, d'intrigues et d'inquiétudes s'agitait, mais personne, en voyant la fête du palais, cette nuit-là, ne pouvait penser à la tempête qui, en secret, se déchaînait dans l'intimité du royaume de Watinel.²⁸

Pourtant, malgré son caractère apparemment lénifiant et inoffensif, les tenants de la morale franquiste déconseillaient aux jeunes filles la lecture de Tellado. Pourquoi ? Encarna Alonso Valero estime que c'est parce que ce type de roman rose a connu un processus de « décentrement » : il s'agissait d'une littérature populaire, vendue en kiosque à un prix abordable pour l'époque, sans grandes prétentions littéraires et destinée à un public simple, par opposition à la littérature « légitime » ; de plus, ces romans s'adressaient essentiellement aux femmes, par opposition au centre phallocratique. Alonso Valero ajoute :

Tellado exalte également la poursuite du bonheur et encourage une certaine imagination passionnée, dont l'utilisation est en soi considérée comme subversive. Enfin, la plupart de ces romans étaient écrits par des femmes, ce qui était en soi une transgression dans l'Espagne franquiste, où l'accès à l'écriture et à la publication était presque interdit aux femmes, même s'il s'agissait de romans roses.²⁹

Guy des Cars (de son vrai nom Guy Augustin Marie Jean de Pérusse des Cars, 1911-1993) est un autre auteur particulièrement représentatif du roman populaire kitsch. En 1993, *L'Humanité* rédigeait ainsi sa nécrologie :

Guy des Cars s'était fait une spécialité des malheurs, déviations ou handicaps du genre humain : meurtriers, lesbiennes, sourds-muets ou paralytiques. Il en avait fait une recette, dont l'efficacité – à défaut de qualité littéraire – a fait ses preuves : il a réalisé des ventes exceptionnelles tout au long de sa carrière. Ainsi, dans la seule collection « J'ai lu », il a vendu plus de 32 millions d'exemplaires, et ses romans ont été traduits dans 21 langues. Ses romans se vendent en moyenne à 700.000 exemplaires – certains à 3 millions d'exemplaires – des hypermarchés aux quais de gare, ce qui lui a valu le surnom de « Guy des gares ».³⁰

Le journal *Le Soir* estimait, quant à lui, qu'« On en parlera comme d'un phénomène de société plutôt que comme un phénomène littéraire »³¹. Des Cars surfe sur le registre de la presse à scandale. En effet, même lorsqu'il aborde des sujets aussi transgressifs que la transsexualité, dans *Une certaine dame*, en 1971, il en fait un objet moralisateur, voyeuriste et racoleur :

Jeanne Perrin, pétrifiée et le regard fixé sur le bas-ventre de son enfant, resta muette. Se pouvait-il que ce sexe de femme, à la fente harmonieuse, fût celui de l'être auquel elle avait donné la vie ? Et ce sexe semblait s'offrir, sensuel et provocant, comme s'il était déjà prêt à toutes les complaisances, à toutes les soumissions... Lentement, faisant un effort, la mère s'arracha à la vision pour relever la tête, regarder la poitrine toujours insolente et arrivée à hauteur du visage : Dominique souriait, sûre de son triomphe. Pour elle tout le passé d'attente était effacé. Le bistouri et la prodigieuse habileté d'un praticien avaient fait leur œuvre. Jeanne Perrin comprit à cette seconde qu'aucune fille au monde ne pourrait maintenant rivaliser avec l'admirable créature dont la féminité frémissante se dressait, dans une pudeur voulue, devant elle. Quel homme pourrait désormais résister ?³²

Selon Sylvie Foujihira :

Contrairement aux romans à l'eau de rose de la première moitié du XXe siècle qui développaient un merveilleux sentimental aux héros stéréotypés et aux conclusions dignes des contes de fées, les romans de Guy des Cars ont modernisé le genre par l'introduction d'un certain parfum d'érotisme – voire de pornographie –, qui contribue certainement au succès de ces romans populaires dont plus de soixante millions ont été vendus à ce jour et qui touchent un public très large puisque, en 1978, une enquête révélait que 57% des lecteurs français avaient lu au moins un de ses romans.³³

Malgré le goût du scandale, des Cars reste un moraliste réactionnaire. Foujira montre que *Le Château de la Juive* (1958), l'un de ses romans les plus célèbres, est un condensé de misogynie et d'antisémitisme.

Le roman populaire kitsch étant fortement genré et hétéronormé, le roman rose – dont le lectorat est essentiellement féminin, trouve son pendant dans le viril roman policier ou d'espionnage. Dans un essai intitulé *Les structures narratives chez Fleming*³⁴, Umberto Eco analyse l'univers romanesque des *James Bond* :

1. La névrose y est exclue de l'univers des possibles narratifs.

2. Le Méchant est généralement

- a) de sang mêlé (surtout juif, allemand, slave et méditerranéen),
- b) asexué, homosexuel ou sexuellement déviant.
- c) communiste ou nazi.

3. Chaque roman est un enchaînement de situations clés qu'Eco appelle « situations de jeu ». Ce sont des situations archétypes comme le Repas ou le Voyage. Pour chaque roman le schéma est invariable : « Bond joue et gagne en huit coups »³⁵.

- Et maintenant, avez-vous choisi quoi prendre pour dîner ? Ne regardez pas à la dépense, ajouta-t-il en voyant qu'elle hésitait. Il faut commander quelque chose qui fasse honneur à votre toilette.

- J'hésite entre deux plats, répondit-elle en riant. Les deux semblent délicieux, mais jouer les millionnaires de temps en temps est un régal et puisque vous me dites que... Bien, je prendrai du caviar pour commencer. Puis ce sera un rognon de veau grillé avec des pommes sautées. Ensuite, des fraises des bois avec beaucoup de crème. Vous voyez, je peux dépenser des sommes folles sans sourciller. Dois-je en rougir ? demanda-t-elle avec un sourire.

- C'est une vertu. Et d'ailleurs, il ne s'agit là que d'un repas tout ce qu'il y a de plus simple et de plus sain. (Il s'adressa au maître d'hôtel.) Avec beaucoup de toast. La difficulté, expliqua-t-il à Vesper, n'est pas d'obtenir beaucoup de caviar, mais suffisamment de toasts.³⁶

- Offrez-moi un autre verre et dites-moi quel genre de femmes vous vous voyez bien épouser. Bond passa la commande au serveur. Il alluma une cigarette et se tourna vers Tiffany pour lui dire :

- Une femme qui fait aussi bien la sauce béarnaise que l'amour.

- Quoi ? Alors n'importe quelle idiote qui sait cuisiner et s'allonger sur le dos fera l'affaire ?³⁷

Ces deux scènes de repas montrent que, malgré les intentions humoristiques, les situations sont stéréotypées et formatées. Bien que l'action et le suspens priment sur les sentiments et la romance, il est frappant de voir que l'on retrouve aussi des scènes dignes du roman rose mais soumises, ici, au « *male gaze* » c'est-à-dire à une érotisation plus agressive et phallocentrique.

Cependant, même si Fleming met en œuvre « [...] un réseau d'associations élémentaires [...] »³⁸, privilégiant toujours le plaisir de la lecture, Eco montre qu'il utilise aussi des techniques littéraires élaborées, comme le regard sans but, typique du nouveau roman, ou encore une certaine façon d'aller à l'essentiel par le superflu. Fleming ne décrit jamais en détails quelque chose d'aussi incroyable qu'un assaut donné à Fort Knox, la réserve d'or des États-Unis : en revanche, ce qu'il décrit en détails, c'est le déjà-vu ou le déjà-connu car c'est ce qui permet au lecteur de s'identifier. La littérature de Fleming est conçue comme un collage ou un bricolage d'éléments essentiellement empruntés au roman « de masse » et de techniques narratives empruntées au nouveau roman.

L'époque romantique : littérature légitime et sentimentalisme kitsch ou « l'accordéon joué par un ange »

Le kitsch n'est pas toujours associé à la médiocrité et peut même apparaître – au premier ou au deuxième degré – chez des auteurs prestigieux.

Il existe plusieurs exemples de littérature commerciale et (donc) kitsch avant l'ère industrielle. Pedro Aguilar Serrano considère que le kitsch était déjà présent au XVIII^e siècle, dans la littérature espagnole du Siècle d'Or :

[...] il existait une société de masse qui exigeait la culture comme un produit de consommation ; [...] beaucoup de poèmes qui faisaient partie des recueils de chants et des volumes de poèmes divers qui circulaient à l'époque baroque étaient des produits kitsch créés pour satisfaire cette demande. Ces produits étaient presque toujours créés par des artistes de second ou troisième ordre, mais parfois aussi par des auteurs prestigieux d'une énorme stature intellectuelle qui utilisaient les leviers de la sous-culture pour atteindre plus efficacement l'ensemble du spectre social. Des écrivains qui défendaient souvent dans leurs vers, sinon explicitement du moins implicitement, une idéologie, des convictions qui constituaient le substrat d'un cadre poétique de piètre qualité littéraire. Un squelette formel qui reposait sur la recherche du rire facile, en utilisant des procédés presque enfantins tels que les jeux de mots, la répétition, l'imitation ou le recours aux insinuations sexuelles ou physiologiques, à la scatologie. Avec tous ces ingrédients, ils ont élaboré un produit susceptible d'intéresser le grand public, de satisfaire ses attentes ludiques [...].³⁹

Mais c'est évidemment le XIX^e siècle qui sera le plus gros producteur de kitsch. De nombreux critiques s'accordent à penser que le romantisme, par son exaltation du Moi et des sentiments, a facilement versé dans le kitsch. Frédérik Detue⁴⁰ souligne ce commentaire d'Hermann Broch : « 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 »⁴¹. Le roman inachevé *Heinrich von Ofterdingen* (1802), du romantique allemand Novalis, est la première œuvre dans laquelle apparaît la célèbre image de la fleur bleue (*Die blaue Blume*), symbole de l'élan lyrique et de la relation entre rêve et réalité, qui sera déformée et caricaturée au point de devenir un cliché de sentimentalisme nganngan, aussi sucré que dégoulinant, autrement dit, le kitsch :

[...] la clarté du jour qui l'entourait était plus limpide et plus douce que la lumière habituelle ; le ciel était d'azur sombre, absolument pur. Mais ce qui l'attira d'un charme irrésistible, c'était, au bord même de la source, une Fleur svelte, d'un bleu éthéré, qui le frôlait de ses larges pétales éclatants. Tout autour d'elle, d'innombrables fleurs de toutes nuances emplissaient l'air de leurs senteurs les plus suaves. Lui, cependant, ne voyait que la Fleur bleue, et il la contempla longuement avec une indicible tendresse. Il allait enfin s'en approcher quand elle se mit soudain à tressaillir et à changer d'aspect ; les feuilles devinrent plus brillantes et se serrèrent contre la tige qui s'allongeait ; la fleur s'inclina vers lui et les pétales formèrent en s'écartant une collerette bleue où flottait un visage délicat. Son doux émerveillement croissait à mesure que s'accomplissait l'étrange métamorphose, — quand tout à coup la voix de sa mère l'éveilla [...].⁴²

En 1810, dans son essai *De l'Allemagne* (publié en 1813), Madame de Staël écrit :

La foule des romans d'amour publiés en Allemagne a fait tourner un peu en plaisanterie les clairs de lune, les harpes qui retentissent le soir dans la vallée, enfin tous les moyens connus de bercer doucement l'âme ; mais néanmoins il y a dans nous une disposition naturelle qui se

plaît à ces faciles lectures, c'est au génie à s'emparer de cette disposition qu'on voudrait en vain combattre. Il est si beau d'aimer et d'être aimé, que cet hymne de la vie peut se moduler à l'infini, sans que le cœur en éprouve de lassitude ; ainsi l'on revient avec joie au motif d'un chant embelli par des notes brillantes.⁴³

Anne Larue montre que, dans les textes poétiques anglais et français du XIX^e siècle, les références érudites à *La Melencolia*, gravure sur cuivre d'Albrecht Dürer datée de 1514, sont si fréquentes qu'elles en deviennent stéréotypées et kitsch :

En France on dispose d'une telle chaîne de *Mélancolies* de Dürer, dans les textes poétiques, que cette image finit par agir comme un logotype [...] elle s'apparente, du point de vue du fonctionnement, à une "vignette" d'illustration. Le kitsch peut être défini succinctement par un double critère : la dévaluation par transfert répété et la saturation qui en résulte. Ces caractéristiques sont celles, notamment, de la vignette d'illustration romantique, qui se répète, qui est partout, qui prolifère sans fin sur tous supports. En France, la *Mélancolie* de Dürer est kitsch au sens où est kitsch la vignette d'illustration.⁴⁴

Larue cite notamment le poème « Le Stigmate » du parnassien Théodore de Banville, surnommé « le poète du bonheur » par Baudelaire :

Le mur était tendu de cette moire brune
Où vient aux pâles nuits jouer le clair de lune,
Et pour tout ornement on y voyait en l'air
La Melancholia du maître Albert Dürer,
Cet Ange dont le front, sous ses cheveux en ondes,
Porte dans le regard tant de douleurs profondes.⁴⁵

Banville ne décrit pas l'œuvre de Dürer mais le décor sur lequel elle se détache : « La gravure signe le décor sans qu'il soit besoin de la décrire : elle contribue à son ambiance sombre et douloureuse »⁴⁶.

Le grand poète romantique espagnol Gustavo Aldolfo Bécquer (1836-1870) a également été considéré comme « cursi »⁴⁷ (qu'ici nous pourrions traduire par « fleur bleue »). C'est particulièrement net dans ses *Rimas* (*Rimes*), notamment la XIII où il imite le poème de Byron, « *I Saw Thee Weep* »⁴⁸ (1815)

RIME XIII

Ta pupille est bleue et, quand tu ris,
sa douce clarté me rappelle
la lueur tremblotante du matin
qui se reflète dans la mer.

Ta pupille est bleue et, quand tu pleures,
les larmes transparentes qu'elle contient
me font penser aux gouttes de rosée
sur une violette

Ta pupille est bleue, et si dans ses profondeurs
comme un point de lumière irradie une idée,
m'apparaît dans le ciel du soir
une étoile perdue.⁴⁹

En 1949, l'essayiste espagnol Eugenio D'Ors (rallié au franquisme) écrit : « La persistance écrasante des facilités glissantes de l'assonance est quelque chose qui

n'appartient pas aux clameurs du style populaire, mais au style bourgeois et isabélin, et qui détériore chez Bécquer les grâces que l'on pourrait attendre de sa sensibilité : Gustavo Adolfo Bécquer : c'est un accordéon joué par un ange. »⁵⁰ Les traductions françaises et espagnoles des poèmes romantiques de Lord Byron et Heinrich Heine, au cours du XIXe siècle, ont également joué un rôle important dans la configuration du « cursi » comme catégorie esthétique, parallèlement au développement en Allemagne de la notion de kitsch. Le poème « La Lorelei »⁵¹ de Heine fonde un mythe nationaliste et kitsch :

Je ne sais pas d'où me vient
Que je suis si triste,
Un conte des temps anciens
Toujours me revient à l'esprit.
La brise fraîchit, le soir tombe
Et le Rhin coule silencieux :
La cime des monts étincelle
Aux feux du soleil couchant.
La plus belle des jeunes filles
Là-haut est assise merveilleuse,
Sa parure d'or brille,
Elle peigne ses cheveux dorés.
Elle les peigne avec un peigne en or
Et chante une romance,
C'est une mélodie
Fantastique et envoutante.⁵²

Berit Balzer⁵³, éditrice de Heine en Espagne, traduit d'ailleurs « cursi » par « kitsch ». Comme l'explique Carlos Moreno Hernández :

Les poèmes que l'on peut qualifier de « *cursis* » sont souvent des pastiches – mélange de thème orientaliste, de métrique traditionnelle consonantique, de chevilles et de vocabulaire artificieux, voire sentimental – qui reconfigurent, autant qu'ils défigurent, la composition rhétorique et métrique des textes originaux, comme on peut le constater en les comparant aux versions en prose, parfois anonymes, qui prédominent en France et qui servent habituellement d'intermédiaires. Bien sûr, tout ceci est inséparable du contexte dans lequel apparaît et s'enracine la « *cursilería* » comme maniérisme social et littéraire, échouant dans ses prétentions de nivellement entre classes et mérite.⁵⁴

L'Espagne romantique voit fleurir des textes en prose – sur des récits de voyages ou des débats politiques – et des poèmes où dominent les épanchements sentimentaux exacerbés. Ces textes sont à la mode chez les « *literatos* » (« littérateurs »), des jeunes gens qui écrivent un peu sur tout dans des journaux souvent éphémères. Ils y proposent régulièrement des traductions de poètes anglais ou allemands réalisées à partir de traductions françaises en prose. Leurs versions, privilégiant un vocabulaire ampoulé, étaient souvent recopiées par des hommes qui les offraient aux jeunes filles qu'ils courtoisaient. Moreno Hernández cite notamment cette traduction en prose réalisée par Amédée Pichot, en 1819, du poème de Byron « *I Saw Thee Weep* »⁵⁵ (1815) dont Bécquer s'inspirera pour sa « Rime XIII » :

Je te vis pleurer... Une larme brillante s'arrêta sur l'azur de ta prunelle, et je crus voir une goutte de rosée suspendue sur la violette. Je te vis sourire... le saphir perdit près de toi tout son éclat ; il ne put égaler les rayons animés qui étincelaient dans ton regard. Comme les nuages reçoivent du soleil une douce teinte de lumière que l'approche des ombres du soir n'efface qu'avec peine, ton sourire communique sa pure félicité à l'âme la plus triste, ton regard laisse après lui une clarté qui se répand sur le cœur.⁵⁶

Littérature légitime et dénonciation du kitsch : je t'aime moi non plus !

L'helléniste et latiniste Florence Dupont pense que certaines pièces d'Eschyle présentaient déjà des caractéristiques proches de ce qu'on appelle le kitsch :

Dans *Les Grenouilles* d'Aristophane, Euripide reproche à Eschyle d'avoir boursoufflé la tragédie et corrompu la tradition, pour en mettre plein la vue au public. De fait il utilise des musiques orientalisantes suraiguës, il use et abuse de costumes dorés, il introduit dans l'espace scénique des machines volantes, un char ailé ou un griffon. Même si la notion de kitsch serait sans doute plus facile à appliquer à la culture hellénistique, elle peut être pertinente justement chez un auteur toujours taxé d'archaïsme. Les deux tragédies de référence seront *Les Perses* et *Prométhée enchaîné*.⁵⁷

Dans le *Satyricon* de Prétrone, le comportement outrancier et le train de vie ostentatoire de Trimalcion – ancien esclave affranchi par son maître qui lui a laissé sa fortune – en font l'un des premiers symboles du « nouveau riche » amateur et producteur de kitsch (la façon dont il se met en scène est d'autant plus incongrue que, comme le rappelle Jean-Paul Thuillier⁵⁸, les aristocrates romains ne se donnaient jamais en spectacle) :

On apporte alors l'entrée, qui était vraiment somptueuse, car tout le monde était à table, excepté le seul Trimalcion, auquel, de par un usage nouveau, on avait réservé la place d'honneur (19).

Sur le plateau des hors-d'œuvre (20) était un petit âne en bronze de Corinthe portant un bissac qui contenait des olives d'un côté blanches, de l'autre noires. Il avait sur le dos deux plats d'argent sur le bord desquels était gravé le nom de Trimalcion avec les poids de l'argent (21). Des surtouts en forme de ponts (22) supportaient des loirs accommodés avec du miel et des pavots. Il y avait aussi, posées sur un gril d'argent, des saucisses grésillantes et, sous le gril, des prunes de Syrie avec des grains de grenade (23).

XXXII. OÙ L'ON VOIT TRIMALCION FAIRE SON ENTRÉE

Nous étions plongés dans ces splendeurs, quand on nous apporta Trimalcion lui-même aux sons d'une symphonie. On le posa parmi des coussins très rembourrés, spectacle qui fit éclater de rire quelques imprudents ; il avait en effet affublé sa tête chauve d'un voile de pourpre (24) ; autour de son cou, que chargeaient déjà les vêtements, il avait mis une ample serviette avec le laticlave⁵⁹ (25) dont les franges retombaient des deux côtés.

