HAL
open science

Le style réactionnaire. Positions de la droite littéraire française sur la langue et le style au XXe siècle

Vincent Berthelier

▶ **To cite this version:**

Vincent Berthelier. Le style réactionnaire. Positions de la droite littéraire française sur la langue et le style au XXe siècle. Littératures. Sorbonne université; Université de Lausanne, Faculté des lettres, 2021. Français. NNT : . tel-03831212

HAL Id: tel-03831212

https://theses.hal.science/tel-03831212

Submitted on 26 Oct 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE V

Laboratoire de recherche Sens, texte, informatique, histoire

UNIVERSITÉ DE LAUSANNE

FACULTÉ DES LETTRES

Section de français

T H È S E

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline: Langue française

DOCTEUR ÈS LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE LAUSANNE

Discipline: Français moderne

Présentée et soutenue par:

Vincent BERTHELIER

le 13 novembre 2021

Le style réactionnaire

Positions de la droite littéraire française sur la langue et le style au XXe siècle

Sous la direction de:

M. Gilles PHILIPPE – Professeur, Université de Lausanne

Mme Christelle REGGIANI – Professeure, Sorbonne université

Membres du jury:

M. Jean-François LOUETTE – Professeur, Sorbonne université

M. Jérôme MEIZOZ – Professeur, Université de Lausanne

Mme Sophie MILCENT-LAWSON – Professeure, Université de Lorraine

Mme Gisèle SAPIRO – Directrice de recherche, CNRS/EHESS

REMERCIEMENTS

Je remercie en tout premier lieu ma directrice de thèse, Mme Christelle Reggiani, et mon directeur, M. Gilles Philippe. Il ne s'agit pas seulement de sacrifier par là aux usages universitaires : je tiens très sincèrement à leur exprimer ma gratitude pour leur gentillesse, leur bienveillance, les conseils qu'ils m'ont adressés, leurs relectures détaillées, leur disponibilité admirable, leur rapidité à répondre (y compris pour de sordides questions administratives), bref, pour tout ce grâce à quoi j'ai été tout bonnement *heureux* de travailler avec eux. Je remercie aussi Mesdames et Messieurs les membres du jury, pour avoir lu et relu mon manuscrit de thèse, et m'avoir adressé les nombreuses critiques et remarques qui m'auront permis, autant qu'il me fut possible, de le polir.

Je remercie ensuite mes professeurs de l'ENS Ulm, parmi lesquels M. Michel Murat, mon directeur de mémoire de M2, qui m'a orienté vers celui et celle qui allaient me diriger, et qui m'a en grande partie inspiré ce sujet de recherche. Je remercie également Mme Anne-Marie Paillet, qui m'a initié à la stylistique, et m'a, grâce à sa rigueur et son enjouement légendaires, lancé dans cette carrière. Je remercie également, pour leurs relectures, conseils et encouragements, Mme Marie-Christine Bellosta et MM. Dominique Combe, Thomas Conrad et Marc Porée.

Je voudrais remercier mes professeurs de classe préparatoire du lycée Claude Monet, et tout particulièrement ceux qui ont suivi de près le déroulement de cette thèse, M. Olivier Curchod, professeur de lettres et passionné pédagogue, et M. Olivier Campa, dont les leçons de philosophie prodiguées corps et âme ont beaucoup aidé à la rédaction de cette thèse. Je n'oublie évidemment pas de remercier chaleureusement M. Alain Rouy, l'Amphitryon de Villejuif, mes professeurs de lettres classiques Thierry Hébert et Renaud Viard, ainsi que M. Pierre Girard et Mme Frédérique Denis.

Je remercie les travailleuses et les travailleurs de l'ENS Ulm, de la Sorbonne et du CROUS, bibliothécaires, appariteurs, cantiniers et agents de ménage qui assurent les conditions matérielles de production du travail intellectuel, ainsi que les développeuses et développeurs des logiciels libres que j'ai employés. Je remercie également mes camarades de la CGT, de l'Union syndicale Solidaires, de l'AGEPS et du collectif doctoral, qui œuvrent pour défendre la liberté intellectuelle et une haute idée de ce que doit être l'université.

Je remercie mes camarades du séminaire « Lectures de Marx » et du séminaire littéraire des Armes de la critique (SLAC), tant pour la formation et les avancées théoriques qu'ils m'ont offertes que pour leur amitié constante. Grand merci enfin à mes relectrices et à mes relecteurs : Jordi Brahamcha-Marin, relecteur en chef, saint patron des tatillons et grand vizir tout au long de ma formation universitaire ; Alice de Charentenay aux bons tuyaux, punk des belles lettres et avisée conseillère ès formes et savoir-vivre ; Esther Demoulin qui comme toujours a été *une sœur pour moi* ; Suzanne Duval-aux-yeux-pers, qui fut mon Mentor depuis mes débuts en stylistique ; le gonze Gaspard Evette, une épée, qui a fait décarrer quelques gourances mahousses ; Alexandre Feron, instructeur politique et phénoménologique de longue date, *chi va piano ma sano* ; Vincent Heimendinger, pélican académique toujours prêt à se sacrifier pour faire avancer le travail de ses amis ; Marion Leclair qui m'a notamment aidé à accommoder mon titre et résumé à la sauce à la menthe ; le docteur Andrei Minzetanu pour ses nombreux conseils et ses lumières cioraniennes (oxymore) ; Pierre-Élie Pichot qui a mis sa connaissance des *arcana* au service des troupes anti-arcistes ; Ulysse Lojkine et Yohann Douet, de l'armée de réserve.

Et Romane, à qui cette thèse est dédiée.

INTRODUCTION

Dans le numéro de mai 1955 des *Lettres nouvelles*, Barthes faisait paraître les premiers articles de ses *Mythologies* consacrés à Pierre Poujade. Dans le sillage d'un précédent article portant sur Jules Verne, il y développe l'idée que la petite-bourgeoisie rêve d'un univers entièrement lisible. Pour cette petite-bourgeoisie, Poujade nourrit le mythe d'un monde transparent – le monde plein et clos du bon sens où chaque chose a son équivalent exact et sans équivoque :

> le panache petit-bourgeois consiste à éluder les valeurs qualitatives, à opposer aux procès de transformation la statique même des égalités (œil pour œil, effet contre cause, marchandise contre argent, sou pour sou, etc.). […] le bon sens poujadiste consiste à établir une équivalence simple entre ce qui se voit et ce qui est[1].