Il portait aussi au petit doigt de la main gauche un énorme anneau en toc, et à l'extrémité du doigt suivant un autre plus petit, mais, à ce qu'il me sembla, en or pur, constellé de sortes d'étoiles d'acier (26), et, pour ne pas nous priver du spectacle de ses autres bijoux, il découvrit son bras droit, orné d'un bracelet d'or flanqué tout autour d'une lame d'ivoire éblouissante.⁶⁰

Ce personnage grotesque brossé par Pétrone se signale déjà par le non-respect des usages. Plus il en fait pour tenter de se distinguer – au sens bourdieusien⁶¹ du terme – du commun des mortels et plus il rappelle et souligne sa basse extraction sociale. Selon Jean-Christian Dumont, l'accumulation de victuailles, d'objets, d'œuvres d'art et de richesses de toutes sortes, est elle-même significative :

Cet ensemble d'objets hétéroclites, pour un grand nombre d'entre eux en matière précieuse, souvent très travaillés, traduit déjà le luxe ostentatoire par lequel Trimalcion affirme sa réussite. [...] De nombreux objets sont utilitaires, mais les détails que fournit Encolpe sur leur façon n'ont pas de rapport avec leurs nécessités fonctionnelles [...] Les légendes permettent au maître de maison de faire preuve de son érudition en commentant chaque scène. La dérision vient de ce qu'il confond tout [...].⁶²

C'est ce que le psychosociologue Abraham Moles appelle l'*ophélimité*, c'est-à-dire l'éthique d'adaptation au plus grand nombre. L'art est une marchandise esthétique (la *IX^e Symphonie* de Beethoven n'est pas déterminée par sa beauté mais par son succès commercial). D'autre part, la consommation kitsch est, selon lui, ostentatoire : « [...] la possession d'un meuble noble vaut titre de noblesse »⁶³. En effet, Trimalcion semble penser que la possession de biens culturels fait de lui un homme cultivé alors qu'il n'est qu'une brute inculte. L'affirmation de soi-même passe par la possession d'objets et la promotion sociale est une promotion du standing. Selon Moles, le kitsch ferait du système possessif une valeur essentielle où l'être est ce qu'il paraît et paraît par ses possessions. L'attitude de Trimalcion a aussi à voir avec la définition que Kundera donne du kitsch : un vernis culturel servant à masquer l'absence de culture réelle⁶⁴. Trimalcion symbolise donc la marchandisation de l'art et le kitsch négatif. Pour Yves Hersant⁶⁵ comme pour Hermann Broch, le kitsch est moins une chose qu'une attitude, c'est une tendance de l'être humain : « [...] l'art kitsch ne saurait naître ni subsister s'il n'existait pas l'homme-kitsch, qui aime celui-ci [...] »⁶⁶. C'est ce que Broch appelle le *Kitschmensch*, celui qui jouit du mauvais goût. Il estime aussi que « Le tape-à-l'œil c'est le mal dans le système des valeurs de l'art »⁶⁷.

Au XVII^e siècle, dans un registre assez comparable, le grand écrivain espagnol Francisco de Quevedo utilise le burlesque scatologique – comme Pétrone dans le *Satyricon*, notamment lorsque Trimalcion urine devant ses invités ou évoque, pendant le repas, ses problèmes de transit intestinal – pour railler la société de son temps dans *Heurs et malheurs du trou du cul* (1622-1623) d'inspiration rabelaisienne : « Le trou du cul est plus nécessaire que les yeux ; car sans les yeux on peut vivre, mais sans trou au cul, ni vivre ni mourir »⁶⁸.

Mais c'est encore le XIX^e siècle qui va cultiver le kitsch ironique : les écrivains réalistes prétendent adopter une position critique vis-à-vis du sentimentalisme romantique qui leur semble mièvre, mensonger et même dangereux. Ils considèrent aussi que, malgré

leurs grandes déclarations d'intentions, les romantiques sont restés impuissants à changer le monde et à le rendre plus juste et égalitaire. Dans une société où matérialisme, conformisme, mièvrerie et « *cursilería* » constituent un modèle de conduite, le roman réaliste problématique (Eco) se donne donc pour tâche de dénoncer l'hypocrisie de la bourgeoisie de la Restauration et cette vision critique passe, en grande partie, par la description de l'univers matériel des personnages, comme dans *Le père Goriot* (1835) d'Honoré de Balzac, dans la célèbre description de la pension Vauquer où, bien que le terme « kitsch » n'ait pas encore fait son apparition dans la langue, la littérature en saisit déjà parfaitement les contours, nous le donne à voir et nous montre combien cette réalité permet de comprendre et de définir l'époque et ses différents milieux :

Rien n'est plus triste à voir que ce salon meublé de fauteuils et de chaises en étoffe de crin à raies alternativement mates et luisantes. Au milieu se trouve une table ronde à dessus de marbre Sainte-Anne, décorée de ce cabaret en porcelaine blanche ornée de filets d'or effacés à demi, que l'on rencontre partout aujourd'hui. [...] Le surplus des parois est tendu d'un papier verni représentant les principales scènes de Télémaque, et dont les classiques personnages sont coloriés. Le panneau d'entre les croisées grillagées offre aux pensionnaires le tableau du festin donné au fils d'Ulysse par Calypso. Depuis quarante ans, cette peinture excite les plaisanteries des jeunes pensionnaires, qui se croient supérieurs à leur position en se moquant du dîner auquel la misère les condamne. La cheminée en pierre, dont le foyer toujours propre atteste qu'il ne s'y fait de feu que dans les grandes occasions, est ornée de deux vases pleins de fleurs artificielles, vieilles et encagées, qui accompagnent une pendule en marbre bleuâtre du plus mauvais goût. Cette première pièce exhale une odeur sans nom dans la langue, et qu'il faudrait appeler l'odeur de pension. Elle sent le renfermé, le moisi, le rance [...].⁶⁹

En 1846, Gustave Flaubert écrit : « Moi j'admire autant le clinquant que l'or »⁷⁰. Dans une remarquable étude – malheureusement encore inédite – sur le kitsch dans l'œuvre de Flaubert, André Guyon explique :

[...] dans l'œuvre de Flaubert, on trouve la troupe de tous les acteurs caractéristiques de l'évolution esthétique et morale en cours. Mettons en vedette la figure du promoteur du kitsch avant la lettre : le personnage de Jacques Arnoux, le mari de Mme Arnoux, dans *L'Éducation sentimentale*. D'abord directeur de la revue au titre éloquent *L'Art industriel*, en même temps que marchand de tableaux, il crée une fabrique d'objets en faïence, et terminera sa carrière dans la création d'objets religieux – enchaînement et gradation qui articulent partiellement le livre *Kitsch* de Jean-Michel Normand (1999, Ed. Du Chêne) ! Dans *Madame Bovary* le rôle du diffuseur de kitsch est tenu par le « marchand de nouveautés » Monsieur Lheureux : lors de sa première visite à Emma, il lui présente des « écharpes algériennes », des « aiguilles anglaises », des « pantoufles de paille », des « coquetiers en coco, ciselés à jour par des forçats » (chapitre V) ; c'est lui qui satisfera et encouragera les envies et les fantaisies d'Emma : la jambe de bois sophistiquée pour Hippolyte, la cravache « à pommeau de vermeil » pour Rodolphe... : « (Monsieur Lheureux) causait avec elle des nouveaux déballages de Paris, de mille curiosités féminines, se montrait fort complaisant, et jamais ne réclamait d'argent. » (chapitre XII). C'est lui qui va peu à peu envelopper Emma dans les dettes, les factures, les papiers auxquels elle ne comprend rien, et l'acculer au suicide.⁷¹

André Guyon ajoute que, dans *Bouvard et Pécuchet*, le narrateur flaubertien suggère une question sur le rôle protecteur et anesthésiant de l'univers confortable de Maître Marescot, le notaire qui refuse d'aider Gorju lorsqu'il est abusivement condamné à trois mois de prison : « Pourvu qu'il continuât à faire des actes, et à vivre au milieu de ses assiettes, dans son petit intérieur confortable, toutes les injustices pouvaient se présenter sans l'émouvoir »⁷². André Guyon en tire la plus limpide des conclusions : « Telle est la

comédie humaine que compose Flaubert : comme un spectacle d'ombres chinoises, elle donne à déchiffrer un mime à deux visages, l'un grotesque, l'autre pathétique, qui compose l'allégorie de ce qui n'a pas encore de nom : le kitsch »⁷³.

À propos des objets dans *Madame Bovary* (1857), l'écrivain péruvien Mario Vargas Llosa (prix Nobel de littérature 2010) écrit :

[...] grâce à la description, certaines choses, comme la casquette de Charles, sont plus loquaces et transcendantes que leurs propriétaires et nous révèlent, mieux que leurs paroles et leurs actes, la personnalité du maître : son statut social, son économie, ses habitudes, ses aspirations, son imagination, son sens artistique, ses croyances.⁷⁴

Les objets constituent ainsi une société parallèle : ils reflètent les milieux et les centres d'intérêt, les niveaux de fortune, le degré de raffinement des groupes et des familles. Emma Bovary, double romantique et ridicule de Flaubert, est matérialiste – elle vit au-dessus de ses moyens financiers et se ruine en achetant de luxueuses toilettes à crédit – mais elle est néanmoins incapable de s'adapter à la réalité triviale qui l'entoure et elle finira par se suicider, pas seulement parce qu'elle a poussé son mari à la banqueroute mais aussi – et peut-être surtout – parce que les hommes qu'elle a aimés l'ont trahie et qu'elle n'a pas réussi à trouver le grand amour que ses lectures à l'eau de rose lui laissèrent miroiter dès l'adolescence :

Ce n'étaient qu'amours, amants, amantes, dames persécutées s'évanouissant dans des pavillons solitaires, postillons qu'on tue à tous les relais, chevaux qu'on crève à toutes les pages, forêts sombres, troubles du cœur, serments, sanglots, larmes et baisers, nacelles au clair de lune, rossignols dans les bosquets, messieurs braves comme des lions, doux comme des agneaux, vertueux comme on ne l'est pas, toujours bien mis, et qui pleurent comme des urnes. Pendant six mois, à quinze ans, Emma se graissa donc les mains à cette poussière des vieux cabinets de lecture. Avec Walter Scott, plus tard, elle s'éprit de choses historiques, rêva bahuts, salle des gardes et ménestrels.⁷⁵

Emma est donc aussi idéaliste que matérialiste et c'est probablement cette combinaison contradictoire qui la précipite dans le kitsch :

Emma ne dormait pas, elle faisait semblant d'être endormie ; et, tandis qu'il s'assoupissait à ses côtés, elle se réveillait en d'autres rêves. [...] ils habiteraient une maison basse à toit plat, ombragée d'un palmier, au fond d'un golfe, au bord de la mer. Ils se promèneraient en gondole, ils se balanceraient en hamac ; et leur existence serait facile et large comme leurs vêtements de soie, toute chaude et étoilée comme les nuits douces qu'ils contemplerait. [...] les jours, tous magnifiques, se ressemblaient comme des flots ; et cela se balançait à l'horizon infini, harmonieux, bleuâtre et couvert de soleil.⁷⁶

Emma est ridicule parce qu'elle est incapable de prendre de la distance par rapport à l'illusion romantique alimentée, dans une version dégradée, par les clichés kitsch du roman rose. Bien qu'on lui ait attribué la déclaration apocryphe « Emma, c'est moi »⁷⁷, Flaubert ne s'est jamais identifié à son personnage et a même condamné son attitude, affirmant que tout dans ce roman lui était étranger.

L'héroïne espagnole Ana Ozores, en revanche, est une allégorie positive de la mentalité romantique. Le réaliste et naturaliste espagnol Leopoldo Alas « Clarín »⁷⁸ (1852-1901) admirait Flaubert (et Zola) mais, dans son grand roman *La Regenta* / *La Régente* (1884-1885), sa perspective est différente : Ana – jeune aristocrate orpheline et

pauvre, contrainte à un mariage de raison – est naïve et mal adaptée à la société de la Restauration des Bourbons d'Espagne (1874-1931), mais elle est une figure romantique « pure ». Elle est également condamnée par la société, mais pas par Clarín qui, lorsqu'il retrace son adolescence au début du roman, en fait une sorte d'*alter ego* naïf et parodique en lui attribuant des prétentions littéraires – Ana compte uniquement sur l'inspiration divine pour écrire ses poèmes –, aspirations qui seront tuées dans l'œuf par ses deux vieilles tantes bigotes et incultes et par le petit cercle de la « bonne société » bien-pensante et réactionnaire de Vetusta, reconstruction littéraire d'Oviedo.

En revanche, les portraits des autres personnages sont féroces, comme celui d'Obdulia Fandiño, une femme inculte, aussi turbulente qu'apparemment pieuse qui se rend à la cathédrale, vêtue de manière criarde et provocante : « Obdulia, qui dissimulait mal son ennui tandis qu'on parlait tableaux [...] Obdulia arborait une capote de velours cramoisi, d'où s'échappaient, comme une cascade d'or, des flots de boucles d'un blond sale métallique, artificiel.[...] Mais le pire de tout était une cuirasse de soie écarlate à faire hurler »⁷⁹. À travers ces deux personnages féminins antagoniques, Clarín semble donc dénoncer deux attitudes kitsch représentatives de son époque : d'un côté, le romantisme fleur bleue d'Ana et, de l'autre, la vulgarité et le matérialisme terre-à-terre d'Obdulia, jalouse de la descente de lit d'Ana – en peau de tigre – alors qu'elle-même ne possède qu'un « misérable » tapis représentant une chasse au lion. Il faut dire que, si Clarín rend hommage à *Madame Bovary*, c'est aussi en admirateur du naturalisme de Zola. Comment ne pas reconnaître dans la trivialité d'Obdulia certains traits de Nana (*Nana*, 1879), notamment dans cette kitschissime opérette où elle interprète bien maladroitement Vénus au milieu d'une Olympe en carton-pâte :

Le premier acte de *La Blonde Vénus* se passait dans l'Olympe, un olympe de carton, avec des nuées pour coulisses et le trône de Jupiter à droite. [...] À ce moment, les nuées, au fond, s'écartèrent, et Vénus parut. Nana, très grande, très forte pour ses dix-huit ans, dans sa tunique blanche de déesse, ses longs cheveux blonds simplement dénoués sur les épaules, descendit vers la rampe avec un aplomb tranquille, en riant au public. Et elle entama son grand air :

Lorsque Vénus rôde le soir...

Dès le second vers, on se regardait dans la salle. Était-ce une plaisanterie, quelque gageure de Bordenave ? Jamais on n'avait entendu une voix aussi fausse, menée avec moins de méthode. Son directeur la jugeait bien, elle chantait comme une seringue. Et elle ne savait même pas se tenir en scène, elle jetait les mains en avant, dans un balancement de tout son corps, qu'on trouva peu convenable et disgracieux.⁸⁰

Les autres personnages éminemment kitsch, brossés par Clarín, sont le Marquis de Vegallana – chef du parti dynastique conservateur et coureur de jupons – et son épouse. Le riche aristocrate réactionnaire tire une grande fierté de ses antiquités achetées à Paris, où il s'est visiblement fait arnaquer comme le pensent certains membres de son entourage sans oser le lui avouer. La description de son cabinet particulier constitue pratiquement une définition littérale de la notion de kitsch telle qu'elle apparaît, à peu près à cette époque, dans les termes « *verkitschen* » et « *sketch* » :

Le salon des antiquités et le bureau du Marquis, « constituaient, comme il disait, la partie sérieuse de la maison ». Dans le bureau, tout était de chêne mat ; rien, absolument rien, n'était en or, du bois, rien que du bois. [...] La « sobriété de l'ameublement » frisait la pauvreté. - Ma cellule ! disait le Marquis avec affectation. [...] Des tapisseries plus ou moins authentiques,

mais manifestement anciennes, pendaient aux murs du *salon des antiquités*. C'était la seule chose qui, pour le capitaine Bedoya, était digne de respect dans ce musée d'artifices, comme il disait. Le Marquis se piquait d'être antiquaire grâce à son argent ; mais ce qui s'avérait, en fin de compte, être l'œuvre de *truqueurs*, comme disait le capitaine, lui coûtait très cher. [...] Ses meubles Henri II du salon des antiquités étaient moins vieux que le Marquis lui-même. [...] C'est du *truquage*, un pur *truquage* !⁸¹

Nous avons vu que Trimalcion, le personnage de Pétrone, pouvait illustrer – pratiquement sans risque d'anachronisme – le concept d'ophélimité défini par Moles : « [...] la possession d'un meuble noble vaut titre de noblesse »⁸². Il est intéressant de voir comment Clarín renverse la proposition puisque ce n'est plus le nouveau riche qui tente de singer le noble mais plutôt l'inverse : riche mais inculte, puant de fausse modestie, l'authentique marquis étale son ignorance et sa crédulité en croyant exhiber sa soi-disant haute culture et son supposé raffinement. Les guillemets et italiques, la référence à Paris, les mots français « *truqueurs* » et « *truquage* », tous les indices d'un discours indirect libre particulièrement ironique mettent en évidence la fatuité du personnage et lui donnent le coup de grâce en le réduisant au statut d'un « bourgeois gentilhomme », tel monsieur Jourdain s'adressant à ses laquais : « Suivez-moi, que j'aie un peu montrer mon habit par la ville ; et surtout ayez soin tous deux de marcher immédiatement sur mes pas, afin qu'on voye bien que vous êtes à moi »⁸³. L'autre personnage éminemment kitsch et truculent, brossé par Clarín, est doña Rufina, marquise de Vegallana et épouse du précédent. Aristocrate embourgeoisée, mélange de cynisme, de « *cursilería* » et de bêtise prétentieuse, elle se veut l'arbitre des élégances de la bonne société de cette petite ville de province et tient son mari pour « un parfait imbécile »⁸⁴ alors qu'elle l'égale largement en stupidité :

Pour la Marquise hors Louis XV et la Régence, il n'y avait rien de valable. Les meubles de son salon jaune et la cheminée de son boudoir étaient des copies d'un salon de Versailles, selon le tapissier et l'architecte. Mais le goût de la marquise pour les rembourrages et les capitonnages avait introduit de grandes modifications dans le salon Régence. [...] Les meubles étaient luxueux mais ils avaient été maltraités, et, qui pis est, transformés en flagrants anachronismes, archéologiquement parlant. Elle leur avait fait subir plusieurs changements, mais toujours sur la base du jaune. [...] Si on lui parlait de mauvais goût, elle répondait que la mode moderne était au confortable et à la liberté. Les tableaux anciens, de l'école de Cenceño il est vrai, mais vénérables tout de même en tant que souvenirs de famille, elle les avait relégués au deuxième étage et à leur place elle avait mis de joyeuses aquarelles : beaucoup de toréadors et de grisettes et quelque moine coquin ; [...] elle avait même accroché aux murs des chromos un peu grivois qui n'avaient rien d'artistiques [...] l'anarchie des meubles était totale, mais confort oblige : presque tous étaient faits pour s'étendre.⁸⁵

L'un des aspects les plus originaux des descriptions de Clarín tient à la façon dont le kitsch est généré : à la fausse austérité virile et supposément cérébrale du mari, qui voudrait passer avant tout pour un historien d'art et un homme savant attaché à la tradition et à l'authenticité, correspond l'univers « typiquement féminin » de sa femme, tournée vers la modernité et le « progrès ». Bien que le Marquis tente de faire passer ses collections d'objets pour les signes de son érudition, il cède bien à la mode du style « troubadour » en vogue dans les classes dominantes de l'époque, dont le château de Neuschwanstein, édifié par le roi Louis II de Bavière, entre 1869 et 1886, est le plus célèbre exemple. La Marquise, au contraire, préfère les dorures néobaroques et le confort moderne (le narrateur omniscient prend soin d'utiliser l'anglicisme « *confortable* » au lieu de l'espagnol

« *cómodo* ») et revendique son goût pour la dernière mode. Bien qu'elle soit très snob, elle partage aussi avec les milieux populaires un certain appétit pour la trivialité. Après avoir décrit les goûts décoratifs de la marquise, Clarín s'attaque à ses lectures :

Plus il pleuvait, plus la marquise de Vegallana se levait tard ; dans sa couche blindée contre les plus violentes attaques du froid, elle savourait des plaisirs qu'elle ne savait expliquer, en lisant, bien emmitouflée, des récits de voyages aux pôles, de chasses à l'ours, et autres romans se déroulant en Russie ou au moins en Allemagne du Nord. Le contraste entre la douce chaleur qui l'envahissait quand elle était immobile et les grands froids qu'enduraient les héros de ses livres, les longs voyages qu'ils entreprenaient autour du globe, était la plus grande jouissance que pût s'offrir doña Rufina en fin d'année. Écouter la pluie fouettant les carreaux à l'extérieur et s'attendrir sur un pauvre enfant perdu dans les glaces... Quels délices pour l'âme tendre, à *sa façon*, de Madame la Marquise !

– Je ne suis pas sentimentale, disait-elle [...] c'est-à-dire que je n'aime pas la sensiblerie... mais en lisant certaines choses, je me sens devenir bonne... je m'attendris... je pleure... mais je ne m'en vante pas.⁸⁶

Ici aussi l'aristocrate cède aux clichés de la littérature populaire et ses propres commentaires dressent l'autoportrait involontaire d'une femme aussi futile que cynique. Pour Clarín la médiocrité et la superficialité de ces aristocrates ne s'explique pas par l'influence de la bourgeoisie mais plutôt par la décadence de l'aristocratie elle-même, comme le déclare la marquise par le biais du discours indirect libre : « Elle pensait que la seule bonne chose que l'aristocratie actuelle pouvait faire était de se divertir. Elle ne pouvait plus imiter les vertus de la noblesse de jadis ? Eh bien qu'elle imite donc ses vices »⁸⁷. La marquise de Vegallana annonce déjà la figure proustienne de Madame Verdurin (*À la recherche du temps perdu*, 1913-1927), archétype de la bourgeoisie parisienne de la fin du XIXe et du début du XXe siècles, imbuvable « tête à claque », ambitieuse, autoritaire et jalouse, antisémite mais dreyfusarde, snob et chichiteuse (« *cursi* »), stupide, prétentieuse, mal intentionnée et inculte⁸⁸ :

Si quelqu'un disait le mot culture, elle l'arrêtrait, souriait, allumait son beau regard, et lançait : « la KKKKultur », ce qui faisait rire les amis, qui croyaient retrouver là l'esprit des Guermantes. Et certes, c'était le même moule, la même intonation, le même sourire qui avaient jadis ravi Bergotte, lequel, du reste, s'il avait vécu, eût aussi gardé ses coupes de phrase, ses interjections, ses points suspensifs, ses épithètes, mais pour ne rien dire. Mais les nouveaux venus s'étonnaient et parfois disaient, s'ils n'étaient pas tombés un jour où elle était drôle et en pleine possession de ses moyens : « Comme elle est bête ! »⁸⁹

Deux fois veuve, la Verdurin finira par satisfaire l'ambition de toute sa vie : elle entre dans la haute aristocratie en épousant le Prince de Guermantes. C'est cette même bêtise prétentieuse que l'on retrouve dans le roman naturaliste espagnol *La de Bringas* (1884) de Benito Pérez Galdós, mais avec une tournure peut-être plus dramatique : Rosalía Pipaón⁹⁰, symbole de la mésocratie espagnole, épouse de Francisco de Bringas (alias Thiers), a réalisé son rêve de vivre au Palais royal de Madrid, au service de la reine Isabel II (sur le trône de 1833 à 1868), avec laquelle elle présente certaines similitudes physiques et psychologiques (tout comme son mari avec Don Francisco de Asís, le consort de la reine). Ses aspirations sociales atteintes, elle ne peut s'empêcher de se lancer – à l'insu de son mari – dans une série de dépenses pour maintenir son train de vie au même niveau que ceux qui l'entourent, jusqu'à ce que les dettes accumulées la conduisent finalement à la

prostitution. Ce que Galdós dénonce c'est le choix fait par la petite bourgeoisie espagnole de prendre l'aristocratie comme modèle, en sacrifiant l'éthique et la morale⁹¹. L'ekphrasis du pompeux mausolée de la famille Bringas, qui ouvre le roman, donne le ton :

C'était... comment dire..., un galant artifice sépulcral d'une architecture très audacieuse, grandiose dans sa conception, riche en ornements, d'une part sévère et rectiligne à la manière viñolesque⁹², d'autre part mouvant, ondulant et cassant, à la manière gothique, avec certains traits plateresques là où on s'y attendait le moins, et enfin des crêtes semblables à celles du style tyrolien qui prévaut dans les kiosques. Il y avait un escalier en forme de pyramide, des plinthes gréco-romaines, puis des contreforts et des figures pointues, avec des pinacles, des gargouilles et des auvents. En haut et en bas, à gauche et à droite, il y avait des torches, des urnes, des chauves-souris, des amphores, des hiboux, des couronnes de sapin, des clepsydres ailées, des faux, des palmiers, des anguilles enroulées et d'autres emblèmes de la vie et de la mort éternelles. Ces objets étaient perchés les uns sur les autres, comme s'ils se disputaient, pouce par pouce, la place qu'ils allaient occuper. Au centre du mausolée, un ange bien tourné et bien en chair était penché sur une pierre tombale, dans une attitude de deuil et d'affliction, couvrant ses yeux de sa main comme s'il avait honte de pleurer ; [...].⁹³

On ne peut qu'être frappé par les similitudes avec la description que fait Maupassant, six ans plus tard, en 1890, du cimetière de Gênes :

Quand on a visité dans Gênes ces antiques et nobles demeures..., il ne reste plus à voir que le Campo-Santo, cimetière moderne, musée de sculpture funèbre le plus bizarre, le plus surprenant, le plus macabre et le plus comique peut-être, qui soit au monde. Tout le long d'un immense quadrilatère de galeries, cloître géant ouvert sur un préau..., on défile devant une succession de bourgeois de marbre qui pleurent leurs morts.

Quel mystère ! L'exécution de ces personnages atteste un métier remarquable, un vrai talent d'ouvriers d'art. La nature des robes, des vestes, des pantalons, y apparaît par des procédés de facture stupéfiants... et rien n'est plus irrésistiblement grotesque, monstrueusement ordinaire, indignement commun, que ces gens qui pleurent des parents aimés [...].⁹⁴

Comme le rappelle Rinaldo Froldi, le naturaliste espagnol Vicente Blasco Ibáñez visite l'Italie, et notamment Gênes, vers 1896. Les récits qu'il en fait sont un mélange de stéréotypes touristiques et d'observations pertinentes qui confirment – avec peut-être moins de mordant – la vision de Maupassant : « [...] si, aujourd'hui, le cimetière où une riche bourgeoisie semble vouloir se perpétuer à force d'argent est somptueux, Blasco ne néglige pas le fait que ce lieu, un “musée de la sculpture de commande”, ne suscite pas une véritable et profonde “idée de la mort” »⁹⁵.

Comme Clarín, le grand réaliste-naturaliste portugais José Maria de Eça de Queiroz (également orthographié de Queirós), malgré son admiration affichée pour Zola est, au fond, nettement plus flaubertien. Bernard Martocq précise : « En juin 1888, trois mois avant l'installation d'Eça à Paris, avait paru son roman *Os Maias*, bilan de trois générations d'aristocrates portugais où se manifestaient les distances prises par le romancier avec la stricte orthodoxie naturaliste de ses précédentes œuvres »⁹⁶. Daniel-Henri Pageaux estime même que, par sa problématisation du réel et sa dimension spéculaire et autoréflexive, par les nombreuses questions qu'il laisse sans réponses puisque – comme l'affirme l'un des personnages – on ne sait jamais ce qui est bien ou ce qui est mal, ce roman dépasse le réalisme : « [...] *Os Maias* peut devenir à de multiples reprises le théâtre ambigu d'une réflexion sur la littérature [...] »⁹⁷. Commencé en 1878 et

publié en 1888, le chef-d'œuvre d'Eça (*Les Maia*, sous-titré *Épisodes de la vie romantique*) raconte le destin dramatique du jeune et riche aristocrate Carlos da Maia, médecin de profession, éduqué à l'anglaise par son grand-père Afonso, destiné à devenir un artisan du progrès, de la transformation du pays, et présenté comme un être supérieur : « C'était assurément un beau et magnifique jeune homme, grand, bien bâti, large d'épaules, avec un front de marbre sous des boucles de cheveux noirs, et les yeux des Maia. »⁹⁸ Cependant, submergé par l'ennui qui règne dans la bourgeoisie lisboète, il se laisse gagner par les effets néfastes de la passion, donnant ainsi la primauté aux « gènes » romantiques hérités de ses parents (son père s'est suicidé lorsqu'il n'avait que quelques mois, après la fuite de sa mère avec un autre homme, emportant avec elle la sœur de Carlos). Carlos est un dandy qui ne s'engage dans rien, restant un éternel dilettante voué à l'échec, tel les « *kitschmensch* », les individus kitsch décrits par Hermann Broch. Il aime le luxe et a « [...] une ferveur pour le bric-à-brac et pour les bibelots [...] »⁹⁹. Le nœud du roman tourne autour du thème de l'inceste : Carlos tombe follement amoureux d'une femme sublime dont il devient l'amant avant de découvrir qu'elle est sa propre sœur, jadis enlevée par leur mère. Lisbonne y apparaît comme l'espace de la dégradation morale, où les Portugais des classes privilégiées affichent leur oisiveté chronique. La capitale est donc le symbole de la décadence nationale et se met au service de la chronique de mœurs. Le palais de Ramalhete, où Carlos passe les moments les plus importants de sa vie, occupe une place centrale dans le roman. Il est décrit selon trois perspectives différentes qui correspondent aux trois étapes de l'intrigue : d'abord abandonné, désuet et décati, ensuite restauré et florissant, voire un peu clinquant, puis à nouveau plongé dans l'abandon et l'oubli. Le roman commence par une première description détaillée de la demeure où l'on retrouve presque tous les clichés décoratifs du palais des Vegallana (matières luxueuses, pastiches de styles, éclectisme, dorures et courbes néobaroques, fausse sobriété du médiévalisme, accumulation d'objets et importance du confort) :

Dans le grand salon, dont on se servait rarement, tout en brocarts de velours couleur de mousse d'automne, il y avait une belle toile de Constable représentant la comtesse de Runa, belle-mère d'Afonso [...] Sur le côté un salon plus petit où l'on faisait de la musique avait un air XVIII^e siècle avec ses meubles enjolivés d'or et ses soies aux ramages brillants. Deux tapisseries des Gobelins déjà pâles et aux tons cendrés couvraient les murs de leurs bergers et de leurs bocages.

En face était le billard, tendu d'un cuir moderne apporté par « Jone Boule » où, dans un fouillis de feuillage vert bouteille s'envolaient des cigognes argentées. À côté se trouvait le fumoir, la pièce la plus commode du Ramalhete : les ottomanes en étaient molles et amples comme des lits, et le chaud refuge un peu sombre des étoffes écarlates et noires était égayé par les couleurs chantantes de vieilles faïences hollandaises.

Au fond du corridor était le bureau d'Afonso, revêtu de damas rouge comme une vieille chambre de prélat. La massive table de palissandre, les bibliothèques basses en chêne ouvragé, le luxe solennel des reliures, tout y avait un air austère de paix studieuse, que rehaussait encore un tableau attribué à Rubens, vieille relique de la maison : un Christ en croix dont la nudité d'athlète se détachait sur un couchant rougeâtre et tourmenté. À côté de la cheminée, Carlos avait aménagé un coin pour l'aïeul avec un paravent japonais brodé d'or, une peau d'ours blanc, et un vénérable fauteuil dont la tapisserie montrait encore le blason des Maia dans l'usure de sa trame de soie.¹⁰⁰

Carlos a refait décorer ce vieux palais familial par un Anglais qui évince l'architecte portugais, ami du régisseur Vilaça, d'où le regard narquois que ce dernier porte sur les

appartements de son maître : « Les coussins capitonnés, la soie qui tendait les murs faisaient dire à Vilaça que ce n'était pas là un appartement de médecin, mais de danseuse »¹⁰¹. Bien que le narrateur omniscient se fasse l'écho de Vilaça, il semble qu'il n'en partage pas vraiment le jugement péjoratif et empreint de rancune. Contrairement à Clarín qui, comme nous l'avons vu, dresse un portrait cinglant de l'aristocratie espagnole de la fin des années 1870, tournant ses goûts en ridicule, Eça de Queiroz exerce une critique moins caustique : on trouve certes, chez lui, une même désillusion et une mise en doute de l'utilité sociale de l'aristocratie portugaise de la même période (l'action se déroule principalement de 1875 à 1877 et en 1887) mais sans dévalorisation réelle de son art de vivre ni de ses goûts décoratifs et artistiques. Lucette Petit note :

Connoté de conservatisme, de décadence ou de dépouillement recherché, l'intérieur aristocratique l'est rarement de mauvais goût. Ce dernier caractérise par contre très souvent l'intérieur bourgeois. [...] Chez le Dr Gouveia c'est la gravure du couronnement de la reine Victoria, mais c'est surtout et déjà, l'entassement : le chaos de livres, la panoplie de flèches, les deux cigognes empaillées.¹⁰²

Lucette Petit estime que les caractéristiques des intérieurs bourgeois flaubertiens – définies ci-après par Claude Duchet – s'appliquent également aux décors de la mésocratie queirozienne : « Non l'abondance somptuaire ou la fantaisie élégante qui rassemble pour disperser et faire naître la surprise de l'inépuisable, mais l'occupation systématique de l'espace ou l'entassement géométrique, mode contrôlé de la profusion, qui associe vanité et rationalité, dépense ostentatoire et économie »¹⁰³. Clarín (1852-1901) et son contemporain Eça de Queiroz (1845-1900) présentent à peu près le même profil intellectuel. Le premier – comme le rappelle Yvan Lissorgues¹⁰⁴ – se fait connaître comme journaliste libéral et anticlérical. Le second – souligne Paul Teyssier¹⁰⁵ – est avocat, journaliste puis consul, c'est aussi un progressiste, proche de Zola : il prendra la défense de Dreyfus. Cependant, la différence de positionnement entre eux s'explique peut-être par leurs propres origines sociales. L'Espagnol est issu de la haute bourgeoisie méritocratique (son père était gouverneur) alors que le Portugais, également descendant de hauts fonctionnaires (son père et son grand-père étaient magistrats), vient d'un milieu aristocratique auquel il s'identifie. Eça épousera d'ailleurs une jeune femme issue de la noblesse et fréquentera toute sa vie l'aristocratie portugaise et les intellectuels mondains¹⁰⁶. Eça est dans l'idéalisation d'une aristocratie éclairée, en contrepoint du socialisme utopique. C'est probablement la raison pour laquelle – contrairement à Clarín – il associe essentiellement le mauvais goût et la médiocrité culturelle (le protokitsch) à la bourgeoisie et non à la noblesse. Pour imaginer le Ramalhete, Eça de Queiroz se serait d'ailleurs inspiré du palais de son grand ami, le comte António Maria de Sabugosa.

Les écrivains réalistes et naturalistes, en précurseurs de la sociologie, montrent donc que l'objet est un signe. Mais alors qu'il est généralement, pour eux, le signe négatif et révélateur de la supposée superficialité bourgeoise, au tournant du siècle l'objet va prendre une connotation positive, apparaissant peu à peu comme un signe culturel et un instrument de la construction identitaire de l'intellectuel (c'est déjà ce qu'Eça de Queiroz montre quand il présente certaines parties du palais de Ramalhete comme un musée). Ce changement de point de vue est flagrant dans *À rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans,

manifeste de l'esprit Décadent. Jen Floressas des Esseintes, esthète élitiste qui rejette la modernité et méprise le bourgeois, est l'élégantissime anti-héros de ce roman qui marquera la rupture de son auteur avec Zola et le groupe de Médan et en fera le précurseur du symbolisme. La description du salon de ce dandy ne sert plus à dénoncer mais, au contraire, à revendiquer un goût qui pourrait aujourd'hui et hors contexte nous sembler particulièrement kitsch, mais qui s'oppose pourtant radicalement au prosaïsme des intérieurs décrits par Balzac, Flaubert ou Clarín :

Ce qu'il voulait, c'étaient des couleurs dont l'expression s'affirmât aux lumières factices des lampes ; [...] Lentement, il tria, un à un, les tons. [...] En négligeant, en effet, le commun des hommes dont les grossières rétines ne perçoivent ni la cadence propre à chacune des couleurs, ni le charme mystérieux de leurs dégradations et de leurs nuances ; en négligeant aussi ces yeux bourgeois, insensibles à la pompe et à la victoire des teintes vibrantes et fortes ; [...] En fait de meubles, des Esseintes n'eut pas de longues recherches à opérer, le seul luxe de cette pièce devant consister en des livres et des fleurs rares ; il se borna, se réservant d'orner plus tard, de quelques dessins ou de quelques tableaux, les cloisons demeurées nues, à établir sur la majeure partie de ses murs des rayons et des casiers de bibliothèque en bois d'ébène, à joncher le parquet de peaux de bêtes fauves et de fourrures de renards bleus, à installer près d'une massive table de changeur du XV^e siècle, de profonds fauteuils à oreillettes et un vieux pupitre de chapelle [...] qui supportait maintenant l'un des pesants in-folios du *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis* de du Cange [...].¹⁰⁷

Curieusement, on trouve déjà tous les éléments que Baudrillard relèvera quatre-vingt-quatre ans plus tard, en 1968, dans son essai *Le Système des objets*¹⁰⁸, pour définir ce qu'il appelle les « structures d'ambiance » – opposées aux « structures familiales » des intérieurs bourgeois. Le propriétaire des lieux – qui décore lui-même son intérieur – accorde un soin particulier au choix des couleurs avec une prédilection pour les artifices de la lumière du soir. Dans le texte de Huysmans, malgré les expressions restrictives (« le seul luxe », « se borna », « se réservant », « plus tard », « demeurées nues »), tout contribue à l'élaboration d'un luxe raffiné : l'ébène, les « fleurs rares » (qui rappellent « Les plus rares fleurs » de l'*Invitation au voyage* de Baudelaire, en 1857) et surtout la beauté sauvage des « peaux de bêtes fauves » et des « fourrures de renards bleus ». La « table de changeur du XV^e siècle » et le « vieux pupitre de chapelle » sont là pour signifier « l'authenticité » : « [...] l'objet ancien est, lui, purement mythologique dans sa référence au passé. [...] il signifie le temps »¹⁰⁹. Tous les éléments se conjuguent donc pour signifier le haut niveau intellectuel et culturel du maître des lieux, l'objet emblématique de la culture étant évidemment le livre, mis en scène par des Esseintes. Mais ce qui nous instruit le plus dans le texte de Huysmans, ce sont les diatribes du narrateur contre « les grossières rétines » du « commun des hommes » et surtout contre l'insensibilité des « yeux bourgeois » « à la pompe et à la victoire des teintes vibrantes et fortes » (ce qui équivaut à une véritable cécité !). Derrière ce luxe excentrique et typiquement décadent qui, paradoxalement, n'est d'ailleurs pas dépourvu du confort bourgeois qu'offrent les « profonds fauteuils à oreillettes », s'affiche tout le mépris du dandy, de l'esthète, de l'artiste, de l'intellectuel aux prétentions aristocratiques, envers le bourgeois. Malgré tout ce qui pourrait nous sembler caricatural et même ridiculement kitsch, l'intérieur décrit par Huysmans se pose bel et bien comme un idéal esthétique : celui d'un intellectuel détaché des contraintes matérielles qui se construit une « tour

d'ivoire » au confort et au luxe bien réels afin de se « distinguer » du « commun des hommes », attitude que Bourdieu attribue justement aux bourgeois, dans son essai *La Distinction* (1979).

Selon Susan Sontag, ce goût de l'extravagance et de l'artifice est ce qui caractérise le Camp, sorte de kitsch au second degré, conscient de lui-même et revendiqué : « Le Camp est une certaine forme d'esthétisme. C'est une façon de voir le monde comme un phénomène esthétique. Cette façon, la façon Camp, ne se pose pas en termes de beauté, mais en termes de degré d'artifice, de stylisation »¹¹⁰. Pour Sontag, le dandy¹¹¹ Oscar Wilde incarne l'attitude « campy », résumée à merveille dans une réplique de sa pièce *L'Éventail de Lady Windermere* (*Lady Windermere's Fan*, 1893) : « Il est absurde de diviser les gens en bons et mauvais. Les gens sont soit charmants, soit ennuyeux »¹¹². Ce n'est donc pas un hasard si Oscar Wilde cite *À rebours* dans *Le Portrait de Dorian Gray* (1891).

Littérature légitime et kitsch : un terrain glissant !

Après le traumatisme de la Seconde Guerre mondiale, les intellectuels et artistes montrent un regain d'intérêt pour les objets. Leurs motivations sont probablement multiples. L'influence de l'idéologie marxiste incite à critiquer le matérialisme bourgeois, souvent associé – au moins implicitement – à l'idée de kitsch : initialement, chez Marx et Engels, le « matérialisme dialectique » rejoint la lutte des classes, mais cette notion complexe connaîtra de nombreuses variantes plus ou moins hétérodoxes. Dans les années soixante et soixante-dix, l'explosion de la société de consommation amène l'intellectuel, l'artiste, l'écrivain à prendre position par rapport à l'objet, en redéfinissant sa fonction dans la société, dans l'art, dans la littérature. La phénoménologie domine la philosophie. De nombreux essais s'intéressent aux objets et au kitsch : l'Autrichien Hermann Broch, dans une conférence intitulée « Notes sur le problème du kitsch », en 1950 ; *Mythologies* de Roland Barthes, en 1957 ; *Le Système des objets* de Jean Baudrillard, en 1968 ; *Le Kitsch* d'Abraham Moles, en 1971, pour ne citer que quelques exemples. Pour Broch, le kitsch c'est le mal dans le système de l'art, pour Barthes – qui n'utilise pas ce terme – l'accumulation de choses « inutiles » est une attitude matérialiste censée révéler la superficialité de la bourgeoisie et de tous ceux qui veulent l'imiter. Pour Moles, en revanche, le kitsch est *un art du bonheur*, comme l'indique le sous-titre de son essai. Le Pop Art met les objets les plus banals en lumière (les boîtes de soupe Campbell d'Andy Warhol, 1962). Le « nouveau roman » français s'y intéresse aussi (en 1953, *Les Gommages* de Robbe-Grillet – où les interminables descriptions d'objets servent à enliser le récit¹¹³ – ou *Vous les entendez ?* de Nathalie Sarraute, en 1972), le groupe de l'Oulipo également (*Les Choses : une histoire des années soixante*, 1965 et *La Vie mode d'emploi*, 1978, de Georges Perec). L'univers matériel n'est pas toujours perçu de façon négative, il peut même être synonyme de vie, comme dans *L'extase matérielle* (1967) de J.M.G. Le Clézio : « Voilà comment le temps devrait être conçu : pas de minutes, pas de secondes,

mais : le cendrier de verre et les petits grains de cendre la pièce de monnaie cabossée la boîte de conserve rouillée le briquet en métal [...] la gomme [...] »¹¹⁴ Nous nous intéresserons notamment aux cas de Vladimir Nabokov, Georges Perec, Milan Kundera, Philip Roth, Julio Cortázar et Thomas Bernhard, particulièrement ambigus et intéressants dans leur vision du kitsch.