Barthes, n'hésitant pas à qualifier ce nouveau meneur politique de « fasciste », associait ainsi à ce mot à la fois une classe (la petite-bourgeoisie, les petits commerçants), une idéologie (le « bon sens » anti-dialectique) et une « syntaxe » (l'équation, la tautologie) – car la politique produit aussi ses signes dans la langue.

Un mois plus tard, la sémiologie recrutait un adepte inattendu en la personne de Jacques Laurent. Dans la revue *La Parisienne* de juin 1955, en réponse à un article hostile de *L'Express* qui qualifiait les Hussards d'écrivains de droite[2], Jacques Laurent avançait, par plaisanterie, qu'on pouvait naguère facilement distinguer la gauche de la droite : « À propos

1. « Quelques paroles de M. Poujade » et « Adamov et le langage », repris dans R. BARTHES, *Mythologies* (1957), Paris, Seuil, 1970, p. 80 et 82. L'article « Racine est Racine » paru le mois suivant poursuit cette réflexion dans le domaine artistique.
2. Anon., « À la recherche des intellectuels de droite », *L'Express*, 25 décembre 1954. L'article suggérait entre autres que ces nouveaux écrivains de droite n'étaient pas à la hauteur de leurs prédécesseurs (Barrès, Drieu ou Montherlant).

du paquebot *Normandie*, les gens de droite disaient *La Normandie* et les gens de gauche disaient *Le Normandie*. Voilà un paradoxe qui ravira les rédacteurs de *L'Express* habitués à juger sommairement[3]. » De la sorte, il définissait un clivage politique par une variation de signes et, sans le savoir, renvoyait à ses détracteurs de gauche le diagnostic de Barthes sur le fantasme petit-bourgeois (et tendanciellement fasciste) d'un monde lisible, où chaque signe a un signifié univoque. Qui plus est, le genre grammatical des paquebots est une vieille antienne des rubriques de bon langage de l'entre-deux-guerres. À cette question récurrente posée par les lecteurs du *Temps* ou du *Figaro*, les chroniqueurs eux-mêmes, pourtant amateurs d'arguties, ne s'intéressaient pas plus qu'au sexe des anges et ils la balayaient d'un revers de main[4]. Mais le signe politico-grammatical évoqué ironiquement par Jacques Laurent est en même temps une variation stylistique – au sens d'un choix entre deux variantes formelles de même signification. La gauche, la droite, la politique en général seraient-elles donc une simple affaire de style ?

Nous aurons l'occasion de revenir sur l'article de *La Parisienne*[5], mais nous pouvons déjà rappeler que, comme le laisse deviner son titre, cet article suggère l'existence d'une affinité particulière entre la droite et le style littéraire. Quant au sens précis de « style littéraire » dans ce contexte, il reste à élucider plus précisément : il a en tout cas à voir avec l'individualité et l'individualisme. En 1982, Bertrand Poirot-Delpech attribuait la supposée affinité au scepticisme politique de la droite : « Est-ce à dire que le nihilisme donne du style, puisque la droite s'en adjuge volontiers le monopole ? Que l'espoir engraisse la prose et que le désespoir l'affine[6] ? » En 2016, cette intuition semble encore valide pour certains, comme Bruno de Cessole – qui reprend, avec une feinte naïveté, une argumentation élaborée par la droite elle-même, comme on aura l'occasion de le voir :

> Il n'est pas nécessaire, d'autre part, d'exprimer des idées ou un engagement déterminés pour être un écrivain de droite. C'est un tempérament, un style, une sensibilité, plus que des convictions, qui classent

3. A. PARINAUD *et al.*, « Existe-t-il un style littéraire de droite ? », *La Parisienne*, juin 1955, repris dans J. LAURENT, *Les Années 50*, Lyon, La Manufacture, 1989, p. 142. Ce texte est aussi cité et commenté dans G. SAPIRO, *Les écrivains et la politique en France, de l'affaire Dreyfus à la guerre d'Algérie*, Paris, Seuil, 2018, p. 77-79.
4. « Croirait-on que je reçois encore des lettres, voire des articles de revues spéciales, que l'on prend la peine de me communiquer, sur le genre qu'il convient d'attribuer aux bâtiments ? » s'offusque ainsi Abel Hermant dans *Le Temps* du 8 mars 1934. À propos de ces chroniques de « Défense de la langue française », voir *infra* le chapitre consacré aux puristes dans l'entre-deux-guerres.
5. Voir *infra*, le chapitre que nous consacrons aux Hussards.
6. B. POIROT-DELPECH, *Feuilletons 1972-1982*, Paris, Gallimard, 1982, p. 140 (cité par Marc Dambre).

un écrivain à droite. Sans généraliser, les écrivains d'idées sont plutôt des écrivains de gauche et les écrivains à style plutôt à droite[7].

Cette affinité ne se limiterait pas même au style. Évoquant Thibaudet, selon qui les lettres penchent à droite, tandis que le Parlement suit une tendance « sinistrogyre »[8], Cessole évoque une relation élective entre la littérature française et la droite. Sur le mode fictionnel et comique, Houellebecq mettait une idée similaire dans la bouche de Philippe Sollers, introduit comme personnage des *Particules élémentaires* (1998) : « Vous êtes réactionnaire, c'est bien. Tous les grands écrivains sont réactionnaires. Balzac, Flaubert, Baudelaire, Dostoïevski : que des réactionnaires[9]. » On perçoit l'idée implicite : la lucidité politique et le pessimisme anthropologique des réactionnaires confèrent leur force à la bonne littérature (qui, de l'aveu même d'un certain écrivain de gauche, ne se fait pas avec de bons sentiments). Ou encore, plus simplement : pour faire de la grande littérature, activité essentiellement solitaire, il faut être au-dessus de la mêlée et du *vulgus*. D'où, corrélativement, un style – entendu à nouveau comme un marqueur d'individualité, comme le je-ne-sais-quoi grâce auquel un écrivain se détache et se reconnaît entre mille. La gauche, c'est le collectif ; la droite (qui parfois désigne pudiquement l'extrême droite), tout comme le style, c'est l'individu.