Dans *Lolita* (1955), l'écrivain américain d'origine russe Vladimir Nabokov explore le décalage culturel entre l'Europe et les États-Unis des années 1950. Le personnage principal, Humbert Humbert, a toutes les caractéristiques de l'Européen raffiné tandis que Lolita (Dolores Haze) et son entourage sont l'exemple même des Américains moyens incultes. Charlotte Haze, la mère de Lolita, est le symbole de la mère au foyer de banlieue – « Un Nouveau Monde au sein du Nouveau Monde »¹¹⁵ –, petite bourgeoise prétentieuse aux aspirations mondaines, uniquement intéressée par la consommation de masse :

Le vestibule était agrémenté d'un carillon de porte, d'un machin en bois aux yeux blancs provenant de quelque magasin de souvenirs mexicain et de cette insipide idole chère à la petite bourgeoisie friande d'art, *L'Arlésienne* de Van Gogh. À droite, une porte entrebâillée laissait voir un coin de salon avec une vitrine d'angle plein de babioles mexicaines et un canapé à rayures contre un mur. [...] La table fut mise avec plus d'élégance que d'habitude : repas aux chandelles, s'il vous plaît. Enveloppée dans cette atmosphère sentimentale à souhait, Mrs Haze effleura doucement l'argenterie des deux côtés de son assiette comme si elle caressait les touches d'un piano, et elle sourit au-dessus de son assiette vide (elle était au régime) et dit qu'elle espérait que j'aimerais la salade (recette puisée dans un magazine féminin). Elle espérait aussi que j'aimerais le rôti froid. Elle avait passé une merveilleuse journée.¹¹⁶

Le ton est satirique, cruel à souhait : Charlotte est ridiculement kitsch par la médiocrité de ses goûts décoratifs – elle est l'archétype du consommateur captif et lambda décrit par les publicités ou les magazines – mais aussi par son sentimentalisme niais. Comme Flaubert, Nabokov utilise le discours indirect libre pour montrer la platitude de sa conversation et son goût pour les expressions toutes faites. Selon Yannicke Chupin, les descriptions laconiques des motels américains, où se cacheront Humbert et Lolita après la mort de Charlotte, illustrent « [...] la vertu économique du stéréotype, qui par définition offre une représentation schématique, condensée et simplifiée. [...] Tout est ramené au plan de la ressemblance et non des différences »¹¹⁷. La pauvreté de la syntaxe reflète la paresse de la pensée stéréotypée. Peu à peu, Humbert découvre que Lolita a les mêmes goûts que sa mère et qu'elle est aussi conformiste qu'elle, même si elle est un peu moins naïve et plus manipulatrice :

Mentalement, je découvris qu'elle était une petite fille horriblement conventionnelle. Le *jazz-hot* doux-doux, le quadrille, les *sundaes* gluants nappés de chocolat, les comédies musicales, les magazines de cinéma et *tutti quanti* – tels étaient les articles les plus évidents sur la liste des choses qu'elle adorait. Dieu sait combien de pièces de vingt-cinq cents je glissai dans les magnifiques juke-box qui accompagnaient en musique chacun de nos repas ! J'entends encore les voix nasillardes de ces êtres invisibles qui lui faisaient la sérénade [...] et les tubes sentimentaux, tous identiques à mon oreille comme l'étaient à mon palais ses différentes sucreries. Elle prenait pour parole d'évangile toutes les publicités [...] si un panneau de signalisation disait : VISITEZ NOTRE BOUTIQUE DE SOUVENIRS, il fallait absolument que nous la visitions, que nous achetions ses curiosités indiennes, ses poupées, ses bijoux en cuivre, ses confiseries aux cactus.¹¹⁸

Selon Suzan Mizruchi : « Le portrait de Lolita comme consommatrice (de bonbons, de glaces et d'une variété d'objets kitsch) sert à rationaliser et à excuser le fait qu'elle soit elle-même consommée par Humbert. Lolita est vue à travers "l'œil intérieur" d'Humbert Humbert, en tant que consommatrice américaine classique – déjà contaminée par ses goûts vulgaires »¹¹⁹. La critique du kitsch ne serait donc qu'un prétexte utilisé par Humbert pour justifier sa « nympholepsie » – euphémisme désignant sa pédophilie¹²⁰, puisque Lolita n'a que douze ans et demi lorsqu'elle devient la maîtresse de cet homme de trente-sept ans. Pour Marie Bouchet l'énumération des villes, des motels et des étapes du périple est comme un « [...] rideau que le narrateur tire sur ses activités nocturnes, à savoir le viol répété de la jeune fille »¹²¹. La question s'est souvent posée de savoir si Nabokov cautionnait le comportement de son personnage et les précautions prises par Maurice Couturier, dans sa préface¹²² de 2001, montrent à quel point le sujet est brûlant. Probablement l'est-il encore plus aujourd'hui, en 2022, à l'heure du mouvement #MeToo. Le roman commence par un avant-propos fictionnel, essentiel à sa compréhension, puisqu'il le met en abyme en le présentant comme la confession de Humbert Humbert et comme un « document clinique »¹²³ qui « prendra rang parmi les classiques de la psychiatrie »¹²⁴. Nabokov parodie ici les fausses préfaces des romans libertins du XVIII^e siècle – on pense à Laclos ou à Sade – mettant en avant la dimension édifiante du récit afin de contourner la censure. Mais s'agit-il d'une nouvelle ruse ou d'une parodie de parodie, inversant les intentions des auteurs libertins ? À la fin du roman, lorsqu'Humbert revoit Lolita au bout de trois ans, il comprend qu'il l'aime vraiment, bien qu'elle ait perdu son charme de nymphette pré-pubère. Il ne la voit plus comme un objet. Il parvient donc à dépasser le stade du pur fantasme et prend conscience des souffrances qu'il lui a fait endurer. Marie Bouchet précise que « [...] la prise de conscience de la souffrance de Lolita s'accompagne du premier regard d'admiration de Humbert pour l'Amérique, en dehors de toute référence à la culture européenne. L'Amérique apparaît dans sa beauté, née d'une harmonie unissant le beau et le laid, acceptant le désordre [...] »¹²⁵ Autrement dit : il se défait de son sentiment de toute-puissance et des préjugés élitistes qui l'incitaient à réduire la culture américaine à un vulgaire bric-à-brac kitsch et, comme personnage auteur du récit, il entre dans le domaine de l'art et de la postmodernité pour contempler, enfin, l'Amérique comme un patchwork multiculturel. Agnès Edel-Roy souligne que Vladimir Nabokov :

[...] n'a cessé d'identifier dans l'Histoire et de combattre dans son œuvre deux questions politiques du vingtième siècle : celle de la soumission de l'art à l'idéologie (quelle qu'en soit le nom) et celle de la tyrannie (actualisée par les régimes politiques nazi et soviétique). Dès l'origine, sa création de langue russe, puis anglo-américaine, est synchronisée avec les conséquences, tant en Russie qu'en Occident, de la Révolution bolchevique, l'événement historique qui change le « partage du sensible » (Jacques Rancière) vingtiémiste. La nature autotélique de sa création, dont les caractéristiques sont à redéfinir en opposition aux formes artistiques prônant l'engagement de l'art, indique en réalité que Nabokov propose une nouvelle « politique de la littérature » (Jacques Rancière) de l'émancipation qu'il a lui-même appelée du nom de « démocratie magique » et fait d'elle un « art critique » dont l'effet politique passe par sa distance esthétique, incluant « dans la forme de l'œuvre la confrontation de ce que le monde est avec ce que le monde pourrait être » (Jacques Rancière).¹²⁶

Georges Perec n'utilise pas non plus le terme « kitsch » mais son œuvre contribue pourtant à cerner cette notion et, surtout, le rapport que les intellectuels de gauche entretiennent avec l'univers matériel. Son intérêt pour les objets s'articule autour de deux romans : *Les Choses : une histoire des années soixante* (1965) et *La vie mode d'emploi* (1978). Commençons, si l'on peut dire, par la fin. On trouve dans *La vie mode d'emploi* des dizaines de descriptions d'intérieurs, représentatives de tous les milieux sociaux, faisant de ce grand « roman des objets » aux accents balzacien – roman fleuve de 695 pages – le modèle d'un nouveau genre que l'on pourrait peut-être qualifier de « réalisme baroque ». Le mordant social de Perec est aussi féroce que jubilatoire, comme dans cette description d'un salon de grands bourgeois parisiens (ou aristocrates embourgeoisés) :

Le salon de Madame de Beaumont est presque entièrement occupé par un grand piano de concert sur le pupitre duquel est posée la partition fermée d'une célèbre rengaine américaine, *Gertrude of Wyoming*, par Arthur Stanley Jefferson. [...] Dans le coin gauche de la pièce, il y a un grand fauteuil moderne, fait d'une gigantesque demi-sphère d'altuglas cerclée d'acier, posée sur un piétement de métal chromé. À côté, un bloc de marbre de section octogonale fait office de table basse ; un briquet d'acier est posé dessus ainsi qu'un cache-pot cylindrique d'où émerge un chêne nain, un de ces *bonzaï* japonais dont la croissance a été à ce point contrôlée, ralentie, modifiée, qu'ils offrent tous les signes de la maturité, voire de la sénescence, en n'ayant pratiquement pas grandi, et dont ceux qui les cultivent disent que leur perfection dépend moins du soin matériel qu'on leur apporte que de la concentration méditative que leur éleveur leur consacre.¹²⁷

Heureusement adoucie par l'humour, la critique est d'autant plus corrosive qu'elle est à peine perceptible. On devine pourtant la condescendance implicite du narrateur lorsqu'il nous impose d'emblée la présence imposante et majestueuse du « grand piano de concert » pour mieux le dégrader ensuite par l'apparition de la partition « d'une célèbre rengaine américaine » : cette « rengaine » (terme déjà fort péjoratif, renforcé par le titre même de l'œuvre et par le mot « célèbre » dont la présence met justement cette célébrité en doute) suggère, en effet, une pratique culturelle triviale, proportionnellement inverse à la noblesse de l'instrument. Le lecteur en conclura rapidement que Madame de Beaumont est probablement plus proche d'une *Gertrude of Wyoming* (peut-être aussi « senescent[e] » que son *bonzaï*) ou d'une Verdun que d'une duchesse de Guermantes... En réalité, *Gertrude of Wyoming; A Pennsylvanian Tale* est un poème épico-romantique composé, en 1809, par l'Écossais Thomas Campbell pour commémorer un massacre. Perec s'amuse en l'attribuant à Arthur Stanley Jefferson, véritable nom de l'acteur comique Stan Laurel. Après l'apparition presque incongrue et anachronique d'un fauteuil contemporain, la description du « *bonzaï* japonais » – condensé même des notions de « naturalité » et de « culturalité », ingrédients indispensables à l'élaboration de ce que Baudrillard appelle des « structures d'ambiance »¹²⁸ – donne l'estocade à la prétentieuse « distinction » bourgeoise (on pense alors à Bourdieu¹²⁹) : le ton du narrateur devient presque narquois lorsqu'il juxtapose le point de vue emphatique et sans nuance du « cultivateur miniature » (« leur perfection ») et son propre commentaire (« un de ces », « sénescence »), nettement péjoratif. Comme l'aristocrate embourgeoisé, « Bourgeois gentilhomme » contemporain, le « chêne [symbole de force, de grandeur et de majesté] nain » est une aberration puisqu'il se contredit lui-même, s'annule. Les grotesques théories pseudo-agronomiques

(« la concentration méditative ») de l'« éleveur » de bonzaï achèvent de le précipiter dans le ridicule. Ce que Perec critique ici, par le biais d'un narrateur omniscient faussement impersonnel et objectif, c'est la récupération stratégique, par la bourgeoisie, des signes de la culture comme instrument de promotion personnelle. L'ironie du narrateur implique donc l'idée que la culture ne peut être qu'usurpée par la bourgeoisie. Ici, les éléments contemporains et culturels ne sont qu'un « trompe l'œil » (on pense à « l'art tape-à-l'œil » d'Hermann Broch), un travestissement de la suffisance bourgeoise.

Les premières pages du roman *Les Choses* (1965), écrit treize ans plus tôt, sont plus ambiguës quant à la position de Perec par rapport au monde matériel et à la possession de biens :

À gauche, dans une sorte d'alcôve, un gros divan de cuir noir fatigué serait flanqué de deux bibliothèques en merisier pâle où des livres s'entasseraient pêle-mêle. Au-dessus du divan, un portulan occuperait toute la longueur du panneau. Au-delà d'une petite table basse, sous un tapis de prière en soie, accroché au mur par trois clous de cuivre à grosses têtes, et qui ferait pendant à la tenture de cuir, un autre divan, perpendiculaire au premier, recouvert de velours brun clair, conduirait à un petit meuble haut sur pieds, laqué de rouge sombre, garni de trois étagères qui supporteraient des bibelots : des agates et des œufs de pierre, des boîtes à priser, des bonbonnières, des cendriers de jade, une coquille de nacre, une montre de gousset en argent, un verre taillé, une pyramide de cristal, une miniature dans un cadre ovale.¹³⁰

Cette description offre aussi une parfaite illustration¹³¹ des structures d'ambiance définies par Baudrillard. Perec semble pris dans une contradiction idéologique. Son cœur le porte à gauche, vers les idéaux marxistes, mais, lorsqu'on lit le premier chapitre des *Choses*, on a du mal à sentir cette distance critique qui mine, par exemple, la description du salon de madame de Beaumont. Malgré toute la distance apportée par l'usage du conditionnel (dans la quasi-totalité du chapitre), par la transition brutale de la première phrase du chapitre deux (« Ils auraient aimé être riches. ») qui rejette cet espace au rang des utopies matérialistes, et surtout par la citation finale de Marx, on sent bien que cet intérieur digne des premiers « bobos », les bourgeois bohème – malgré son inaccessibilité et les risques de désillusion et d'échec qu'il laisse présager, puisque c'est la morale affichée par cette fable de la modernité – se présente, un peu comme chez Huysmans, comme un éden intellectuel, un idéal de bien-être matériel et de bonheur. Dans les autres chapitres, plusieurs éléments révèlent la dimension autobiographique du roman : mais, dès cette première description, certains détails trahissent déjà la forte implication, la « complicité » même, de Perec. On sait, par exemple, que le « portulan » cité dans la description, objet rare et précieux, ornait réellement le bureau de Perec... Comme le rappelle Pierre Brunel, Perec reprochait au Nouveau Roman, et à Robbe-Grillet en particulier, le « refus du réel ». Il était urgent de « réapprendre à rendre compte du monde réel, donc des choses »¹³². C'est ce qui l'amènera à prôner un « nouveau réalisme ». *Les Choses* est donc le fruit d'un conflit idéologique intime : comment assumer son goût pour les intérieurs raffinés, voire sophistiqués, sans passer pour un bourgeois réactionnaire et matérialiste ? Comment dire la beauté des objets tout en gardant une distance critique à l'égard de la société de consommation ? C'est le travail de création littéraire qui lui permettra de résoudre ce dilemme. L'intérieur idéal, rêvé, fantasmé, est transcendé, sublimé, « dé-matérialisé » par l'écriture et recréé par elle, jusqu'à « l'extase matérielle ».

Il va sans dire que le Perec des *Choses* a une sensibilité politique qui le rapproche du marxisme mais pas de façon aussi doctrinale que pourrait le laisser penser la citation de Karl Marx sur laquelle s'achève le roman. Comme le soulignent Claude Burgelin et Pierre Brunel, il s'agit plutôt d'un « vouloir-être-marxiste »¹³³ très velléitaire. Entre 1955 et 1969, les affinités électives rapprocheront surtout Perec de Roland Barthes. C'est cette filiation intellectuelle qui – malgré ses limites – nous autorise, à l'instar de Pierre Brunel, à inscrire les *Choses* comme une continuation de cette critique de la société de consommation que sont les *Mythologies*¹³⁴.

L'écrivain tchèque Milan Kundera est évidemment celui qui a renouvelé, au sein même de la littérature, la réflexion sur le kitsch et, plus précisément, sur la relation entre les intellectuels et le kitsch. À partir de 1984, avec la publication de *L'insoutenable légèreté de l'être*¹³⁵, alors que les théoriciens marxistes monopolisaient le discours sur le kitsch – dont ils avaient fait le symbole même de la décadence et de la bêtise supposément bourgeoises – Kundera donne une nouvelle tournure à ce concept en affirmant que les pays communistes, qui avaient combattu le matérialisme bourgeois, avaient produit une autre forme de kitsch, probablement pire que celle du capitalisme. Cette redéfinition idéologique du kitsch va de pair avec l'émergence de la postmodernité.

Kundera s'interroge aussi sur la relation complexe qu'entretiennent les intellectuels, les artistes et les milieux cultivés avec le kitsch, notamment dans l'expression des sentiments. François Ricard montre que le rapport des personnages de Kundera au kitsch passe par l'idylle – « état du monde d'avant le premier conflit ; ou en dehors des conflits »¹³⁶ – comme moteur existentiel. Pour Ricard, il existe deux types d'idylles, radicalement opposées : une « idylle de l'innocence », liée à l'immatunité et au kitsch et une « idylle de l'expérience », c'est-à-dire une « anti-idylle » :

Le propre de cette Idylle [de l'innocence] est de rejeter et de dévaster tout ce qui résiste à son établissement. Or c'est dans cette dévastation, justement, que se loge l'autre idylle [l'idylle de l'expérience], qui repose, elle, sur le consentement à la finitude, c'est-à-dire, très précisément, sur le renoncement à l'Idylle et la chute hors de son empire. La paix liée à cette seconde idylle est celle de la marginalité et de l'oubli.¹³⁷

C'est à partir de cette distinction que Laurence Gagné Gallant compare les œuvres de Milan Kundera et de l'écrivain américain Philip Roth. Les personnages de Delphine Roux (dans *La Tache*, 2000, de Roth) et Franz (dans *L'insoutenable légèreté de l'être* de Kundera) constituent, selon Gagné Gallant, des modèles de cette idylle de l'innocence, traités sous le sceau de l'ironie. Elle montre comment ces deux personnages incarnent plusieurs caractéristiques du kitsch d'un point de vue ontologique, par leur tendance à l'autosatisfaction, leur désir de vivre dans le rêve et leurs interprétations « kitschifiantes » du monde qui les entoure :

L'homme et la femme du kitsch, pour Kundera, apparaîtront donc comme empreints de l'illusion que leur vie et leur âme ont quelque chose de grandiose et d'éternel. Ces individus sont mus par la certitude inconsciente que la fatalité de la mort n'est finalement qu'un canular. Franz, un des amants de Sabina dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, et Delphine Roux, jeune collègue de Coleman Silk à l'Université d'Athènes dans *La Tache*, apparaissent comme des incarnations du kitsch sur le plan individuel, dans leur façon de vivre dans

l'autosatisfaction et de préconiser une vie fondée sur les apparences au détriment d'une aspiration à une plus grande authenticité.¹³⁸

L'histoire d'amour entre Horacio Oliveira et Lucía, surnommée la Maga (la magicienne), dans *Rayuela* (Marelle, 1963), le roman pataphysique de l'Argentin Julio Cortázar¹³⁹, peut aussi être lue comme une « idylle de l'innocence », liée à l'immatunité et au kitsch. (On peut reconnaître en Swann et Odette l'un des modèles littéraires du couple formé par Oliveira et la Maga). Le début du roman est un monologue intérieur où Oliveira s'adresse mentalement à la Maga. Or, celle-ci est une sorte d'antagoniste du narrateur autodiégétique : Oliveira est un intellectuel, un homme très cultivé et fier de sa culture qui aime aborder des sujets liés à l'art ou à la philosophie, tandis que la Maga est une femme peu instruite qui peine souvent à s'exprimer – comme elle le reconnaît elle-même – et qui, faute de connaissances et d'arguments, préfère se taire. Le narrateur omniscient du chapitre 3 explique qu'Oliveira s'est toujours efforcé de ne pas se protéger derrière une culture « rapide », c'est-à-dire superficielle et artificielle même si elle est très spécialisée dans un domaine particulier, attitude caractéristique – selon lui – de la classe moyenne et de la bourgeoisie argentine – les « *famas* » dans *Historias de cronopios y de famas*, 1962, de Cortázar – pour se dérober à la réalité, notamment nationale. Pour Oliveira comme pour le narrateur omniscient, les Argentins de classe moyenne sont des pharisiens, c'est-à-dire des individus très à cheval sur les règles (notamment religieuses, comme l'abbé Martini que Cortázar cite ironiquement en épigraphe) mais parfaitement hypocrites. La première partie du roman, dont l'action se situe à Paris, dans le Quartier latin des années 1950, fait défiler tous les clichés d'une France rêvée et idéalisée par les Argentins. Dans la deuxième partie, Horacio retourne seul à Buenos Aires où il est, là aussi, confronté aux clichés de l'argentinité – sorte de *Mythologies* barthésiennes latino-américaines – et aux mythes promus par la propagande nationaliste du populisme péroniste. L'Argentine qu'Horacio retrouve avec son ami Traveler ressemble étrangement à ce « monde où l'on catche »¹⁴⁰ et où « [...] ce que le public réclame, c'est l'image de la passion, non la passion elle-même »¹⁴¹ :

Une fois au bistrot, Oliveira se mit à boire du vin rouge et à manger du chorizo et des *chinchulines*, autrement dit des tripes en tresse. [...] Traveler [...] lui fit un résumé de la situation politique et sportive du pays avec commentaire spécial sur la grandeur et la décadence du boxeur Pascualito Pérez. Oliveira dit qu'à Paris il avait rencontré Fangio et qu'il lui avait trouvé l'air abruti. Traveler eut faim, lui aussi, et commanda des brochettes. Il apprécia le sourire avec lequel Oliveira accepta sa première cigarette indigène et son air connaisseur en la fumant.¹⁴²

Bien que, dans d'autres textes, Cortázar ait critiqué le machisme latino-américain, il est troublant qu'Oliveira, personnage masculin et narrateur, soit le détenteur de la culture alors que le personnage féminin est présenté comme une écervelée plus ou moins ignorante : « [...] nous allions au ciné-club voir des films du muet parce que moi, n'est-ce-pas, pour ma culture, et toi, pauvre gosse, tu ne comprenais rien [...] »¹⁴³ Par le truchement du personnage de Morelli (chapitre 79) Cortázar invente même le concept péjoratif de « lecteur femelle », passif, opposé à un lecteur actif. Horacio craint de céder au romantisme et au sentimentalisme « gnanngnan » ou « *cursi* » de la littérature

« bourgeoise », à la Pérez Galdós, réservée au méprisable « lecteur-femelle » amateur de kitsch (bien que Cortázar n'utilise pas le terme). Les pointes d'ironie et d'autodérision sont là pour essayer de désamorcer la nostalgie et le sentimentalisme, mais la quête du « centre », du « Mandala », derrière les justifications intellectuelles, est bien une quête de l'amour. (Morelli affirme d'ailleurs, au chapitre 71, que tout ce qui vaut la peine d'être lu est axé sur la nostalgie.) C'est la Maga qui, par ses caresses, ses mélopées, sa médiation quasi magique, permet paradoxalement à Horacio Oliveira de remonter le temps et d'accéder, même fugacement, à l'essence des choses, au centre tant recherché, à l'« idylle de l'expérience ». Après la disparition de La Maga, il ne lui restera plus que la folie et le suicide.

Dans son roman *Maîtres anciens* sous-titré *Comédie* (*Alte Meister – Komödie*, 1985) – dont l'action se déroule entièrement dans une salle du musée d'Art Ancien de Vienne –, l'Autrichien Thomas Bernhard affirme, par le biais de son personnage Reger (dont le nom n'est pas sans rappeler celui de l'écrivain populaire kitsch Rieger¹⁴⁴) : « Le monde entier est aujourd'hui un monde ridicule et, de plus, profondément pénible et kitsch, voilà la vérité [...] Tout ce qui est humain est kitsch [...] il n'y a pas de doute là-dessus. Même le grand art et le sublime l'est »¹⁴⁵. Nicolas Bouchaud montre que ce roman est une comédie qui fluctue sans cesse entre le sublime et le grotesque de nos vies. Mais ce n'est pas qu'une diatribe contre l'art ou l'état autrichien. Peu à peu la satire fait place à un roman familial. Les *Maîtres anciens* ne sont donc pas seulement les grands artistes et philosophes mais aussi notre patrimoine familial : « Reger, au beau milieu de la salle du musée, clame sa haine des artistes et de la famille et en même temps l'impossibilité de vivre sans eux »¹⁴⁶.

Cependant, le romancier franco-autrichien Jean-Pierre Maurel souligne aussi le danger qu'il y a pour de grands écrivains tels que Thomas Bernhard, Hermann Broch ou même Rainer Maria Rilke à vouloir dénoncer le kitsch :

Un homme qui se veut hors du kitsch ressemble à un montagnard escaladant un rocher. Il suffit d'un léger déplacement du regard, et le vertige le précipite dans l'océan du kitsch. La même chose arrive au lecteur de Bernhard. Parfois, l'idée me traverse que toute cette œuvre, cette véritable bombe antikitsch, n'est au fond que kitsch, tant d'efforts pour quoi, est-ce que vraiment le kitsch mérite de telles attaques...¹⁴⁷

C'est aussi ce que confirme le travail de Catherine Lemieux sur *Maîtres anciens* :

L'endurance de la contradiction, comme résistance de la pensée, implique de se refuser au salut et à l'extase. J'ai compris cette extase comme double ; il y a celle du pré-critique (celle de l'hédoniste se délectant du kitsch), puis celle de l'hyper-critique (celle du critique nihiliste désabusé jouissant du kitsch ironiquement). [...] le pré- et l'hyper-critique, le béotien et l'expert, se rejoignent et se posent en fait comme les alliés d'une conscience satisfaite. Et c'est bien cette satisfaction qui pose problème [...] Distinguer la culture du kitsch en reviendrait, dans le champ philosophique, à distinguer la critique sentie de la critique sentimentale. [...] En fait, Reger n'échappe pas au kitsch, mais le texte littéraire oui. Bernhard élabore un texte métissé qui, parce qu'il joue de dédoublements et de multiples niveaux de représentation, échappe en fait « au mensonge d'être vrai » qui est la tare nécessaire de la philosophie. Car cette comédie montre et témoigne de cet entrelacement de la culture et du kitsch. [...] Reger est-il kitsch ou non ? Joue-t-il d'ironie ou est-il sérieux ? Est-il tendre ou dominant avec ses acolytes ? Est-il aimable ou détestable ? Est-il conscient ou aveugle à son propre kitsch ? Il m'apparaît important de laisser ces questions ouvertes, évidemment.¹⁴⁸

À partir de son analyse de *Lolita* de Nabokov, Yannicke Chupin pose aussi une question essentielle :

L'horreur et la hantise des stéréotypes et des clichés permet-elle de les dépasser ? Paradoxalement, comme l'explique Ruth Amossy dans son étude des clichés et des stéréotypes, celui qui s'obstine à les débusquer, comme l'a fait Flaubert par exemple dans son *Dictionnaire des idées reçues*, s'y enchaîne davantage, car toute structure de pensée consiste à catégoriser ; et le dictionnaire – par définition un outil de classification – que produit Flaubert en est bien la preuve (Amossy 1991, 77-96). D'où la nécessité pour désamorcer le stéréotype de se placer au second degré, c'est-à-dire d'exploiter la conscience que l'on a des schèmes déjà établis, de les utiliser, mais avec une distance réflexive.¹⁴⁹

Pour Hermann Broch, il y a chez le *kitschmensch* et le romancier une même tentation de l'unité et un rapport aux mythes. Tous deux tentent de répondre aux angoisses humaines mais l'individu-kitsch ne veut qu'esquiver la mort alors que l'écrivain prétend l'abolir. Pour Broch, comme le remarque Yves Hersant, « [...] la qualité d'une œuvre pourrait presque se mesurer à la quantité de kitsch qu'elle évacue [...] »¹⁵⁰. Ce kitsch, interne au roman, c'est le romanesque et l'on sait que « l'affrontement au romanesque (au sens premier du *Petit Robert* [poésie sentimentale, aventures extraordinaires]) fait toute l'histoire du roman [...] »¹⁵¹.

Kitsch assumé et postmodernité

Selon Marie-Albane Watine :

Le roman rose représente à l'évidence un corpus typique du kitsch, notamment par sa thématique sentimentale, la reproductibilité de ses structures narratives, la faible variabilité de ses principales déterminations stylistiques, ainsi que les caractéristiques spécifiques de sa production et de sa diffusion commerciale. Toutefois, il reste exclu de la revalorisation esthétisante du kitsch qui apparaît dans l'ère postmoderne. C'est entre autres parce que, contrairement au kitsch contemporain de l'art plastique ou architectural, il est peu susceptible d'une lecture distanciée et ironisante : alors que les caractéristiques énonciatives des textes révèlent un usage constant de la polyphonie, notamment dans l'expression du point de vue de la troisième personne, ils excluent presque constamment la posture ironique, ce qui limite la lecture du roman rose comme un kitsch au second degré et invite à une suspension au moins temporaire de la réception critique.¹⁵²

Comme s'il avait anticipé ce commentaire, le Chilien Luis Sepúlveda (1949-2020) publie, en 1989, un roman d'aventures, politique, indigéniste et écologique (il était membre de Greenpeace), intitulé *Le Vieux qui lisait des romans d'amour* (*Un viejo que leía novelas de amor*). Il s'amuse à y mettre en scène un vieil homme pauvre et illettré, Antonio José Bolívar Proaño (il porte le même patronyme que Simón Bolívar, le grand héros de l'indépendance qui s'illustra au début du XIXe siècle), habitant d'un village équatorien perdu au milieu de la forêt amazonienne. Au terme d'une vie faite de grands malheurs, veuf et esseulé, il réapprend à lire et se met à dévorer – à la loupe, au sens propre – des romans à l'eau de rose qui lui permettent d'oublier ses propres vicissitudes et le font

pleurer à chaudes larmes : « Le *Rosaire* de Florence Barclay contenait de l'amour, encore de l'amour, toujours de l'amour. Les personnages souffraient et mêlaient félicité et malheur avec tant de beauté que sa loupe en était trempée de larmes. »¹⁵³ Le passage suivant, incluant une parodie de roman rose, est particulièrement comique, mais il affiche aussi une dimension pédagogique : par la mise en abyme, Sepúlveda semble vouloir y enseigner les vertus thérapeutiques de la lecture, quelles qu'en soient la qualité, la teneur et la réception :

Le roman commençait bien.

« Paul lui donna un baiser ardent pendant que le gondolier complice des aventures de son ami faisait semblant de regarder ailleurs et que la gondole, garnie de coussins moelleux, glissait paisiblement sur les canaux vénitiens. »

Il lut le passage à voix haute et plusieurs fois.

– Qu'est-ce que ça peut bien être des gondoles ?

Ça glissait sur des canaux. Il devait s'agir de barques ou de pirogues. Quant à Paul, il était clair que ce n'était pas un individu recommandable, puisqu'il donnait un « baiser ardent » à la jeune fille en présence d'un ami, complice de surcroît.

Ce début lui plaisait.

Il était reconnaissant à l'auteur de désigner les méchants dès le départ. De cette manière, on évitait les malentendus et les sympathies non méritées.

[...] Non, chez les Shuars le baiser n'existe pas.

[...] le Paul du roman n'était qu'un porc.¹⁵⁴

Le plus amusant est évidemment la mise à distance d'un genre dont le contenu est considéré comme trop explicite et monosémique par les spécialistes de la littérature. On retrouve, dans cette fiction au deuxième degré, tous les attendus catalogués par Moles : la quête d'un absolu, les stéréotypes (le prénom français du protagoniste, la gondole, Venise, etc.), la banalité des associations, l'élargissement des échelles de valeur par stéréotypie, l'inadéquation au réel et ce qui semble être le début d'une « idylle de l'innocence » (l'histoire fondamentale). L'effet comique est évidemment produit par la réaction inattendue du lecteur fictionnel : alors que le passage semble parfaitement explicite, le Vieux opère un contresens interprétatif général. On comprend bien que l'objectif de Sepúlveda n'est pas de tourner son personnage en dérision mais de souligner le décalage entre un produit culturel de grande consommation, hyper stéréotypé et artificiel, et l'horizon d'attente du lecteur latino-américain, dénonçant ainsi les stratégies néo-colonialistes – voire « impérialistes » – de la culture de masse qui, au lieu de s'adapter à son public, lui impose des modèles étrangers. Ce qui rendrait ces romans populaires particulièrement kitsch ne serait donc pas tant l'accumulation de stéréotypes que le décalage contextuel et (sub-)culturel avec le lectorat. La question centrale est celle de la réception et de l'identification. Sepúlveda propose ensuite un renversement parodique de la situation : le Vieux, malgré le contresens initial, parvient à recontextualiser la scène, par transposition, et en tire une interprétation personnelle du monde qui l'entoure. L'idylle, en effet, qu'il perçoit comme une agression car il ne comprend pas la signification du baiser « ardent » – tabou chez les indigènes –, lui rappelle une scène à laquelle il a assisté : le viol d'une amérindienne par des colons blancs. Le Vieux – un blanc pauvre qui a adopté le mode de vie des indigènes shuars – prend alors conscience du racisme et de la violence de genre qui l'entourent et, par identification, devient le médiateur de la prise de conscience

du lecteur de Sepúlveda. Par l'ironie, l'« idylle de l'innocence » (kitsch) se transforme donc en « idylle de l'expérience », c'est-à-dire en « anti-idylle » (non kitsch).

Cet extrait illustre bien le projet socio-politique et littéraire de Sepúlveda : éduquer ses lecteurs en les divertissant. Sans jamais faire appel à de grandes théories mais en utilisant quelques procédés métafictionnels, cet auteur engagé (ex membre du parti communiste, en 1978 il est contraint à l'exil par la dictature de Pinochet) et extrêmement populaire – son roman a été traduit en soixante langues et a été vendu à dix-huit millions d'exemplaires – parvient à transmettre à son public un discours militant mais toujours ludique. Malgré son intention évidente de s'inscrire dans la postmodernité – par la distance ironique, la métatextualité, la parodie et le mélange des genres (roman sentimental, d'aventure, d'initiation, politique, indigéniste, écologique...) – Sepúlveda n'évite pas lui-même certains stéréotypes et cède aux facilités de style. Bien qu'il prétende combattre les clichés, ce roman « efficace » et plein de bonnes intentions (comme pouvait l'être, en 1852, *La Case de l'oncle Tom*, de l'Américaine Harriet Beecher Stowe) offre une vision, somme toute, assez manichéenne et moralisatrice. Le cynisme et la corruption des puissants, la biographie édifiante du Vieux, dominé social stoïque face à l'adversité et homme de sagesse, sont finalement des motifs aussi conventionnels que ceux des romans de gare que lit le personnage. Eco pense que la lutte du bien contre le mal est une constante du roman populaire qui permet de le distinguer du roman problématique. Le mal – défini en termes de moralité, de valeurs et d'idéologie courante – cédera toujours la place au bien alors que dans le roman problématique, la fin est ambiguë. Tentant de jongler avec les ressorts du kitsch, Sepúlveda y glisse donc malgré lui, rejoignant en cela un certain nombre de figures de la littérature engagée, auteurs de romans à thèse ou, dans un registre un peu différent, du « réalisme magique » hispano-américain. Selon le sociologue chilien José Joaquín Brunner¹⁵⁵ et le théoricien de la littérature hispano-américaine Emil Volek, le village de Macondo – vision poétique et satirique de la réalité latino-américaine imaginée par le Colombien Gabriel García Márquez dans *Cent ans de solitude* (*Cien años de soledad*, 1967) – serait devenu une explication et une justification de la réalité latino-américaine. C'est ce que Brunner et Volek appellent le « macondisme »¹⁵⁶. Ce phénomène consiste à interpréter l'Amérique latine à travers la littérature, allant jusqu'à croire que les récits fictifs célébrés par la critique internationale – comme les chefs-d'œuvre du réalisme magique – seraient constitutifs et producteurs de la réalité latino-américaine. Volek considère qu'aujourd'hui, en ce début de XXI^e siècle, le « macondisme » touche une grande partie des intellectuels d'Amérique latine et du « Premier monde », alimentant un discours, politiquement correct et manichéen, qui accentue exagérément la supposée différence latino-américaine, son « altérité » radicale : « [...] le réalisme magique est devenu une industrie. Il offre une Amérique latine (y compris la culture hispanique aux États-Unis) réduite au *kitsch* et conditionnée pour l'exportation »¹⁵⁷.

Les auteurs du *boom* latino-américain des années 1960 et 1970, admirateurs enthousiastes et inconditionnels de la révolution castriste, étaient (presque) tous très fortement engagés politiquement, mais de façon « molaire », c'est-à-dire normative (voire hétéronormative), souvent moralisante et arc-boutée sur des positions idéologiques

rigides, binaires et manichéennes. À côté de ces intellectuels « engagés », également très normatifs dans la construction de leur image publique¹⁵⁸, apparaissent d'autres écrivains, plus décalés, dont la vision « *Camp* » et réellement postmoderne est moins idéologique mais, finalement, plus anticonformiste et subversive. Nous terminerons notre parcours avec l'un des auteurs les plus représentatifs de cette veine postmoderne qui a su construire une véritable poétique du kitsch contemporain au second degré.

Quatre-vingts ans après Clarín, dans les années 1960, l'Argentin Manuel Puig (1932-1990) part à la recherche du temps perdu et propose – grâce à une écriture très avant-gardiste et une sensibilité que l'on pourrait qualifier aujourd'hui de *queer*¹⁵⁹ – une réactualisation du réalisme du XIXe siècle pour évoquer la société argentine des années 1930-1940, dans ses deux premiers romans, *La traición de Rita Hayworth*¹⁶⁰ / *La trahison de Rita Hayworth* (1968) et *Boquitas pintadas / Le plus beau tango du monde* (1969). Dans cette deuxième œuvre, Puig nous offre, derrière les apparences d'un roman feuilleton rose mêlé à une intrigue policière, une véritable radiographie socioculturelle de l'Argentine provinciale de son enfance. Le « bovarisme » des principaux personnages féminins, Nélide et Mabel, est évident : elles sont fascinées par la mode, la décoration et le luxe, mais enfermées dans une vie médiocre ; amoureuses du beau Juan Carlos, mais condamnées à un mariage de convenance. Il est presque certain que Puig – qui prétendait lire peu – a connu l'œuvre de Flaubert grâce aux films *Madame Bovary* (interdit aux moins de 18 ans lors de sa sortie en 1947 !) de l'Argentin Carlos Schlieper, avec Mecha Ortiz (qui, à 47 ans, n'est guère crédible dans le rôle d'une jeune mariée de 18 ans) et, surtout, la splendide adaptation hollywoodienne de Vincente Minnelli (l'un des réalisateurs préférés de Puig et admiré par Deleuze¹⁶¹) sous le même titre, en 1949, avec Jennifer Jones et la coqueluche française Louis Jourdan, dans le rôle de Rodolphe. Au-delà de la magnificence visuelle (une nomination à l'Oscar de la meilleure direction artistique pour Cedric Gibbons), Minnelli propose implicitement une réflexion virtuose sur le kitsch : le film commence par le procès de Flaubert (James Mason) racontant son roman aux juges – une idée qui existait déjà dans la version de Schlieper – ce qui met le personnage (et la figure du créateur) en abyme et pose clairement les questions de la liberté de création et de la censure. La chambre de jeune fille d'Emma¹⁶² (Jennifer Jones) est une véritable démonstration de kitsch et pourrait facilement illustrer la typologie établie par Moles. Alors que la caméra passe au-dessus des coupures de magazines de mode collées sur les murs, la voix off de Flaubert/Mason explique la fascination d'Emma pour les « *ridiculous dreams* » (« rêves ridicules ») et le « glamour ». La luxueuse scène du bal¹⁶³ est le morceau de bravoure du film : Emma est magnifique et rayonnante et tous les hommes la courtisent. Soudain, elle se voit reflétée dans un miroir rococo décoré d'angelots – le « miroir embellisseur mensonger » de Broch – et son expression de joie, presque de jouissance, en se contemplant dans sa splendeur, révèle la fatuité de sa personnalité, jusqu'à ce que le charme de l'illusion kitsch soit rompu par l'irruption importune de Charles, son mari qui s'ennuie (et l'ennuie, elle aussi). Chabrol reprendra d'ailleurs le même procédé dans son adaptation de 1991, avec Isabelle Huppert dans le rôle-titre. Dans la scène finale de Minnelli, après le suicide d'Emma, Flaubert/Mason reprend la parole pour nous rappeler que son anti-héroïne fut, avant tout, victime d'elle-

même. Peut-être cette condamnation du personnage par son auteur – plutôt qu’une soumission à la morale puritaine imposée par le code de censure Hays – peut-elle être comprise comme une mise en garde de Minnelli contre les pièges de l’illusion kitsch et une invitation à prendre ses distances avec les séductions du glamour. Nélida et Mabel, les anti-héroïnes de *Boquitas pintadas* de Puig, sont quant à elles sur le point de tomber dans le piège du kitsch... Au lieu de lire des romans roses, elles échappent à la laideur qui les entoure en s’identifiant aux personnages des films hollywoodiens – en noir et blanc – les plus sentimentaux et stéréotypés :

C’était une comédie luxueuse, avec des décors qui l’enchantèrent : des salons spacieux avec des escaliers en marbre noir et des rambardes chromées, des fauteuils et des rideaux en satin blanc, des tapis aux longs poils de fourrure blanche, des tables et des chaises aux pieds chromés, où circulait une belle blonde new-yorkaise [...] Mabel pensa à l’intimité de la riche ex dactylo avec le chauffeur, à la possibilité que le chauffeur ait eu un mauvais rhume et qu’ils aient décidé de s’aimer passionnément [...] ¹⁶⁴