Quelques publications en ligne, dont on peut dire sans outrance qu'elles sont plutôt orientées à droite, ont repris de façon plus ou moins affirmée cette idée que le lien entre la droite et la littérature se jouerait plus particulièrement au niveau du style[10]. Et derechef, si le style est le pivot de cette affinité, c'est parce que la droite littéraire serait indifférente aux idées. À gauche donc, la pesanteur idéologique, à droite la liberté : le terme de droite serait d'ailleurs presque impropre, car imposée par la lecture obsessivement politique de la gauche ; il faudrait lui préférer l'expression négative « pas-à-gauche », forgée par Élisabeth Lévy[11]. Le paradoxe énoncé par Jacques Laurent est donc à double fond : la politique est une affaire de style, parce qu'en réalité le style est une affaire de non-politique.

---

7. M. GIROUX, « Bruno de Cessole : "Le déclin politique de la France est inséparable de son déclin littéraire" », sur *PHILITT*, en ligne, 14 janvier 2016.
8. Cessole ne précise pas la source exacte, mais on peut songer à des passages comme : « Il n'y a eu de littérature politique originale, vivante, pittoresque qu'à droite et même à l'extrême droite » (A. THIBAUDET, *Les idées politiques de la France*, Paris, Stock, 1932, p. 37).
9. M. HOUELLEBECQ, *Les Particules élémentaires*, Paris, Flammarion, 1998, p. 229.
10. T. MORALES, « Pourquoi les écrivains de droite avaient du style ? », sur *Causeur*, en ligne, 21 décembre 2013, P. BILGER, « Le style à droite, la pensée à gauche ? », sur *Justice au Singulier*, en ligne, 27 décembre 2013 ou encore la rubrique « Études sur le langage vicié » du blog de Juan Asensio.
11. T. MAHLER et L. DUPONT, « Élisabeth Lévy : "Quand la gauche est hégémonique, sa littérature est ennuyeuse à périr" », sur *Le Point*, en ligne, 1er avril 2018.

L'étude d'Antoine Compagnon sur les « antimodernes » part d'un angle légèrement différent : non plus le clivage droite-gauche, mais le rapport d'acquiescement ou d'hostilité à la modernité. Néanmoins elle aussi se construit autour d'un singulier paradoxe : les vrais modernes, ce sont en fait les antimodernes[12]. A. Compagnon établit dans cette étude des correspondances entre une vision du monde (la haine de la Révolution et des Lumières, l'idée de péché originel, le scepticisme, etc.), des affects (la mélancolie et la nostalgie) et un style – entendu à la fois comme registre (le sublime), comme genre de discours (la vitupération) et comme figure s'y rapportant (l'hyperbole). Or foncièrement, dans cette configuration, les idées et les convictions politiques ne comptent pas, ou ne comptent qu'en tant qu'elles forment une esthétique. Ainsi, les auteurs qui exposent leurs idées dans le seul but de les exprimer et de les communiquer, de façon transitive ou « thétique », pourrait-on dire, ne sont aux yeux de Compagnon que des *réactionnaires* (Bonald, Maurras) mais pas des *antimodernes* (Maistre, Chateaubriand, Baudelaire). Bien plus, les antimodernes un peu trop vieux jeu et aigris (Paul Morand) ne seraient en fait pas fidèles à cette « tradition antimoderne[13] » et à son énergie intrinsèque (« l'énergie du désespoir »). Au fil de ces exceptions et exclusions, on perd aussi Paul Bourget, rallié à la fin de sa vie à l'optimisme politique de Maurras, et on peine à conserver Balzac (car Balzac, c'est Bonald ; « l'empirisme organisateur » du *Médecin de campagne* s'accorde mal avec le pessimisme historique des antimodernes[14]). Sont rattachés en revanche aux antimodernes des écrivains plutôt situés à gauche (Benda, Gracq et Barthes). On voit ainsi la perspective politique se diluer : partant d'une question éminemment politique (l'opposition à la Révolution française et à ses valeurs) et d'un corpus par elle défini (Maistre, Chateaubriand, Baudelaire), Compagnon s'en éloigne au profit de questions éthiques et esthétiques, à mesure que s'élargit le sens de la « modernité ». Tout se passe à nouveau comme si le style de ces auteurs ne souffrait pas d'être réduit à une configuration d'idées, comme s'il débordait toujours déjà le cadre étroit des clivages politiques.

La vitupération, l'énergie du désespoir, l'exagération : les notions retenues pour caractériser le style antimoderne font déjà signe vers un troisième paradoxe. Alors que le sens politique commun attribuerait spontanément, à la droite ou à l'extrême droite, le respect de

12. « Les antimodernes, ce sont des modernes en liberté. » (A. COMPAGNON, *Les antimodernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes* (2005), Paris, Gallimard, 2016, p. 19).
13. *Ibid.*, p. 53.
14. G. GENGEMBRE, « Pour lire Balzac : de la famille et de la propriété selon Bonald », dans A. Del Lungo et P. Glaudes (dir.), *Balzac, l'invention de la sociologie*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 37-52.

l'ordre (ordre établi pour la première, mise au pas et retour à l'ordre pour la seconde), on lit parfois qu'au contraire le style de droite prendrait plaisir à le bousculer, et ne serait pas un style bien ordonné. Une des innovations stylistiques les plus visibles de la littérature de langue française à partir de la fin du XIXe siècle est, comme on sait, l'incursion de la langue parlée dans l'écrit. Le procédé est notamment introduit en 1876 par Zola dans *L'Assommoir*, et critiqué alors par Barbey d'Aurevilly qui y voit une conséquence du suffrage universel dans le domaine des lettres[15]. La situation se complique ensuite au cours de la première moitié du XXe siècle, jusqu'à se renverser, ainsi que le résume Queneau – non sans quelques prudentes nuances :

> Il est arrivé que d'authentiques prolétaires ont écrit dans un langage vrai. Ils sont très rares. Ce sont presque toujours des bourgeois qui ont écrit (ou tenté d'écrire) en langage parlé.
>
> Mieux même : la plupart des auteurs qui pratiquent le néo-français sont plus ou moins, politiquement, du centre ou de droite ; quant aux argotiers proprement dits, ce sont toujours de fieffés réactionnaires. […] Et pourtant, les pétainistes ont aussi des maîtres archiferrés sur le troussement de la syntaxe et les bons usages : Maurras, Hermant, ça savait écrire le beau français filandreux qui faisait Céline tourner de l'œil[16].

Nous voilà à proprement parler dans le paradoxe. En littérature, les révolutionnaires conservent, et les réactionnaires révolutionnent le style. Les amis du peuple parlent le français de Richelieu, les amis de l'ordre jargonnent comme des apaches. Quant à Maurras et Hermant, quel statut leur donner sinon celui d'exceptions qui confirment la règle ? Barthes fait de son côté un commentaire concernant plus spécifiquement les écrivains communistes en 1953 : « Aussi les écrivains communistes sont-ils les seuls à soutenir imperturbablement une écriture bourgeoise que les écrivains bourgeois, eux, ont condamnée depuis longtemps[17]. » Pour paradoxale qu'elle semble, cette affirmation est cependant mieux fondée que sa réciproque, et plus prudente. Elle s'en tient aux écrivains du Parti communiste qui écrivent vraiment sous contrainte, selon un néoclassicisme fixé par l'esthétique stalinienne, et avant

15. J. MEIZOZ, *L'âge du roman parlant, 1919-1939 : écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Droz, 2001, p. 20.
16. « On cause », paru dans *Les Lettres françaises* du 6 mai 1948 (la date a, on le verra, son importance), et repris dans R. QUENEAU, *Bâtons, chiffres et lettres* (1950), éd. revue et augmentée, Paris, Gallimard, 1985, p. 53-56.
17. R. BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972, p. 57. On en trouve une reformulation plus récente sous la plume d'un auteur de polars, à propos du mouvement situationniste, dont la « langue superbe paraît parfois tout droit sortie des mémoires du cardinal de Retz […] : paradoxe d'une critique de la modernité capitaliste qui va chercher de quoi se dire dans l'idiome des aristos de l'ancien régime. » (S. QUADRUPPANI, « Jean-Patrick-Manchette, l'écriture de la radicalité », *lundimatin*, n° 246, 8 juin 2020 – republication d'un article de 2008).

cela, par la nécessité d'écrire dans la langue démocratique apprise à l'école communale. Le paradoxe relevé par Barthes est en fait un choix politique assumé par plusieurs textes marxistes sur l'art et la langue. Pour ceux-ci, il est nécessaire de défendre le langage châtié et la grande culture classique bourgeoise, la culture et la langue populaires étant en fait le produit d'une époque où les masses sont ou étaient dominées, et un instrument reproduisant cette domination[18].

Mais inversement, on rencontre tout aussi bien à gauche la haine de la langue bourgeoise et des normes académiques. Un récent numéro d'une revue libertaire condense ainsi toutes les formes de la contestation politique déplacée sur le terrain de la linguistique : critique de la « glottophobie », du centralisme linguistique, du style classique, de l'orthographe et de la grammaire normative, etc. Il peut aussi bien y avoir antinomie qu'homologie entre positions linguistiques-littéraires et positions politiques. Comme le résume Hélène Merlin-Kajman (pour le récuser, pas tout à fait éloignée en cela de la perspective adornienne) : « Attaquer le français classique signale qu'on est de gauche, tout comme le célébrer signale qu'on est de droite[19]. » C'est ce qui explique, selon elle, l'attitude parfois très ambiguë de la gauche vis-à-vis de Céline. Car Céline est bel et bien l'un des nœuds de ce problème. Bien plus que Drieu La Rochelle (qu'on ne lit pas à l'école), que Brasillach (qu'on ne lit jamais), ou que Cioran (dont on ignore souvent les orientations politiques), Céline constitue l'archétype de l'écrivain français de droite, que tout lettré connaît et qui occupe une place stable dans les programmes du secondaire. Même si on ne lit que le *Voyage au bout de la nuit* (1932), l'antisémitisme de Céline suffit à donner une idée synthétique de l'extrême droite, et le mythe des pamphlets « interdits » entretient l'aura sulfureuse qui lui est associée. En comparaison, Baudelaire ou Flaubert évoquent bien plus spontanément leur censure par un magistrat du Second Empire que leur haine du socialisme, et Balzac, comme chacun sait, est crypto-marxiste.

La figure centrale de Céline déformerait-elle donc la perspective ? On pourrait par exemple imaginer que les argotiers qui inspirent la réflexion de Queneau écrivent en argot moins parce qu'ils sont réactionnaires ou fascisants, qu'en référence à Céline – qui l'est certes tout autant. Il conviendrait par conséquent d'aborder les rapports entre style littéraire, langue

18. On pourra ainsi se reporter à « Il faut lutter pour un langage châtié » (dans L. TROTSKY, *Les questions du mode de vie : l'époque du militantisme culturel et de ses tâches* (1923), Paris, Union générale d'éditions, 1976) et, écrit dans un contexte et en fonction d'enjeux politiques très différents, à T. W. ADORNO, *Minima moralia : réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Payot, 1980, p. 98-99.
19. H. MERLIN-KAJMAN, *La langue est-elle fasciste ? Langue, pouvoir, enseignement*, Paris, Seuil, 2003, p. 63.

et politique en tenant compte de ces vues possiblement déformantes. Car le moins que l'on puisse dire, c'est que les paradoxes que nous avons succinctement présentés ne s'efforcent pas de rendre le monde plus lisible. Si le petit-bourgeois se rassure à l'idée qu'un sou est un sou, et *Athalie* une pièce de Racine, il risque de se troubler à l'idée que, dans le royaume du style, les réactionnaires révolutionnent, les antimodernes modernisent et qu'être de droite consiste à ne pas se soucier de politique. Il n'est nul besoin de voir toujours, derrière ces différents paradoxes, une entreprise de dissimulation, de réhabilitation ou d'apologie de la droite littéraire. Celle-ci existe, incontestablement, comme on aura l'occasion de le voir. Mais il faut aussi donner sa part de responsabilité à la critique littéraire, toujours friande de paradoxes stimulants et d'acrobaties interprétatives.

Ce que nous pouvons offrir pour notre part, c'est de poser à nouveaux frais la question des rapports entre style, langue et politique, à partir d'un corpus raisonnablement large de prosateurs français du XXe siècle appartenant à un courant politique relativement homogène. Sans prétendre dégager de loi générale ou de conclusion définitive sur ces rapports, nous pourrons du moins délimiter les discours qui s'y réfèrent, les évaluer à l'aune des pratiques littéraires qu'ils commentent, les replacer dans le contexte historique, social et littéraire qui est le leur. En somme, s'il y a un style réactionnaire, il faudra d'abord l'étudier à travers les rapports, imaginaires ou effectifs, des réactionnaires au style.