L’un des moments forts du roman est la description de la chambre de Mabel, qui révèle les choix idéologiques, esthétiques et stylistiques de Puig, à mi-chemin entre le roman réaliste du XIXe siècle, le roman-feuilleton et le « nouveau roman » français des années 1950 et 1960, entre tradition et postmodernité :

À droite du lit, la table de chevet avec un abat-jour en mousseline blanche mouchetée de vert, assorti aux rideaux de la fenêtre et au couvre-lit. [...] Sur la commode, un ensemble de miroir à main et de brosses en velours disposés en cercle autour d’un cadre en lézard avec la photographie d’une jeune fille assise, sa robe drapée autour de son buste, collier de perles, cheveux lisses avec une raie au milieu et des boucles permanentées aux pointes. ¹⁶⁵

Cette description de plusieurs pages pourrait également illustrer la typologie du kitsch, établie par Moles, dont les principales caractéristiques sont l’inadéquation, l’accumulation, la synesthésie et la médiocrité. La fin de cette description, qui semble dire l’ordre petit-bourgeois, en révèle la fausseté puisque le lecteur découvre que cette « jeune fille » n’est plus vierge ¹⁶⁶. Dans une interview accordée à Mario Mactas, en 1969, Puig explique :

Les personnages principaux appartiennent à la classe moyenne et de leur langage découle inévitablement un torrent de « *cursilería* ». Pour moi, « *cursilería* » est un mauvais mot car ce n’est pas une honte. Moi je suis profondément « *cursi* » et la seule chose qui me différencie de mes personnages c’est que j’en suis conscient et que je l’ai assumé... Je crois que la « *cursilería* » naît d’un mouvement légitime de l’âme : le désir d’être meilleur. [...] Beaucoup de gens n’avaient d’autre choix que de se référer aux modèles fournis par les héros du cinéma, de la chronique sportive, de la radio, des magazines féminins. Ces tentatives d’imitation donnent lieu à des pirouettes parfois grotesques [...] au lieu d’être élégant, on est « *cursi* ». ¹⁶⁷

Puig rejette donc les interprétations manichéennes du kitsch. Jorgelina Corbatta ¹⁶⁸ considère que le « mythe personnel » de Puig consiste à revendiquer l’univers du cinéma hollywoodien contre la violence des « mythes collectifs » de l’Argentine de son enfance (machisme, sports violents, religion et péronisme). Le génie de Puig est peut-être d’avoir réussi à décrire le kitsch petit-bourgeois – qu’il appelait « *cursilería* » – avec un mélange de tendresse et d’ironie subversive, sans élitisme ni aucune condescendance, sans jugement ni parti pris, et sans être lui-même tombé dans le kitsch. Selon Susan Sontag,

« Faire preuve de condescendance envers la faculté de goût, c'est faire preuve de condescendance envers soi-même »¹⁶⁹. Trente-deux ans après sa mort, l'œuvre de Puig n'a pas pris une ride car elle est toujours aussi « fraîchement » décapante : avec le recul, elle semble effectivement moins vieillie, plus avant-gardiste et plus complexe, que celles de certains piliers du *boom* dont le discours « humaniste » stéréotypé flirte parfois avec une certaine mièvrerie. L'attitude « camp » de Puig est peut-être le contraire du kitsch, du kitsch « macondien » en particulier.

Conclusion

Dans *Splendeurs et misères du roman populaire*¹⁷⁰, Michel Nathan souligne la grande hétérogénéité des lecteurs de Guy des Cars, plus attachés à un auteur qu'à un genre précis. Il montre aussi à quel point ce public est méprisé et caricaturé par la classe intellectuelle et, notamment, par les critiques journalistiques – véritables « agents de l'institution littéraire » – dont les articles sur des Cars sont presque tous construits sur le même modèle : « Quelques chiffres pour donner une idée des tirages monstrueux. Quelques stéréotypes pour montrer le mauvais goût des lecteurs »¹⁷¹. Nathan montre – en citant Julia Bettinotti et Claude Lizé¹⁷² – que la critique dévalorise les romans d'amour de Barbara Cartland en soulignant systématiquement sa réussite économique alors que, dans le cas de Marguerite Duras et de la « grande » littérature, la dimension financière est généralement passée sous silence. Pourtant *L'Amant*, Goncourt 1984, traduit en vingt-huit langues et dans trente-cinq pays, s'est vendu toutes éditions confondues, en 2011, à plus de 2 400 000 exemplaires, sans parler de l'adaptation cinématographique de Jean-Jacques Annaud qui a totalisé 3 156 124 entrées en France et rapporté près de cinq millions de dollars de recettes aux États-Unis. L'ensemble des œuvres de Duras édité par Gallimard approchait, en 2008, les 5 millions d'exemplaires écoulés (ce qui reste évidemment très « modeste » au regard des 750 millions d'exemplaires de Cartland). De son côté, Encarna Alonso Valero estime que Corín Tellado :

[...] a subi les reproches habituellement adressés au roman commercial et à succès, en plus du mépris voué à ce que l'on appelle le « roman rose », considéré comme un genre mineur et fondamentalement destiné aux femmes. Ce que ce fait traduit, c'est le mépris pour la littérature dite populaire, par opposition à la « grande » culture ou littérature, à la culture ou littérature « légitime ». Ce n'est pas étrange : toute approche de la philosophie ou de la sociologie de la connaissance montrera qu'il existe, à chaque instant et dans chaque société, une hiérarchie des objets d'étude considérés comme légitimes ou illégitimes, « nobles » ou « mineurs ». En résumé, [...] nous pourrions dire que la prise en compte de la littérature populaire n'est pas un jugement littéraire mais un jugement social [...] qui marque comme inférieur ce qui s'écarte de la norme considérée comme une pratique légitime.¹⁷³

Il s'agit donc d'une « assignation de statut » d'une grande violence symbolique. Dans *De Superman au surhomme*, Umberto Eco se penche sur le problème du roman populaire et du kitsch en littérature. Eco distingue deux types de littérature : la narrativité

« problématique » et le roman dit « populaire ». Ce sont deux interprétations possibles du modèle aristotélicien (péripétie, révélation, catharsis) :

Pour la première, la catharsis démêle le nœud de l'histoire mais ne réconcilie pas le spectateur avec lui-même : au contraire, c'est précisément le dénouement de l'histoire qui le trouble. Sa lecture achevée, le lecteur se trouve confronté à une série d'interrogations sans réponse [...] la seconde interprétation du modèle aristotélicien : [...] l'histoire, en résolvant ses propres nœuds, se console et nous console. La fin est point pour point ce que l'on attendait.¹⁷⁴

Le roman populaire utilise des éléments préfabriqués et met toute son énergie à établir une combinatoire de topiques traditionnels qui produira la jouissance du lecteur : « Il faut reconnaître que la joie de la consolation répond à des exigences profondes, sinon de notre esprit du moins de notre système nerveux. C'est pourquoi maints représentants du roman "problématique", et Balzac le premier, puiseront à pleines mains dans l'attirail du roman populaire »¹⁷⁵. Si certains auteurs de romans populaires empruntent leurs techniques narratives aux grands auteurs de la littérature « problématique » et si de grands écrivains comme Balzac utilisent quelques « recettes » du roman populaire, il existe aussi – comme nous l'avons vu – de grands auteurs du roman « problématique » qui mettent tellement d'énergie à lutter contre le kitsch qu'ils finissent par y glisser.

Dans son essai *Sur le processus de civilisation* (1939), le sociologue allemand Norbert Elias analyse la civilisation occidentale comme le produit d'un processus séculaire de maîtrise des instincts, d'apprivoisement des désirs et de domestication des pulsions humaines les plus profondes. Il considère que l'organisation sociale des cours royales a joué un rôle majeur dans cette lente évolution :

Ce qui devrait d'abord être exprimé par le concept de « style kitsch » est une qualité très particulière, à savoir l'incertitude des formes qui est propre à chaque production esthétique de la société industrielle. [...] Des débordements sentimentaux d'une force jusque-là inconnue font éclater les formes anciennes ; cherchant à tâtons de nouvelles formes, les artistes produisent, aux côtés d'œuvres accomplies, des œuvres témoignant d'un manque de clarté et de goût sans précédent. [...] Ces tendances dans les productions des grands artistes, qu'ils se nomment Heine ou Victor Hugo, Wagner¹⁷⁶ ou Verdi, Rodin ou Rilke, sont étroitement liées aux tendances mises à jour dans des productions médiocres que nous tenons pour dérapage, décadence et kitsch ; sans peine, ces tendances s'unissent imperceptiblement les unes aux autres. Et, entendu dans son sens négatif, le kitsch n'est donc jamais simplement quelque chose en opposition, extérieur aux grands artistes, mais toujours aussi quelque chose en eux, une partie d'eux-mêmes. [...] autant chez Balzac que Gide, chez Ingres¹⁷⁷ comme chez Picasso¹⁷⁸. [...] On pense à Stefan George ou à Paul Valéry, on pense à Proust ou à Thomas Mann dont la célèbre cadence de la langue, à la fois tendre et ironique, n'est rien d'autre qu'un tel rempart. Si le déclin est constitutif du destin de cette époque, il est aussi déterminant pour le caractère positif des productions artistiques. Et ici apparaît déjà, comme on peut le constater, le tournant positif du concept de kitsch.¹⁷⁹

Dans *L'esprit du temps* (1962), Edgar Morin souligne que, quelles que soient les différentes origines du mépris humaniste, à droite comme à gauche, la culture de masse est considérée comme un déchet culturel, une simple imitation ou du kitsch. Laissant de côté tout jugement de valeur, Morin diagnostique une résistance globale de la classe « intellectuelle » ou « cultivée » face à ce qui est populaire. Il se demande si les valeurs de la « haute culture » ne seraient pas « dogmatiques, formalistes et fétichistes » : si le « culte de l'art » ne cache pas souvent un commerce superficiel de créations artistiques »¹⁸⁰. Citant

Greenberg, Morin affirme que « dans la culture de masse, il n’y a pas de discontinuité entre l’art et la vie »¹⁸¹. Il ajoute que la culture de masse est autonome car elle n’est pas contrôlée, filtrée ou structurée par l’Art, valeur suprême de la haute culture légitime.

Dans ce débat extrêmement complexe sur les liens entre littérature et kitsch, nous tenterons de conclure par une hypothèse optimiste : en se nourrissant de kitsch, la littérature postmoderne aura peut-être réussi à acquérir une certaine forme d’autonomie.

1. En français: « [...] les bonnes choses de mauvais goût », (c’est moi qui traduis), Guido Gozzano, « L’amica di nonna Speranza », *Tutte le poesie*, éd. A. Rocca e M. Guglielminetti, Milan, Mondadori, 1983.

2. Je renvoie ici à mes autres travaux sur le kitsch, notamment ma thèse de doctorat : *Le Kitsch de Manuel Puig*, sous la direction du P. Albert Bensoussan, Université Rennes 2 - Haute Bretagne, 1996 et l’article « Kitsch et normes », numéro spécial de la Revue *Motifs* : « Normal, anormal, anomal », HCTI, UBO, à paraître en juillet 2022.

3. Voir Hermann Broch, *Quelques remarques à propos du kitsch*, trad. Albert Kohn, Paris, Éditions Allia, 2001.

4. Dans le cadre de cet article, nous ne tenterons pas de clarifier les nuances entre tous ces termes, déjà définis en détails dans ma thèse de doctorat citée ci-dessus.

5. Voir Jeffrey Mehlman, « Schmaltz, Kitsch, and Context. Paul Reitter, *Bambi’s Jewish Roots and other Essays on German-Jewish Culture* », *Modern Judaism - A Journal of Jewish Ideas and Experience*, 37, 2, mai 2017, p. 256–264.

6. Voir Susan Sontag, « Notes on *Camp* », *A Susan Sontag Reader*, Farrar/Straus/Giroux, New York, 1982, p. 105 à 119. En espagnol : « Notas sobre lo “camp” », *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelone, Seix Barral, 1984, p. 303-321, <http://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Sontag-Susan-Notas-Sobre-Lo-Camp.pdf>.

7. Norbert Elias, « Le style kitsch et l’ère du kitsch » [*« Kitschstil und Kitschzeitalter »*], trad. Barbara Thériault et Norbert Elias, *Sociologie et sociétés*, 46, 1, printemps 2014, p. 279–288, <https://www.erudit.org/fr/revues/socsoc/2014-v46-n1-socsoc01364/1024688ar/>.

8. André Guyon, « Une leçon de nouveauté : Gustave Flaubert aux prises avec le kitsch », inédit, 2022, p. 10 sur 58.

9. Victor Hugo, *Les Misérables*, III, 8, ch. 20, Seuil, p. 309.

10. *Ibid.*

11. Voir notamment Daniel Fondanèche, *Paralittératures*, Paris, Librairie Vuibert, 2005.

12. En 1841, Edgar Poe écrit les premières nouvelles policières directement inspirées de faits divers. En 1863, Émile Gaboriau publie le premier roman policier dont le récit est encore largement imprégné du fond mélodramatique accumulé dans les feuilletons du XIXe siècle. C’est seulement avec Conan Doyle qu’émerge la première figure de détective vraiment scientifique avec son personnage de Sherlock Holmes, créé en 1887.

-
13. Abraham Moles, *Psychologie du Kitsch, l'art du bonheur*, Paris, Maison Mame, 1971.
14. *Id.*, p. 118. (C'est moi qui souligne.)
15. Voir notamment : Marie Guérin et Dominique Paulvé, *Le Roman du roman rose*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1994 et Daniel Fondanèche, « Le Roman rose », *Paralittératures*, *op. cit.*, p. 355-370.
16. Delly, *La Biche au bois*, La Bibliothèque électronique du Québec, p. 7. En ligne : <https://beq.ebooksgratuits.com/classiques/Delly-biche.pdf>.
17. Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, N.R.F., Poésie/Gallimard, 1972 et 1996, p. 88 à 90.
18. Delly, *La biche au bois*, *op. cit.*, p. 392.
19. Delly, *Dans l'ombre du mystère*, Feuilleton de l'*Écho de Paris* – du 21 février 1913 au 27 mars 1913, La Bibliothèque électronique du Québec, p. 297. En ligne : <https://beq.ebooksgratuits.com/classiques/Delly-ombre.pdf>.
20. Fondanèche, *op. cit.*, p. 356.
21. *Id.*, p. 357.
22. C'est le titre de son blog. *Cf. infra*.
23. « *Her work has shattered the stereotypes of romance novels with her trademark ability to combine great storytelling with intense psychological depth as she focuses on the emotional struggles of the human experience.* », Blog d'Anita Stansfield, *Romance Novels With a Real Life Edge* (Des romans d'amour aux accents de vie réelle), <http://www.anitastansfield.com/index.html> (C'est moi qui traduit).
24. Marie-Louise Hall, *Angèle au pays des neiges*, trad. Clémence Guibout, Paris, Harlequin, 1993, p. 5 et 9.
25. Sharon Kendrick, *L'héritier du Maraban (Ispahan) [Surrender to the Sheikh]*, chapitre 1, p. 3, Harlequin, 2019, <https://www.harlequin.fr/lecture-en-ligne/heritier-maraban>
26. Umberto Eco, « Pleurer pour Jenny », *De Superman au surhomme*, trad. Myriem Bouzaher, Grasset et Fasquelle, 1993, p. 20-21.
27. Blog *Babelio* consulté le 12 mai 2022. En ligne : <https://www.babelio.com/livres/Kendrick-Lheritier-du-Maraban/1159926>.
28. « – ¡Oh, no! Has venido a consolarme. Ven..., ven... Te necesito. Jamás necesité nada como necesito tu ternura. Olvidate de mi condición, de lo que dicen por ahí. Piensa que eres una mujer que ama y yo un hombre que ama. ¡Oh, cuánto deseo que tú seas una simple mujer y sentir en mí esa vena reveladora de la hombría! Ven, Carolina... Carolina fue. Miró a lo alto. Pensó que amaba a aquel hombre, que amaba a Dios, que lo respetaba todo, pero que amaba... Y Yul, además de ser su amor, era su rey... Se diría que bajo las sonrisas de todos se removía un volcán de pasiones y temores, de intrigas e inquietudes, pero nadie, al ver la fiesta palaciega de aquella noche, pensaría en la tormenta que, solapada, se desencadenaba íntimamente en el reino de Watinel ». Corín Tellado, *Su alteza real*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1965, p. 80-81. (C'est moi qui traduit).
29. « También exaltaba la búsqueda de la felicidad y fomentaba una cierta imaginación apasionada, cuyo uso se consideraba de por sí subversivo. Muchos de estos textos estaban además escritos por una mujer, lo que en esos años, en los que el acceso a la escritura y la publicación estaba casi vedado a las mujeres, suponía de por sí una transgresión, por mucho que se tratase de autoras de novela rosa ». Encarna Alonso Valero, « Corín Tellado y la novela rosa », *Ogigia. Revista Electrónica de Estudios Hispánicos*, 12, 2012, p. 33-44. En ligne : https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/37550/revistas_uva_es__ogigia_article_view_3731_2996.pdf?sequence=5&isAllowed=y(C'est moi qui traduit).

-
30. Anonyme, « Guy des Cars est mort », *L'Humanité*, mercredi 22 Décembre 1993. En ligne : <https://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=https%3A%2F%2Fwww.humanite.fr%2Fnode%2F70138#federation=archive.wikiwix.com>.
31. Pierre Maury, « Littérature : la mort de Guy des Cars, le dernier écrivain populaire ? », *Le Soir*, 22 décembre 1993, https://www.lesoir.be/art/litterature-la-mort-de-guy-des-cars-le-dernier-ecrivain_t-19931222-Z07M6U.html.
32. Guy des Cars, *Une certaine dame*, « J'ai lu », Flammarion, 1971, p. 238-239.
33. Sylvie Fujihira, *Une Juive nommée Eva : étude portant sur Le château de la juive de Guy des Cars*, OUKA n° 28, Publications of Osaka University of Foreign Studies, 2002, p. 5, https://ir.library.osaka-u.ac.jp/repo/ouka/all/80071/poufs_28.pdf
34. Umberto Eco, « Les structures narratives chez Flemming », *De Superman au surhomme*, Biblio/Essais, Grasset et Fasquelle, 1993, p. 163 à 207.
35. *Id.*, p. 181.
36. Ian Fleming, *James Bond 007*, 1, « Bouquins » Robert Laffont, 2001. En ligne : https://booknode.com/james_bond_007_tome_1_015492/extraits.
37. Ian Fleming, *James Bond 007, tome 4 : Les diamants sont éternels (Chauds les glaçons)*, Gallimard, 2002. En ligne : <https://www.babelio.com/auteur/Ian-Fleming/27932/citations?pageN=2>.
38. Umberto Eco, « Les structures narratives chez Flemming », *op. cit.*, p. 192.
39. « [...] Existía una sociedad masiva que exigía cultura como producto de consumo; [...] muchos de los poemas que formaban parte de los cancioneros y volúmenes de poesías varias que circulaban durante el Barroco eran productos kitsch elaborados para satisfacer esa demanda. Unos productos creados casi siempre por artistas de segunda o tercera fila, pero en ocasiones también por autores prestigiosos de enorme talla intelectual que empleaban los resortes de la subcultura para llegar de una manera más eficaz a todo el abanico social. Escritores que en muchas ocasiones defendían en sus versos, si no de manera explícita sí implícita, una ideología, unas convicciones que estaban en el sustrato de un armazón poético de escasa calidad literaria. Un esqueleto formal que se apoyaba en la búsqueda de la risa fácil, usando para ello resortes casi infantiles como los juegos de palabras, las repeticiones, la imitación o el recurso a las insinuaciones sexuales o fisiológicas, a la escatología. Con todos esos ingredientes elaboraban un producto susceptible de interesar al gran público, de saciar sus expectativas lúdicas [...] ». Pedro Aguilar Serrano, « La poesía kitsch como instrumento del poder en el siglo XVII », *Historia y Comunicación Social*, 19, mars 2014, p. 689-701. En ligne : [https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:y6VNGXBM5jkJ:https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/download/45170/42531/+&cd=1&hl=fr&ct=clnk&gl=fr&clie nt=safari \(C'est moi qui traduis\)](https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:y6VNGXBM5jkJ:https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/download/45170/42531/+&cd=1&hl=fr&ct=clnk&gl=fr&clie nt=safari (C'est moi qui traduis)).
40. Frédéric Detue, « À l'heure fatale de l'art, la critique du kitsch au XXe siècle », *Texto !*, XVII, 1 et 2, 2012, http://www.revue-texto.net/docannexe/file/2992/detue_kitsch.pdf.
41. Hermann Broch, *Quelques remarques à propos du kitsch*, *op. cit.*, p. 16. Cité par Detue, *op. cit.* s.p.
42. Novalis, *Henri d'Ofterdingen*, Traduction et préface par Marcel Camus, Paris, Flammarion, 1992, p. 74-76. En ligne : <https://www.reves.ca/songes.php?fiche=1475>.
43. Mme de Staël, *De l'Allemagne*, éd. S. Balayé, Paris, GF-Flammarion, 1968, II, p. 41-42.
44. Anne Larue, « Dürer kitsch », *Romantisme*, 2002, 118, p. 105-112. En ligne : https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_2002_num_32_118_1165.
45. Théodore de Banville, « Le Stigmate », *Les Cariatides* (1843), <https://www.poetica.fr/poeme-1735/theodore-de-banville-le-stigmate/>

46. Anne Larue, *op. cit.*, p. 109.

47. Voir notamment Noël Valis, *La cultura de la cursilería: Mal gusto, clase y kitsch en la España moderna*, traduction d'Olga Pardo Torío, Madrid, Antonio Machado Libros, 2015.

48. « *I saw thee weep—the big bright tear / Came o'er that eye of blue; / And then methought it did appear / A violet dropping dew: / I saw thee smile—the sapphire's blaze / Beside thee ceased to shine; / It could not match the living rays / That filled that glance of thine. / As clouds from yonder sun receive / A deep and mellow dye, / Which scarce the shade of coming eve / Can banish from the sky, / Those smiles unto the moodiest mind / Their own pure joy impart; / Their sunshine leaves a glow behind / That lightens o'er the heart* ». George Gordon, Lord Byron, *Hebrew Melodies*, 1815. En ligne : <https://mykeep.com/lordbyron/isawtheeweep.html>. Moreno Hernández (cf. *infra*) précise qu'il est possible d'établir, à travers la rime XIII de Bécquer, une relation entre le « cursi » et le pastiche orientaliste que l'on trouve chez le comte de Noroña, militaire et diplomate mort vers 1815, auteur de *Poesías asiáticas* publiées pour la première fois à Paris en 1833, dans lesquelles il retraduit, entre autres, un poème arabe du XII^e siècle d'Ibn Rumi, traduit en 1774 en latin par William Jones et paraphrasé en anglais par Joseph C. Carlyle (1797). Carlyle (1797), lui-même antécédent direct d'un poème de Lord Byron (« *I saw thee weep* », *Hebrew Melodies*, 1815) et de la rime XIII de Bécquer.

49. « *Tu pupila es azul y, cuando ries, / su claridad süave me recuerda / el trémulo fulgor de la mañana / que en el mar se refleja. / Tu pupila es azul y, cuando lloras, / las transparentes lágrimas en ella / se me figuran gotas de rocío / sobre una violeta. / Tu pupila es azul, y si en su fondo / como un punto de luz radia una idea, / me parece en el cielo de la tarde / una perdida estrella.* », Gustavo Adolfo Bécquer, « Rima XIII », *Rimas*, ed. de Rafael Montesinos, Madrid. Cátedra, 1995, https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/rimas-y-leyendas--0/html/00053dfc-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_2_ (C'est moi qui traduis.)

50. « *La abrumadora persistencia de las zapatilleras comodidades de la asonancia es algo que no pertenece al estilo popular y bronco, sino al burgués e isabelino, deteriora en Bécquer las gracias que de su sentimiento cabría esperar: Gustavo Adolfo Bécquer: acordeón tocado por un ángel.* », Eugenio D'Ors, *Nuevo glosario*, Madrid, Aguilar, vol. III, 1949, p. 418-419. (C'est moi qui traduis.)

51. Voir Jean Lacoste, « La Loreley et la liberté. Heinrich Heine 1797-1856... », *Romantisme*, 1998, 101 : Heine le médiateur, p. 117-120, https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1998_num_28_101_4332.

52. « *Ich weiß nicht, was soll es bedeuten, / Daß ich so traurig bin; / Ein Märchen aus alten Zeiten, / Das kommt / mir nicht aus dem Sinn. / Die Luft ist kühl, und es dunkelt, / Und ruhig fließt der Rhein; / Der Gipfel des Berges / funkelt / Im Abendsonnenschein. / Die schönste Jungfrau sitzet / Dort oben wunderbar, / Ihr goldenes / Geschmeide blitzet, / Sie kämmt ihr goldenes Haar. / Sie kämmt es mit goldenem Kamme / Und singt ein Lied / dabei, / Das hat eine wundersamme, / Gewaltige Melodei.* », Heinrich Heine, *La Lorelei*, <https://lespoetes.net/poeme.php?cat=ph&id=2215>.

53. Voir Heinrich Heine, *Gedichte-Auswahl / Antología bilingüe*, ed. de Berit Balzer, Madrid, Ediciones de la Torre, 1995.

54. « *Los poemas calificables de cursis son a menudo pastiches –mezcla del orientalismo como tema, la métrica tradicional aconsonantada y el vocabulario artificioso o ripioso, cuando no sensiblero– que reconfiguran, al tiempo que desfiguran, la composición retórica y métrica de los textos originales, tal como se comprueba al compararlos con las versiones en prosa, a veces anónimas, que predominan en Francia y que suelen hacer de intermediarias. Por supuesto, todo ello es inseparable del contexto en el que surge y se afianza la cursilería como amaneramiento social y literario con pretensiones fallidas de nivelación entre clases y mérito [...]* », (c'est moi qui traduis), Carlos Moreno Hernández, « Cursilería y traducción poética: Byron y Heine », *Hermēneus, Revista de Traducción e Interpretación*, 20, 13/12/2018, p. 403-433. En ligne : <https://revistas.uva.es/index.php/hermeneus/article/view/2396>.

55. « *I saw thee weep—the big bright tear / Came o'er that eye of blue; / And then methought it did appear / A violet dropping dew: / I saw thee smile—the sapphire's blaze / Beside thee ceased to shine; / It could not match the living rays / That filled that glance of thine. / As clouds from yonder sun receive / A deep and*

mellow dye, / Which scarce the shade of coming eve / Can banish from the sky, / Those smiles unto the moodiest mind / Their own pure joy impart; / Their sunshine leaves a glow behind / That lightens o'er the heart. » George Gordon, Lord Byron, *Hebrew Melodies*, 1815. En ligne : <https://mykeep.com/lordbyron/isawtheeweep.html> Moreno Hernández (cf. *infra*) précise qu'il est possible d'établir, à travers la rime XIII de Bécquer, une relation entre le « cursi » et le pastiche orientaliste que l'on trouve chez le comte de Noroña, militaire et diplomate mort vers 1815, auteur de *Poesías asiáticas* publiées pour la première fois à Paris en 1833, dans lesquelles il retraduit, entre autres, un poème arabe du XII^e siècle d'Ibn Rumi, traduit en 1774 en latin par William Jones et paraphrasé en anglais par Joseph C. Carlyle (1797). Carlyle (1797), lui-même antécédent direct d'un poème de Lord Byron (« I saw thee weep », *Hebrew Melodies*, 1815) et de la rime XIII de Bécquer.

56. George G. Byron, *Œuvres complètes de Lord Byron*, traduction d'Amédée Pichot, 11^e éd., Paris, Furne et Gosselin, 1842, p. 60. Cité par Carlos Moreno Hernández, *op. cit.*, p. 418.

57. Florence Dupont, « Eschyle était-il kitsch ? », communication présentée lors de la Journée d'étude *Les époques du Kitsch : Kitsch et Antiquité*, organisée par Lionel Souquet, HCTI-UBO en collaboration avec Paris I, Centre Saint-Charles, 12 décembre 2014. En ligne : <https://www.univ-brest.fr/hcti/menu/Actualites/Archives/Kitsch-et-Antiquite>

58. Jean-Paul Thuillier dans l'émission de Xavier Mauduit, *Le cours de l'histoire, Épisode 1/4 : Ben-Hur, l'Antiquité spectacle*, France Culture, lundi 16 mai 2022. En ligne : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-cours-de-l-histoire/ben-hur-l-antiquite-spectacle-5433103>.

59. Le « laticlave » était la bande de pourpre qui ornait la tunique des sénateurs romains ou la tunique elle-même. Sous la République cet élément de prestige, certainement héréditaire et propre à la classe patricienne et à l'aristocratie, s'est répandu au sein de dignitaires de haut rang.

60. Pétrone, *Satyricon*, Deuxième partie : « Trimalcion », XXXI et XXXII, traduction nouvelle et complète, avec introduction et notes par Louis de Langle, Paris, Bibliothèque des curieux, 1923. En ligne : <https://remacle.org/bloodwolf/roman/petrone/partie2.htm#115>.

61. Voir Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, Le sens commun, 1979.

62. Jean-Christian Dumont, « Le Décor de Trimalcion », *Mélanges de l'École française de Rome, Antiquité*, 102, 2, 1990, p. 959-981, https://www.persee.fr/doc/mefr_0223-5102_1990_num_102_2_1696#mefr_0223-5102_1990_num_102_2_T1_0972_0000.

63. Abraham Moles, *op. cit.*, p. 79.

64. Voir Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, (en tchèque : *Nesnesitelná lehkost bytí*), postface de François Ricard, Gallimard, Paris, éditions Gallimard, 1987. C'est en France que le roman a été publié pour la première fois, en 1984. Il a ensuite été magnifiquement adapté au cinéma par Philip Kaufman, en 1988, avec Juliette Binoche et Daniel Day-Lewis.

65. Voir Yves Hersant, « Résister au kitsch », *L'Atelier du Roman*, 1, Arléa, Paris, novembre 1993, p. 9-17.

66. Herman Broch, « Remarques à propos de l'art tape-à-l'œil », *Création littéraire et connaissance, op. cit.*, p. 310.

67. *Id.*, p. 321-322.

68. « [...] es más necesario el ojo del culo solo que los de la cara; por cuanto uno sin ojos en ella puede vivir, pero sin ojo del culo ni pasar ni vivir. », Francisco de Quevedo, *Heurs et malheurs du trou du cul, Suivi de Poèmes satiriques et burlesques*, traduction de Victor Martinez, Mille et une nuits, 2004. Texte original : <https://ciudadseva.com/texto/gracias-y-desgracias-del-ojo-del-culo/>.

-
69. Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, *La Comédie humaine*, Tome II, Édition de Marcel Bouteron, Bibliothèque de la Pléiade, 1935, p. 15.
70. Gustave Flaubert, « Lettre à Louise Colet, 6 ou 7 août 1846 », *Correspondance*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998 I, p. 278. Cité par André Guyon (cf. *infra*)
71. André Guyon, *op. cit.*, p. 10 sur 58.
72. Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, ch. VI, Pléiade, 1952, p. 857. Cité par André Guyon, *op. cit.*
73. André Guyon, *op. cit.*
74. Mario Vargas Llosa, *La orgía perpetua, Flaubert y Madame Bovary*, Alfaguara, 2007. En ligne : http://www.peu.buap.mx/web/dialogos/Orgia_perpetua.pdf.
75. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, p. 39, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65527210/f53.image>.
76. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, chapitre XII, <https://www.etudes-litteraires.com/forum/discussion/10418/flaubert-madame-bovary-ii-12-emma-ne-dormait-pas-elle-faisait-semblant>.
77. Yvan Leclerc, « “Madame Bovary, c’est moi”, formule apocryphe », *Centre Flaubert*, non daté, https://flaubert.univ-rouen.fr/ressources/mb_cestmoi.php.
78. Voir Clarín y “*La Regenta*”, éd. Sergio Beser Barcelona, Ariel, Barcelona, 1982 et Gonzalo Sobejano, *Clarín en su obra ejemplar*, Madrid, Castalia, 1985.
79. « *Obdulia, que disimulaba mal su aburrimiento mientras se hablaba de cuadros [...] Obdulia ostentaba una capota de terciopelo carmesí, debajo de la cual salían abundantes, como cascada de oro, rizos y más rizos de oro sucio, metálico, artificial. [...] Pero lo peor de todo era una coraza de seda escarlata que ponía el grito en el cielo* ». Leopoldo Alas « Clarín », *La Regenta*, Madrid, Castalia, 1987, p. 131. Leopoldo Alas dit Clarín, *La Régente*, traduction de A. Belot, C. Bleton, J.-F. Botrel, R. Jammes, Y. Lissorgues, Arthème Faillard, 1987, p. 60.
80. Émile Zola, *Nana*, Paris, Fasquelle, 1909, p. 15, 17 et 18.
81. « *El salón de antigüedades y el despacho del Marqués “constituían, como él decía, la parte seria de la casa”. En el despacho todo era de roble mate; nada, absolutamente nada, de oro; madera y sólo madera. [...] La “sobriedad del mueblaje” rayaba en pobreza. –¡Mi celda! –decía el Marqués con afectación. [...] De las paredes del salón de antigüedades pendían tapices más o menos auténticos, pero de notoria antigüedad. Era lo único que al capitán Bedoya le parecía digno de respeto en aquel museo de trampas, según su expresión. El Marqués tenía la vanidad de ser anticuario por su dinero; pero le costaba mucha plata lo que resultaba al cabo obra de los truqueurs, palabra del capitán. [...] sus muebles Enrique II del salón de antigüedades, eran menos viejos que el mismo Marqués. [...] ¡esto es truquage, puro truquage!* ». Leopoldo Alas « Clarín », *La Regenta*, VIII, *op. cit.*, p. 312-313-314. Clarín, *La Régente*, *op. cit.*, p. 184.
82. Abraham Moles, *op. cit.*, p. 79.
83. Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, acte III, scène 1.
84. « *Un grandísimo majadero* », « Clarín », *op. cit.*, p. 305. Clarín, *op. cit.*, p. 178 (pour la traduction).
85. « *Para la Marquesa no había más que Luis XV y Regencia. Los muebles de su salón amarillo y la chimenea de su gabinete estaban copiados de una sala de Versalles, según aseguraban el tapicero y el arquitecto; pero el amor de la Marquesa a lo mullido y almohadillado había ido introduciendo grandes modificaciones en el salón Regencia. [...] Los muebles eran lujosos, pero estaban maltratados y lo que era peor, desde el punto de vista arqueológico, convertidos en flagrantes anacronismos. Les había hecho sufrir varios cambios, aunque siempre sobre la base del amarillo [...] Si se le hablaba de mal gusto, contestaba que la moda moderna era lo confortable y la libertad. Los antiguos cuadros de la escuela de Cenceño sin*

duda, pero al fin venerables como recuerdos de familia, los había mandado al segundo piso, y en su lugar puso alegres acuarelas, mucho torero y mucha manola y algún fraile pícaro; [...] hasta había colgado de las paredes cromos un poco verdes y nada artísticos. [...] la anarquía de los muebles era completa, pero todos eran cómodos; casi todos servían para acostarse[...] »Leopoldo Alas « Clarín », *La Regenta*, VIII, op. cit., p. 305-307. Clarín, *La Régente*, op. cit., p. 178-179. (Dans les deux dernières phrases, j'ai adapté la traduction de Belot et al. afin de mieux coller au texte, notamment pour la traduction de « manola » par « grisette » – au lieu de « belles filles désinvoltes » – et de « cromos » par « chromos un peu grivois » – au lieu de « images plutôt vertes » –).

86. « La Marquesa de Vegallana se levantaba más tarde si llovía más; en su lecho blindado contra los más recios ataques del frío, disfrutaba deleites que ella no sabía explicar, leyendo, bien arropada, novelas de viajes al polo, de cazas de osos, y otras que tenían su acción en Rusia o en la Alemania del Norte, por lo menos. El contraste del calorillo y la inmovilidad que ella gozaba con los grandes fríos que habían de sufrir los héroes de sus libros, y con los largos paseos que se daban por el globo, era el mayor placer que gozaba al cabo del año doña Rufina. Oír el agua que azota los cristales allá fuera, y estar compadeciéndose de un pobre niño perdido en los hielos... ¡qué delicia para un alma tierna, a su modo, como la de la señora Marquesa! —Yo no soy sentimental —decía ella [...] es decir, no me gusta la sensiblería... pero leyendo ciertas cosas, me siento bondadosa... me enternezco... lloro... pero no hago alarde de ello». Leopoldo Alas « Clarín », *La Regenta*, tomo II, cap. XVIII, Madrid, Castalia, 1987, p. 90. *La Régente*, op. cit., p. 419.

87. « Opinaba que lo único bueno que la aristocracia de ahora podía hacer era divertirse. ¿No podía imitar las virtudes de la nobleza de otros tiempos? Pues que imitara sus vicios ». Leopoldo Alas « Clarín », *La Regenta*, op. cit., p. 305. Leopoldo Alas dit Clarín, *La Régente*, op. cit., p. 178.

88. Voir D. Katrina Gosek, « Kkkkultur: kitsch & camp in À la recherche du temps perdu », *Studies in the Novel*, vol. 32, no. 3, 2000, p. 318–347, <https://www.jstor.org/stable/29533399>.

89. Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, 2, p. 206, https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Proust_-_Le_Temps_retrouvé,_tome_2.djvu/206.

90. Voir Víctor Cantero García, « Rosalía Pipaón en *La de Bringas* (1884): un diamante bien tallado », *Cuadernos de Investigación Filológica*, 47, 2020, p. 55-75. En ligne : Dialnet-RosalíaPipaonEnLaDeBringas1884UnDiamanteBienTallad-7657650.pdf

91. Voir Sadi Lakhdari, « Le secret dans *Tormento* et *La de Bringas* de Benito Pérez Galdós », *iberical.paris.sorbonne.fr*, <https://www.yumpu.com/fr/document/view/16949920/le-secret-dans-tormento-et-la-de-bringas-de-benito-perez-ibericl>.

92. Le style « viñolesque » fait référence à l'architecte paysagiste de la Renaissance Giacomo da Vignola (1507-1573). Il fut le plus grand représentant de la période de transition de la Renaissance au Baroque et est considéré comme un maniériste. Son architecture est sophistiquée mais pompeuse et froide.

93. « Era aquello... ¿cómo lo diré yo?... un gallardo artificio sepulcral de atrevidísima arquitectura, grandioso de traza, en ornamentos rico, por una parte severo y rectilíneo a la manera viñolesca, por otra movido, ondulante y quebradizo a la usanza gótica, con ciertos atisbos platerescos donde menos se pensaba; y por fin cresterías semejantes a las del estilo tirolés que prevalece en los kioscos. Tenía piramidal escalinata, zócalos greco-romanos, y luego machones y paramentos ojivales, con pináculos, gárgolas y doseletes. Por arriba y por abajo, a izquierda y derecha, cantidad de antorchas, urnas, murciélagos, ánforas, búhos, coronas de siemprevivas, aladas clepsidras, guadañas, palmas, anguilas enroscadas y otros emblemas del morir y del vivir eterno. Estos objetos se encaramaban unos sobre otros, cual si se disputasen, pulgada a pulgada, el sitio que habían de ocupar. En el centro del mausoleo, un angelón de buen tallo y mejores carnes se inclinaba sobre una lápida, en actitud atribulada y luctuosa, tapándose los ojos con la mano como avergonzado de llorar ». Benito Pérez Galdós, *La de Bringas*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2000, p. 5-6. En ligne : <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-de-bringas--0/> (C'est moi qui traduis).

94. Guy de Maupassant, *La vie errante*, Paris, P. Ollendorff, 1890, p. 36-37. Voir aussi : Franco Sborgi, « La théâtralisation de la mort dans la sculpture funéraire au XIXe siècle », *Les narrations de la mort*, Aix-en-

Provence, Presses universitaires de Provence, 2005. En ligne : <https://books.openedition.org/pup/7261?lang=fr>.

95. « [...] si en el presente resulta suntuoso el cementerio donde una rica burguesía parece querer perpetuarse a fuerza de su dinero, Blasco no pasa por alto que aquel lugar “museo de escultura de encargo” no suscita una verdadera y profunda “idea de la muerte” ». Rinaldo Froldi, « La visión de Italia de Blasco Ibáñez: el país del arte », Alicante, Bibliotecavirtual Miguel de Cervantes, 2001. En ligne : https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-visin-de-italia-de-blasco-ibez---el-pas-del-arte0/html/ff420530-82b1-11-df-acc7-002185ce6064_2.html (C'est moi qui traduis).

96. Bernard Martocq, « Le romancier et son modèle : Eça de Queiroz à Paris (1888-1900) », *Cahiers d'études romanes*, 6, 2001, p. 101-121, <https://journals.openedition.org/etudesromanes/209#quotation>

97. Daniel-Henri Pageaux, « Eça de Queirós et la mise en question du réalisme », Marie-Hélène Piwnic (dir.), *La littérature portugaise : Regards sur deux fins de siècle (XIXe – XXe)*, Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 1996, p. 149-156 (je cite la p. 154).

98. « Era decerto um formoso e magnífico moço, alto, bem feito, de ombros largos, com uma testa de mármore sob os anéis dos cabelos pretos, e os olhos dos Maias. » Eça de Queiroz, *Os Maias*, chapitre IV, Porto, Lello, 1945, http://figaro.fis.uc.pt/queiros/obras/maias/htmls/Capitulo_04.html Eça de Queiroz, *Les Maia*, traduction de Paul Teyssier, Paris, Chandeigne/Unesco, 1996, p. 121.

99. « [...] Fervor pelo bric-a-brac e pelo bibelot [...] ». Eça de Queiroz, *Os Maias*, chapitre VII, Porto, Lello, 1945. En ligne : http://figaro.fis.uc.pt/queiros/obras/maias/htmls/Capitulo_07.html (C'est moi qui traduis).