« Réac », magasin général

Pour cerner le courant politique auquel nous nous intéressons, nous avons retenu le terme de *réactionnaire* comme étant le plus pertinent, mais aussi le plus commode – plus que *extrême droite*, *fasciste* ou *antimoderne* par exemple. La réaction, comme l'a rappelé Starobinski, est d'abord un mot du vocabulaire scientifique qui passe du latin scolastique aux langues vulgaires : « Dans toutes les langues où il s'introduit, le mot "réaction" appartient au domaine de la "physiologie"[20]. » Le sémantisme du mot s'étend considérablement au cours du XVIIIe siècle, et le couple physique action/réaction gagne les domaines de la morale ou de la métaphysique. La spécification politique de *réaction* est esquissée lorsque Condorcet développe, après Kant, l'idée d'un progrès dans l'histoire humaine, et oppose à ce progrès une « marche rétrograde ». C'est ensuite au moment de la Révolution, et surtout après Thermidor, que le terme prend le sens spécifique de ce qui s'oppose au progrès, entendu comme

20. J. STAROBINSKI, *Action et réaction : vie et aventures d'un couple*, édition revue et corrigée, Paris, Seuil, 2001, p. 33.

l'amélioration des institutions politiques – l'opposition est notamment systématisée par Benjamin Constant en 1797, dans *Des réactions politiques*. Il y caractérise la réaction par le choix de « la passion à la place du raisonnement[21] » (formulation explicite de l'opposition entre réaction et rationalisme des Lumières). Le terme est de plus en plus systématiquement associé aux menées des groupes royalistes – les agents de la réaction royale étant alors nommés « réacteurs », puis « réactionnaires », mot formé sur le même suffixe que *révolutionnaire*. Le couple *révolution*/*réaction* garde, dans les quelques années qui suivent, un usage légèrement flottant (le second est parfois concurrencé par *contre-révolutionnaire* ; et Chateaubriand le reprend dans un sens péjoratif pour parler du paganisme réactionnaire, opposé aux progrès de la foi chrétienne[22]) avant de se stabiliser.

Sous la Révolution, il est encore empreint de ses connotations mécaniques (la réaction est la conséquence de l'oppression perpétrée par la Terreur, à la manière d'un ressort qui se détendrait) : Starobinski évoque les usages apologétiques qui ont pu être faits de ces connotations à des dates récentes[23]. Mais le mot a pris un sens différent avec le vitalisme, en tant que « moyen de résister à la mort ». L'acception n'est pas étrangère au culte barrésien puis maurrassien de l'énergie nationale. Au prix de quelques approximations intellectuelles donc, le mot de *réaction* est passé d'une acception scientifique à une acception politique ; quant à *réactionnaire*, son sens est uniquement politique, et désigne d'abord et avant tout l'hostilité à la Révolution française et à ce qu'elle incarne : progrès des institutions politiques dans un premier temps, mais aussi égalité des droits, souveraineté du peuple, démocratie, etc.

Avec Marx, ce terme politique gagne une acception socio-économique. Dans la conception matérialiste, l'Histoire est une succession de modes de production qui organisent les sociétés en classes. Le passage du féodalisme au capitalisme (dont la Révolution est la traduction politique) voit le triomphe de la bourgeoisie, classe alors révolutionnaire, sur l'aristocratie. Au cours du XIXe siècle, la bourgeoisie tâche de conserver son pouvoir face à la nouvelle classe révolutionnaire qui a émergé (le prolétariat), et face aux classes réactionnaires (mais pas seulement celle vivant de la rente foncière) qui voudraient retourner au mode de production précédent :

21. B. CONSTANT, *De la force du gouvernement actuel de la France et de la nécessité de s'y rallier. Des réactions politiques. Des effets de la Terreur*, P. Raynaud (éd.), Paris, Flammarion, 2009, p. 96.
22. J. STAROBINSKI, *Action et réaction*, *op. cit.*, p. 326-327.
23. À propos par exemple du fascisme, interprété par Ernst Nolte comme réponse presque mécanique à la révolution bolchevique (*Ibid.*, p. 347-348).

> Les classes moyennes, petits fabricants, détaillants, artisans, paysans, tous combattent la bourgeoisie parce qu'elle est une menace pour leur existence en tant que classes moyennes. Elles ne sont donc pas révolutionnaires, mais conservatrices ; bien plus, elles sont réactionnaires : elles cherchent à faire tourner à l'envers la roue de l'histoire[24].

Sont réactionnaires toutes les classes ou fractions de classe opposées au mode de production bourgeois en raison de leur attachement à la féodalité. Dans le domaine intellectuel et littéraire, les réactionnaires, ce sont donc tous les porte-parole de ces classes. La spécificité de Marx est d'avoir une conception dynamique de l'Histoire et donc de la réaction : la bourgeoisie est révolutionnaire en 1789, elle joue encore un rôle progressiste dans les années qui suivent (au moins jusqu'en juin 1848 : c'est la bourgeoisie montante que dépeint Balzac) et peut éventuellement être tenue pour une classe réactionnaire lorsqu'une révolution (la Commune ou 1917) tâche d'accoucher d'une forme sociale nouvelle[25]. Le sens doctrinal et le sens socio-économique du mot ne s'opposent pas nécessairement, et les études qui suivent s'efforcent de les articuler autant que possible. Mais comme on le verra, l'hostilité à la Révolution française, à la valeur d'égalité et à la démocratie (que celle-ci prétende se fonder sur le peuple ou sur le prolétariat) constitue le critère le plus fiable et le plus constant pour définir qui est réactionnaire[26].

Quand Simone de Beauvoir s'essaie à réunir les traits définitoires de la pensée de droite en 1955, elle poursuit l'analyse marxiste, en l'appliquant à toute une série d'auteurs[27] rassemblés par leur commune appartenance à la bourgeoisie intellectuelle (classe en déclin), par leur pensée négative (qui se réduit le plus souvent à un anticommunisme), par leur pessimisme anthropologique, leur idéalisme et leur psychologisme (seules les idées et les affects gouvernent l'histoire, qui est de toute façon immuable et échappe à l'action humaine). La pensée de droite, c'est selon Beauvoir l'idéologie bourgeoise qui s'oppose à la conscience de classe, et à toute tentative d'intervention consciente des masses sur le cours de l'histoire[28].

---

24. K. MARX et F. ENGELS, *Manifeste du parti communiste* (1848), Paris, Éditions sociales, 1976, p. 44.
25. Même après la Commune, Marx et Engels restent très circonspects quant à l'emploi du terme à propos de la bourgeoisie. Cet emploi tend en revanche à se généraliser dans le marxisme après l'arrivée au pouvoir des Soviets. Chez Trotsky, c'est surtout la bureaucratie soviétique qui est accusée d'être réactionnaire et de vouloir saper les acquis de la révolution (voir L. TROTSKY, *Programme de transition* (1938), Pantin, Les Bons Caractères, 2013, p. 30, 48 ou 51).
26. On pourra apporter quelques nuances en se référant au chapitre d'Yves Lequin sur les rapports de la droite à la classe ouvrière (J.-F. SIRINELLI, *Histoire des droites en France*, Paris, Gallimard, 1992, vol. 3 : « Sensibilités », p. 473-507), mais dans l'ensemble, l'historien confirme l'antipathie qui persiste entre les deux, jusqu'aux récents succès du Front National auprès des ouvriers et chômeurs.
27. Nietzsche, Raymond Aron, Spengler, Pareto, Toynbee, Jaspers, Abellio, Guénon, etc.
28. S. de BEAUVOIR, « La pensée de droite, aujourd'hui », *Les Temps modernes*, n° 112-113, mars 1955, p. 1539-1575.

À ces présupposés métaphysiques s'ajoutent des significations morales plus floues. Le réactionnaire, c'est celui qui estime qu'en général le passé valait mieux que le présent ou que l'avenir, que la nouveauté n'est jamais authentiquement nouvelle (« *nihil novi sub sole* ») ou ne représente qu'une régression et une perte. À cette attitude on associe certains affects – nostalgie, mélancolie, aigreur – auxquels il est d'ailleurs souvent tentant, quoique difficile, de donner une traduction stylistique. On peut résumer cette définition affective par la formule efficace de Marc Angenot, qui s'applique d'ailleurs au-delà du clivage droite-gauche : la « vision crépusculaire du monde[29] ». De ce point de vue, les réactionnaires sont ceux qui déplorent l'évolution (et la libération) des mœurs. Le mot s'applique alors moins aux domaines des formes politiques et économiques qu'à celui du « sociétal » (pour reprendre un mot abhorré des sociologues). Mai 68, avec son cortège de féminisme, libération sexuelle, tiers-mondisme, etc. est comme on sait devenu dans les dernières décennies la bête noire des discours réactionnaires (ou *réac* : l'abréviation est ancienne, mais semble s'être répandue surtout à partir des années 1970). Il est toutefois une question qui articule les enjeux socio-économiques aux enjeux culturels : l'école. La question de l'éducation revient périodiquement chez les réactionnaires, généralement hostiles, selon diverses modalités, à l'accès des masses à l'instruction et à la démocratisation de l'enseignement[30].

Enfin, on voit parfois (et de plus en plus souvent, semblerait-il) le terme s'appliquer aux critiques du progrès technique. Les réactionnaires sont ceux qui souhaitent – ou qu'on soupçonne de souhaiter – le « retour à la bougie ». Si une part éminente des critiques de la technique est le fait d'auteurs qu'on peut qualifier sur d'autres plans de réactionnaires (Heidegger ou Michel Henry), on voit des publications de gauche se débattre avec cette étiquette infamante (la revue *La Décroissance*[31]). L'intrication récente des questions techniques et des questions de mœurs (le débat autour de la PMA en premier lieu) a contribué à étendre l'emploi du mot, à côté de *rétrograde* ou d'*obscurantiste*. Néanmoins, cet enjeu est relativement secondaire pour le corpus qui nous occupera, ou subordonné aux enjeux socio-

29. Voir M. ANGENOT, *La parole pamphlétaire : contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982.
30. La question resurgit souvent à l'occasion de réformes de l'enseignement : nous y revenons en détail dans les chapitres consacrés aux puristes de l'entre-deux-guerres et à Richard Millet, mais aussi, plus rapidement, dans ceux consacrés à Maurras, à Bernanos, aux fascistes, à Renaud Camus.
31. Voir F. FLIPO, « L'écologie politique est-elle réactionnaire ? L'enjeu des choix technologiques chez John Bellamy Foster », *Cahiers Sens Public*, 2010 et S. FRANÇOIS, *L'écologie politique : une vision du monde réactionnaire ? Réflexions sur le positionnement idéologique de quelques valeurs*, Paris, Éd. du Cerf, 2012.

politiques : on honnit le progrès technique en tant qu'il s'offre à tout le monde ou qu'il modifie les rapports sociaux[32].

Au plan stylistique, une première interrogation intuitive se fait jour : si le réactionnaire regrette le monde d'avant, en va-t-il de même de son écriture[33] ? Celle-ci se caractérise-t-elle par l'archaïsme et le recours à la langue de l'Ancien Régime ? La question se pose aussi sur un plan sociolectal : l'écrivain réactionnaire s'exprime-t-il comme les classes réactionnaires, contre les classes progressistes, conservatrices ou révolutionnaires ? En formulant ainsi la question, on postule un calque relativement mécanique. Or, si les révolutions charrient fréquemment leur lot d'innovations lexicales, une partie d'entre elles seraient-elles le fait de leurs ennemis, produites *en réaction* (et que dire des « révolutions conservatrices ») ? Et tous ces faits de langue formeraient-ils une constante, politiquement déterminée, dessinant un style collectif, voire un « patron stylistique » réactionnaire ? Antoine Compagnon a déjà esquissé ce que serait un style de l'aigreur avec le terme rhétorique de « vitupération » ; on pourrait de même imaginer des stylèmes proprement réactionnaires. Barthes désignait dans le « ne… que » de La Rochefoucauld un trait conjointement stylistique et idéologique : les « ne… plus » et « ne… plus que » pourraient-ils endosser le rôle de stylèmes crépusculaires ? Mais les écrivains crépusculaires ne s'offrant hélas pas à l'analyse avec une évidence si limpide et claire, il faudra bien sûr faire la part des velléités et des pratiques, des postures, des signes ostensibles qui masquent les tendances lourdes. Au fond, les constantes de leur écriture ne nous en apprendraient pas forcément davantage sur les rapports entre style et politique que la diversité des styles et les revirements de l'imaginaire stylistique.