100. « No salão nobre, raramente usado, todo em brocados de veludo cor de musgo de outono, havia uma bela tela de Constable, o retrato da sogra de Afonso, a condessa de Runa [...] Uma sala mais pequena, ao lado, onde se fazia música, tinha um ar de século XVIII com seus móveis enramelhetados de ouro, as suas sedas de ramagens brilhantes: duas tapeçarias de Gobelins, desmaiadas, em tons cinzentos, cobriam as paredes de pastores e de arvoredos. De frente era o bilhar, forrado dum couro moderno trazido por Jones Bule, onde, por entre a desordem de ramagens verde-garrafa, esvoaçavam cegonhas prateadas. E, ao lado, achava-se o fumoir, a sala mais cómoda do Ramalhete: as otomanas tinham a fofa vastidão de leitos; e o aconchego quente, e um pouco sombrio dos estofos escarlates e pretos era alegrado pelas cores cantantes de velhas faianças holandesas. Ao fundo do corredor ficava o escritório de Afonso, revestido de damascos vermelhos como uma velha câmara de prelado. A maciça mesa de pau preto, as estantes baixas de carvalho lavrado, o solene luxo das encadernações, tudo tinha ali uma feição austera de paz estudiosa - realçada ainda por um quadro atribuído a Rubens, antiga reliquia da casa, um Cristo na Cruz, destacando a sua nudez de atleta sobre um céu de poente revoltado e rubro. Ao lado do fogão Carlos arranjava um canto para o avô com um biombo japonês bordado a ouro, uma pele de urso branco, e uma venerável cadeira de braços, cuja tapeçaria mostrava ainda as armas dos Maias no desmaio da trama de seda ». *Ibid.*, p. 25-26.

101. « [...] os recostos acolchoados, a seda que forrava as paredes, faziam dizer ao Vilaça que aquilo não eram aposentos de médico - mas de dançarina! » Eça de Queiroz, *Os Maias*, *ibid.* / *Les Maia*, *op. cit.*, p. 26.

102. Lucette Petit, *Le Champ du signe dans le roman queirozien*, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre culturel portugais, 1987, p. 38.

103. Claude Duchet, « Roman et objets : l'exemple de *Mme Bovary* », *Travail de Flaubert*, Paris, Le Seuil, 1983, p. 27. Cité par Lucette Petit, *op. cit.*, p. 38.

104. Yvan Lissorgues, « Introduction », Leopoldo Alas dit Clarín, *La Régente*, *op. cit.*, p. 7-29.

105. Paul Teyssier, « Introduction », Eça de Queiroz, *Les Maia*, *op. cit.*, p. 7-18.

106. Eça de Queiroz fut membre du groupe informel des *Vencidos da Vida* (littéralement : les « Vaincus de la vie »), formé par les personnalités intellectuelles les plus importantes de la vie culturelle portugaise des trois dernières décennies du XIXe siècle. Ils sont dans la mouvance de la *Regeneração* (1851-1868) qui

échouera dans ses tentatives de relance économique et de modernisation du Portugal. Les *Vencidos da Vida* forment un groupe élitiste, réunissant des sommités de la littérature, de la politique et des habitués des milieux mondains et aristocratiques. Face à l'échec de leur projet de modernisation, ils ont canalisé leur désenchantement et la frustration de leurs idéaux révolutionnaires de jeunesse dans un dilettantisme élégant et ironique. C'est ainsi qu'est née la vague idéalisation d'une aristocratie éclairée, en contrepoint du socialisme utopique que certains d'entre eux avaient prôné auparavant.

107. Joris-Karl Huysmans, *À Rebours*, préface de Marc Fumaroli, folio classique, Gallimard, 1977, p. 91-95.

108. Jean Baudrillard, *Le Système des Objets*, Paris, Gallimard, 1968.

109. Baudrillard, *op. cit.*, p. 104.

110. « *Camp is a certain mode of aestheticism. It is one way of seeing the world as an aesthetic phenomenon. That way, the way of Camp, is not in terms of beauty, but in terms of the degree of artifice, of stylization. neutral with respect to content.* », Susan Sontag, « Notes on Camp », *op. cit.*, p. 105 à 119 (C'est moi qui traduis).

111. Voir notamment Daniel Salvatore Schiffer, *Philosophie du dandysme*, Paris, PUF, 2008.

112. « *It is absurd to divide people into good and bad. People are either charming or tedious.* ». Oscar Wilde, *Lady Windermere's Fan*, London, The Bodley Head, 1893. En ligne : <https://archive.org/details/ladywindermere00wildrich/page/n21/mode/2up>, cité par Sontag, *ibid.*

113. Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, collection écrivains de toujours, éditions du Seuil, 1978. Sur la notion d'enlèvement du récit, voir les pages 124 à 135.

114. Jean-Marie Gustave, toutes les autres références ont le prénom complet. Le Clézio, *L'Extase matérielle*, 239, 1967, p. 149-150.

115. Marie Parent, « La Banlieue : quintessence de l'expérience américaine ? », *Suburbia: l'Amérique des banlieues. Carnet de recherche*, en ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain, 26 sept 2011. En ligne : http://oic.uqam.ca/fr/carnets/suburbia-lamerique-des-banlieues/la-banlieue-quintessence-de-lexpérience-américaine#footnote1_sac3wdy.

116. Vladimir Nabokov, *Lolita*, traduit de l'anglais et préfacé par Maurice Couturier, nouvelle traduction révisée, Folio Gallimard, 2001, p. 76 et 119.

117. Yannicke Chupin, « "Nymphets do not occur in polar regions" : lectures du stéréotype dans *Lolita* de Vladimir Nabokov », *Miranda*, 3, 2010. En ligne : <https://journals.openedition.org/miranda/1672#quotation>.

118. Nabokov, *Lolita*, *op. cit.*, p. 254-255.

119. « *The portrait of Lolita as a consumer (of candy, of ice cream and a variety of kitschy objects) serves as the means by which her consumption by Humbert is rationalized and excused. Lolita is seen through the "inner eye" of Humbert Humbert, as the classic American female consumer—always already contaminated by her trashy taste.* » Suzan Mizruchi, « Lolita in History », *American Literature*, 75, septembre 2003, p. 629-652 (C'est moi qui traduis).

120. Voir Sophie de Mijolla-Mellor, « Le Fantôme de Pygmalion », *Adolescence*, GREUPP, avril 2008, p. 817-840. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-adolescence-2008-4-page-817.htm>.

121. Marie Bouchet, « De Dolores, CO à Lolita, TX : Détours et retours à travers "the crazy quilt of forty-eight states" », *Caliban*, 19, 2006, p. 9-22, <https://journals.openedition.org/caliban/2344#quotation>.

122. Voir Maurice Couturier, « Introduction », Nabokov, *op. cit.*, p. 9-19.

123. Nabokov, *Lolita*, *op. cit.*, p. 27.

124. *Ibid.*

125. Marie Bouchet, *op. cit.*

126. Agnès Edel-Roy, *Une « démocratie magique » : politique et littérature dans les romans de Vladimir Nabokov*, thèse de littérature comparée dirigée par Vincent Ferré, Université Paris-Est, 2018, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02270697/document> Je cite le résumé : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02270697>.

127. Georges Perec, *La vie mode d'emploi*, (Chapitre LXXI), Le livre de poche, Hachette, 1978, p. 23.

128. Baudrillard, *op. cit.*

129. Pierre Bourdieu, *La Distinction, Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979. Dans son essai, Bourdieu affirme que les personnes disposant d'un plus grand capital culturel (comme l'éducation) sont celles qui déterminent le « bon goût » (théoriquement non kitsch) dans une société. Bourdieu affirme que la classe ouvrière attend des objets qu'ils aient une fonction, qu'ils servent à quelque chose, tandis que ceux qui n'ont pas de problèmes économiques peuvent avoir une appréciation pure de l'objet, sans lien avec la notion de fonctionnalité. Accepter le goût dominant est, selon Bourdieu, une forme de « violence symbolique ».

130. Georges Perec, *Les choses*, Postface de Jacques Leenhardt, René Julliard, 1965, p. 9-25.

131. Voir Lionel Souquet, « Descriptions d'intérieurs chez Georges Perec et Manuel Puig : de l'ordre bourgeois à l'objet comme signe culturel et instrument de la construction identitaire de l'intellectuel », *Revue de la S.A.P.F.E.S.U.*, Buenos Aires, novembre 2005, p. 131-149.

132. Pierre Brunel, *Les Choses, Georges Perec*, collection Profil d'une œuvre, Hatier, Paris, 2003, p. 93.

133. *Ibid*

134. Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

135. Milan Kundera, *L'Insoutenable Légèreté de l'Être*, *op. cit.*

136. François Ricard, « L'Idylle et l'idylle : Relecture de Milan Kundera », postface à Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, *op. cit.*, p. 461.

137. François Ricard, « Mortalité d'Agnès », postface à Milan Kundera, *L'Immortalité*, Paris, Gallimard, 1990, p. 524.

138. Laurence Gagné Gallant, *Kitsch et cultures de masse dans La Tache de Philip Roth et L'insoutenable légèreté de l'être de Milan Kundera*, Mémoire de Maîtrise de Lettres, UQAR Université du Québec à Rimouski, novembre 2016, p. 79. En ligne : https://semaphore.uqar.ca/id/eprint/1253/1/Laurence_Gagne-Gallant_novembre2016.pdf.

139. Voir Lionel Souquet, « Dossier *La création et le rapport aux arts/ La creación y su relación con las artes* », in Waldegaray Marta Inés, Bogoya Camilo, *CAPES espagnol. Épreuve de composition 2020. Julio Cortázar, Rayuela (1963)*, Paris, Ellipses, 7 août 2019, p. 83-106.

140. Roland Barthes, *Mythologies*, *op. cit.*, p. 13.

141. *Id.*, p. 17.

142. Julio Cortázar, *Marelle (Rayuela)*, traduction de Laure Guille-Bataillon, Paris, Gallimard, 1966, p. 236-237.

143. « *Porque yo con mi cultura, no es cierto* », Cortázar, *Marelle*, *id.*, p. 14.

-
144. L'Autriche secrète des centaines d'écrivains populaires kitsch, dont Reimmichl – pseudonyme du prêtre Sebastian Rieger (1867-1953) – est le meilleur exemple. Il a publié environ soixante-dix titres (romans, récits, recueils d'histoires). Ses produits littéraires avaient une valeur de divertissement et d'éducation morale et religieuse, favorisant l'identification avec une solide conscience de la patrie tyrolienne et critiquant la civilisation de manière conservatrice. En 1937, Rieger reçoit l'ordre du mérite autrichien. Ses textes révèlent souvent un antisémitisme véhément, qui fut passé sous silence lors des nombreux hommages posthumes.
145. Thomas Bernhard, *Maîtres anciens*, traduction de Gilberte Lambrichs, Paris, Gallimard, 1988, p. 104 et 158.
146. Nicolas Bouchaud, « *Maîtres anciens* de Thomas Bernhard », France Culture, Fictions / Théâtre et Cie, Épisode du dimanche 28 mars 2021. En ligne : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/fictions-theatre-et-cie/maitres-anciens-de-thomas-bernhard-6302453>.
147. Jean-Pierre Maurel, *Règlement*, Paris, Gallimard, 1993, p. 96.
148. Catherine Lemieux, *Vanités et résistances de la pensée critique. Du kitsch philosophique dans Maîtres anciens de Thomas Bernhard*, Mémoire présenté à la faculté des arts et des sciences en vue de l'obtention du grade de Maîtrise en littérature comparée, Département de littérature comparée, Faculté des arts et des sciences, Université de Montréal, août 2012, p. 112, 113, 116 et 120.
149. Yannicke Chupin, « “Nymphets do not occur in polar regions” : lectures du stéréotype dans *Lolita* de Vladimir Nabokov », *Miranda*, 3, 2010. En ligne : <https://journals.openedition.org/miranda/1672#quotation>.
150. Yves Hersant, « Résister au kitsch », *op. cit.*, p. 9 à 17.
151. *Ibid.*
152. Marie-Albane Watine, « Style kitsch et énonciation sérieuse : le cas du roman rose », colloque *Le kitsch : définitions, poétiques, valeurs*, organisé par Franz Johansson et Mathilde Vallespir, Centre Culturel International de Cerisy, 21-28 août 2017. En ligne : <http://www.ccic-cerisy.asso.fr/kitschl7.html>
153. « *El Rosario, de Florence Barclay, contenía amor, amor por todas partes. Los personajes sufrían y mezclaban la dicha con los padecimientos de una manera tan bella, que la lupa se le empañaba de lágrimas.* » Luis Sepúlveda, *Un viejo que leía novelas de amor*, Madrid, Júcar, 1989, p. 63. Luis Sepúlveda, *Le Vieux qui lisait des romans d'amour*, traduction de François Maspero, Métailié, 1992, p. 63.
154. « *La novela empezaba bien. “Paul la besó ardorosamente en tanto el gondolero, cómplice de las aventuras de su amigo, simulaba mirar en otra dirección, y la góndola, provista de mullidos cojines, se deslizaba apaciblemente por los canales venecianos.” Leyó el pasaje varias veces, en voz alta. ¿Qué demonios serían las góndolas? Se deslizaban por los canales. Debía tratarse de botes o canoas, y, en cuanto a Paul, quedaba claro que no se trataba de un tipo decente, ya que besaba “ardorosamente” a la niña en presencia de un amigo, y cómplice por añadidura. Le gustó el comienzo. Le pareció muy acertado que el autor definiera a los malos con claridad desde el principio. De esa manera se evitaban complicaciones y simpatías inmerecidas. [...] No. Los shuars no besaban. [...] el Paul de la novela no era más que un puerco.* » Luis Sepúlveda, *Un viejo que leía novelas de amor*, *op. cit.*, p. 73, 74, 75. Luis Sepúlveda, *Le Vieux qui lisait des romans d'amour*, *op. cit.*, p. 73, 74, 75.
155. José Joaquín Brunner, *Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana*, Santiago, FLACSO, 1990.
156. Voir Lionel Souquet, « Esprit français et contre-culture latino-américaine chez Copi », Dossier thématique : *Littératures contreculturelles hispano-américaines (XXe-XXIe siècles)*, éd. Alba Lara-Alengrin et Véronique Pitois Pallares, *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines*, 6, 2020. En ligne : http://cecil-univ.eu/c6_1/.

157. « [...] *El realismo mágico se ha convertido en toda una industria. Ofrece una América Latina (incluyendo la cultura hispana en los EE.UU.) reducida a kitsch y empaquetada para la exportación* ». Emil Volek, « Anverso y reverso del laberinto: Octavio Paz, ¿fundador de Macondo? », Alma Leticia Martínez Figueroa (ed.), *Memoria*, XIX coloquio internacional de literatura mexicana e hispanoamericana, Universidad de Sonora, 2005, p. 44. En ligne : <https://books.google.fr/books?id=jzTzIVqw3EgC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>. (C'est moi qui traduis).

158. Voir Lionel Souquet, « Esprit français et contre-culture latino-américaine chez Copi », *op. cit.*

159. Voir Lionel Souquet, *Le Kitsch de Manuel Puig*, *op. cit.*

160. Voir Ricardo Piglia, « Clase media: cuerpo y destino. Una lectura de *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig », Jorge Lafforgue (comp.), *Nueva novela latinoamericana II. La narrativa argentina actual*, Buenos Aires, Paidós, 1972, p. 350-362. En ligne : <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/actualinvestigacion/article/view/1720/1679>.

161. Gilles Deleuze, *Cinéma 1 - L'image-mouvement*, Les éditions de Minuit, 1983, p. 172-173.

162. Extrait disponible sur *YouTube* : <https://www.youtube.com/watch?v=lsvPqPBjQu8&t=10s>.

163. Extrait disponible sur *YouTube* : <https://www.youtube.com/watch?v=iNS8yd5JkBU>.

164. « *Se trataba de una comedia lujosa, ambientada en escenarios que le encantaron: amplios salones con escalinatas de mármol negro y barrotes cromados, sillones de raso blanco, cortinados blancos de satén, alfombras de largo pelaje blanco, mesas y sillas con patas cromadas, por donde se desplaza una hermosa rubia neoyorquina [...] Mabel pensó en la intimidad de la rica ex dactilógrafa con el chófer, en la posibilidad de que el chófer estuviera muy resfriado y decidieran amarse con pasión.* », Manuel Puig, *Boquitas pintadas*, Barcelona, « Biblioteca de Bolsillo », Seix Barral, 1985. Manuel Puig, *Le plus beau tango du monde*, trad. Laure Guille-Bataillon, Paris, Denoël, 1972, p. 73.

165. « *A la derecha de la cama la mesa de luz con un velador de pantalla de gasa blanca con motas verdes, al igual que las cortinas de las ventanas y el cubrecama. [...] Sobre la cómoda un juego de espejo de mano y cepillos con mangos de terciopelo colocados en círculo alrededor de un portarretrato de nonato con la fotografía de una muchacha sentada, el vestido formando drapeados en torno al busto, collar de perlas, cabello lacio con raya al medio y rizado permanente en las puntas* ». *Ibid.*, p. 41-42.

166. Voir Lionel Souquet, « Objetos, orden, desorden y subversión kitsch en *Boquitas pintadas* de Manuel Puig: "DORMITORIO DE SEÑORITA, AÑO 1937" », "Dossiê 30 años sin Manuel Puig", *Polifonia*, éd. Júlia Romero e Juan Fiorini, 28, 50, Universidade Federal de Mato Grosso (Brésil), p. 28-57, mis en ligne le 10 juin 2021. En ligne : <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/issue/view/658> et <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/12561>.

167. « *Los personajes protagónicos pertenecen a la clase media y de su lenguaje se desprende inevitablemente un torrente de cursilería. Para mí la cursilería es una mala palabra, no es una vergüenza. Yo soy profundamente cursi y me diferencio de mis personajes solamente porque estoy consciente de eso y lo he asumido... Creo que la cursilería nace de un movimiento anímico legítimo: el deseo de ser mejor. [...] Muchos no tenían otro remedio que remitirse a los modelos que les proporcionaban los héroes del cine, de la crónica deportiva, de la radio, de las revistas femeninas. Esos intentos de imitación dan lugar a piruetas a veces grotescas [...] en vez de elegante se es cursi* ». Mario Mactas, « Yo soy Manuel Puig », *Gente*, 221, 18 octobre 1969, p. 20-22 (c'est moi qui traduis).

168. Jorgelina Corbatta, *Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig*, Madrid, Tratados de Crítica Literaria, editorial Orígenes, 1988, p. 17 et suivantes.

169. « *To patronize the faculty of taste is to patronize oneself* », Susan Sontag, « Notes on Camp », *op. cit.*, p. 105 à 119. (C'est moi qui traduis.)

170. Michel Nathan, « Les lecteurs de Guy des Cars », *Splendeurs et misères du roman populaire*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990, p. 201-218.

171. *Id.*, p. 208.

172. Julia Bettinotti et Claude Lizé, « Les Stratégies de dévalorisation de la littérature populaire : l'exemple du roman Harlequin », *Cahiers pour la littérature populaire. Recherches québécoises*, 1986, p. 87-101. Voir aussi Robine Nicole, « Lectures et lecteurs de mauvais genres », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, 54, 1987, p. 95-108. En ligne : https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_1987_num_54_1_1444.

173. « [...] sufrió los reproches habituales a la novela comercial y de éxito, además del desprecio dedicado a la llamada novela rosa al ser considerada un género menor y fundamentalmente para mujeres. Lo que este hecho traduce es el desprecio por la literatura denominada popular, frente a la “gran” cultura o literatura, la cultura o literatura “legítima”. No es extraño: cualquier aproximación a la filosofía o la sociología del conocimiento mostrará que existe, en cada momento y en cada sociedad, una jerarquía de objetos de estudio considerados legítimos o ilegítimos, “nobles” o “menores”. En definitiva, [...] podríamos decir que la consideración de literatura popular no es un juicio literario sino social [...] que marca como inferior aquello que se sale de la norma considerada como práctica legítima ». Encarna Alonso Valero, « Corín Tellado y la novela rosa », *Ogigia. Revista Electrónica de Estudios Hispánicos*, N° 12, 2012, p. 33-44. En ligne : https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/37550/revistas_uva_es__ogigia_article_view_3731_2996.pdf?sequence=5&isAllowed=y (C'est moi qui traduis).

174. Umberto Eco, « Pleurer pour Jenny », *op. cit.*, p. 16-17.

175. *Id.*, p. 18.

176. Voir Catherine Jordy, « Le kitsch wagnérien », *La Revue de la BNU*, 7, 2013, 50-57, <https://journals.openedition.org/rbnu/2337#quotation>

177. Voir Jean Robelin, « Le kitsch ou l'authenticité de l'inauthentique », *Noesis*, 22-23, 2014, 203-217, <https://journals.openedition.org/noesis/1902#quotation>.

178. On peut penser au tableau *Le Baiser*, peint en 1969 par Picasso.

179. Norbert Elias, « Le style kitsch et l'ère du kitsch », *op. cit.*

180. Edgar Morin, *L'esprit du Temps, essai sur la culture de masse*, éditions Grasset, Paris, 1986, p. 15-16.

181. *Ibid.*