32. Voir *infra* à propos des puristes ou de Marcel Jouhandeau, par exemple. Il est vrai que nous ne traitons pas les cas ambigus de Giono ou de Barjavel. La critique de la machine et des « robots » par Bernanos demeure d'ordre assez général, et concerne surtout ses tout derniers pamphlets. Seul Cioran, grand amateur de camping sauvage, traite vraiment la question (c'est ce qui explique pourquoi, tout en ayant abandonné la philosophie et en méprisant Heidegger, il continue à le lire).
Une étude spécifique de ce thème devrait s'attarder sur l'antiaméricanisme, qui, quoique élitiste, n'est pas nécessairement de droite (voir G. DUHAMEL, *Scènes de la vie future*, Paris, Mercure de France, 1930). Dans sa recension de *Ravage* (1943), Brasillach rapproche Barjavel de Duhamel, mais fait passer au second plan la question de la technique, pour lire le roman essentiellement comme une métaphore de la débâcle (R. BRASILLACH, *La chronique littéraire de Robert Brasillach dans* Le Petit Parisien, G. Sthème de Jubécourt (éd.), Paris, La Pensée universelle, 1985, p. 21-27).
33. Nous ne gardons pas la distinction de Barthes entre style et écriture (R. BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, *op. cit.*, p. 17-19), et emploierons les deux dans une acception proche de celle qu'il donne de l'écriture. En revanche, *langue* doit être entendu comme « état de la langue », d'un point de vue diastratique et diachronique.

Passions et réactions

Il est une autre donnée politique qui nous ramène aux paradoxes littéraires précédemment énoncés : la distinction entre réaction et conservatisme. Dans la perspective marxiste, elle recoupe le clivage aristocratie/bourgeoisie. Plus conventionnellement, la réaction désigne « un conservatisme un peu moins réfléchi, un peu plus impulsif, un peu plus aigri peut-être qu'on ne le voudrait quand on est soi-même conservateur[34] ». Mais pour d'autres, la continuité entre les deux n'est pas acquise. Les réactionnaires représenteraient en ce sens une « droite contestataire[35] », si ce n'est une « droite révolutionnaire[36] » qui, au nom de l'ordre ancien, trouble l'ordre établi. Partant de cette image rebelle, dissidente, réfractaire ou non-conformiste[37] qu'elle s'adjoint, on comprend que cette droite puisse, dans le domaine esthétique, revendiquer une posture novatrice. La réaction étant intriquée dans un rapport dialectique avec la révolution, elle peut en ce sens prétendre à être révolutionnaire à un second niveau. Qu'elle le fasse effectivement, cela reste à déterminer. Mais c'est en tout cas sur cette dialectique qu'Antoine Compagnon fonde son paradoxe. Les antimodernes sont le produit le plus abouti de la modernité, la synthèse du monde d'avant et du monde d'après.

Si nous n'avons en revanche pas retenu l'opposition à la modernité comme axe directeur, c'est en raison de la confusion des domaines que ce terme implique. La réaction circonscrit des enjeux socio-politiques relativement clairs, tandis que la modernité suscite des haines indifféremment politiques, philosophiques ou esthétiques. Chaque « antimoderne » retient du présent un faisceau d'éléments qui lui semblent aussi caractéristiques qu'intolérables. Ainsi, la modernité de Baudelaire n'est pas celle de Péguy, qui n'est pas non plus celle de Drieu (qui pourtant se réclame de Péguy)[38]. L'antimoderne appelle une cartographie affective plus qu'idéologique, et toujours susceptible de passer au-delà d'un clivage droite-gauche que, si simplificateur soit-il, nous n'entendons pas ici récuser (on admet

34. P. LASSERRE, *Georges Sorel, théoricien de l'impérialisme : ses idées, son action*, Paris, L'Artisan du livre, 1928, p. 19.
35. R. RÉMOND, *Les droites en France*, Paris, Aubier Montaigne, 1982, p. 205.
36. Z. STERNHELL, *La droite révolutionnaire : 1885-1914. Les origines françaises du fascisme* (1984), Paris, Gallimard, 1997.
37. Le but de notre étude n'est pas de faire une analyse du lexique politique, mais il est intéressant de voir comment entre la gauche et la droite extrêmes se partagent les mots qui renvoient à leur caractère contestataire : *subversion* et *insurrection* penchent le plus souvent (mais pas toujours) à gauche, la droite préférant ceux que nous venons d'énumérer.
38. Pour le dire très vite : Baudelaire, par modernité, entend le développement des grandes villes, la démocratie, la marchandisation de l'art et de la littérature ; Péguy a en tête l'Université rationaliste et le billard parlementaire ; Drieu pense au machinisme, à la consommation de masse, à l'abandon du terroir et de la race, au déclin de la spiritualité (et pas seulement du christianisme).

un Gracq ou un Barthes « antimodernes », on tiquerait à l'idée qu'ils fussent réactionnaires, même « de charme »).

Extrême droite, nationalisme et fascisme

Réactionnaire est une notion politique qui, comme on voit, dépasse le champ strictement politique, pour désigner plus généralement une position éthique. Pour cette raison, si le terme montre des affinités avec d'autres notions du champ politique, il ne peut tout à fait se confondre avec elles. L'extrême droite, « concept mou[39] », renvoie en premier lieu à une configuration parlementaire et partisane. Son emploi dans un sens éthique n'est pas inexistant, mais néanmoins plus rare. Il arrive aux historiens d'employer le terme de *droite* pour désigner des sensibilités et il a été acclimaté en littérature depuis l'affaire Dreyfus[40], mais celui d'*extrême droite* est réservé le plus souvent aux partis et aux politiciens. Distinguer entre réaction et extrême droite permet ainsi de rendre compte du décalage entre les idées ou les sensibilités d'une part, leur traduction politicienne de l'autre. Les réactionnaires que nous nous proposons d'étudier ne sont pas tous rattachés à un parti siégeant à l'extrême droite de l'hémicycle (le gaullisme compte dans ses rangs des personnes aux idées tout à fait réactionnaires mais qui ne veulent rien avoir à faire avec les formations situées à droite du gaullisme). Et inversement, des militants ou sympathisants de partis d'extrême droite développent parfois des idées qui n'ont rien de réactionnaire.

De la même manière, le nationalisme, fréquemment associé aux courants de pensée réactionnaires et à l'extrême droite, préserve sa spécificité, et surtout couvre un spectre politique bien plus large (il y a des nationalismes de gauche, construit autour des valeurs de souveraineté nationale, économique, géopolitique, de lutte contre l'impérialisme, etc.). Une possibilité serait de distinguer un nationalisme « ouvert » (distinct néanmoins du simple sentiment patriotique : c'est le nationalisme pénétré d'une mission civilisatrice) d'un nationalisme « fermé » (celui du repli, de la crainte obsidionale, de « la France aux Français »)[41]. Le nationalisme réactionnaire et fermé désignerait plus spécifiquement le nationalisme contre-révolutionnaire, selon lequel l'unité organique de la nation prime sur les droits des individus. Mais outre le fait que le problème de l'individualisme et de l'anti-

39. M. WINOCK (dir.), *Histoire de l'extrême droite en France*, Paris, Seuil, 1993, p. 7.
40. Sur l'application du clivage droite/gauche à la littérature, voir le chapitre « De l'usage des catégories de "droite" et de "gauche" dans le champ littéraire » dans G. SAPIRO, *Les écrivains et la politique en France*, *op. cit.*, p. 39-81.
41. M. WINOCK, *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, Paris, Seuil, 1990, p. 37-38.

individualisme soit légèrement plus complexe qu'il n'y paraît chez les réactionnaires, Gérard Noiriel a rappelé à quel point le nationalisme était protéiforme. Récusant la distinction des nationalismes ouverts et fermés, il préfère s'appuyer sur les contextes historiques qui donnent leur forme aux nationalismes[42]. Or, dans la France du XXe siècle (à la différence du siècle précédent, notamment depuis l'affaire Dreyfus), la nation est une valeur de droite. Si donc la notion de *nationalisme* ne peut nous suffire, il n'en demeure pas moins que cette dimension est centrale, notamment dans la constitution des imaginaires linguistiques et stylistiques. L'écrivain réactionnaire, dans bien des cas, se rapporte à une certaine idée de l'écriture en langue française, du style à la française, éventuellement étayée par la croyance plus ou moins explicite aux génies nationaux et à une hiérarchie des civilisations.

Enfin, il faut provisoirement traiter du problème particulier du fascisme. L'extension que l'on donne à ce courant est, comme l'a indiqué René Rémond, variable[43]. Entre acception étendue et acception restreinte, diverses définitions s'essayent à un découpage plus ou moins satisfaisant et précis. La question du fascisme, et tout particulièrement du fascisme français, est minée et a conduit, comme l'a rappelé Jean-François Sirinelli, à des affrontements de définition souvent aporétiques[44]. Quiconque se penche sur le problème est tiraillé entre le ton patelin de René Rémond et de son école, dépeignant une France vaccinée contre le fascisme au risque de masquer plus ou moins sciemment l'existence d'un fascisme français pour servir le mythe de refondation gaulliste[45], et la fureur de Zeev Sternhell, voyant du fascisme chez Georges Sorel, chez Ernest Renan, et partout où point une critique de la pensée des Lumières. Plus proche de Sternhell, avec certaines réserves toutefois, Robert Soucy et Brian Jenkins défendent l'idée d'un fascisme français foncièrement ancré à droite, soutenu par la bourgeoisie conservatrice, et ayant l'Action française pour matrice originelle[46]. Et de façon

42. Ceux-ci ne sont le plus souvent que la traduction des intérêts de l'État-nation à un moment historique donné : le nationalisme ouvert du Renan de *Qu'est-ce qu'une nation ?* nous paraît progressiste, alors qu'il est en réalité le fruit des rapports de force franco-allemands autour de l'Alsace. Voir R. BLOJ et U. LOJKINE, « L'historien face aux migrations, conversation avec Gérard Noiriel », *Le Grand Continent*, 2 juillet 2018.
43. On peut limiter le fascisme au régime (italien) qui se nomme ainsi, ou au contraire l'étendre à un grand nombre de régimes autoritaires (Portugal de Salazar, Espagne franquiste), voire y recourir comme terme de polémique pour assimiler toute tendance droitière ou populiste à ce qui serait son aboutissement politique logique. Les hommes des années 1930, qu'ils en fussent adversaires ou partisans, employaient le terme de fascisme selon une extension sensiblement plus large que ne le firent certains historiens vingt ans plus tard.
44. Voir l'entretien avec J. BIRNBAUM, « Fascisme français : le débat continue », sur *Le Monde.fr*, en ligne, 28 mai 2014.
45. Z. STERNHELL, *La droite révolutionnaire*, *op. cit.*, p. LXXI-LXXV.
46. La réception de ces historiens anglo-saxons qui ont tenté de poser à nouveaux frais la question du fascisme français (moins sur la base des idées que de la sociologie et de l'évolution des institutions) a été particulièrement perturbée en France. Les livres en question (R. SOUCY, *Le Fascisme français, 1924-1933* (1986), F. Chase (trad.), Paris, Presses universitaires de France, 1989, R. SOUCY, *Fascismes français ? 1933-1939 : mouvements antidémocratiques* (1995), F. Chase et J. Phillips (trad.), Paris, Autrement, 2004 et B. JENKINS et

plus générale, Michel Dobry a souligné la nécessité de « rompre avec la logique classificatoire » consistant à attribuer des essences ou des natures aux phénomènes historiques[47]. Loin de prétendre faire œuvre d'historien, ni même d'historien des idées, le chapitre que nous consacrerons spécifiquement à la question tentera de cerner ce que la littérature peut indiquer à l'histoire, à partir des quelques cas d'écrivains se reconnaissant explicitement comme fascistes[48]. En retour, on tâchera de voir si les définitions du fascisme sont heuristiques pour le domaine littéraire et stylistique.

Nous n'avons pas cru bon de retenir la douteuse notion d'*anarchiste de droite*. Forgée tardivement, elle n'est de toute évidence rien d'autre qu'un concept apologétique, s'insérant dans une stratégie de camouflage et de dépolitisation apparente de la droite. Nous pouvons reprendre la conclusion de Pascal Ory à ce propos : « L'anarchiste de droite est le compagnon de route type. […] Mais la route en question est celle de l'extrême droite. » « L'anarchisme de droite est bien moins un anarchisme en déroute qu'une droite désintégrée. »[49] Que le terme d'*anarchiste* soit à l'occasion revendiqué par certains auteurs que nous étudierons (Bernanos, Brasillach, Céline) – qui d'ailleurs ont tous, quoique de manière fort différente, endossé des fonctions de propagande au service d'un État[50] – est une chose. Mais dans ces cas précis, le terme est employé pour désigner un tempérament, pas un courant politique structuré[51] – et la confusion de l'un avec l'autre a un but trop évident pour que l'on s'y arrête.

Échantillon et laboratoire

Le corpus que nous nous proposons d'étudier est relativement large. La problématique de la réaction justifierait qu'on le fasse débuter en 1789. En nous en tenant plus modestement au XXe siècle, nous pouvons partir de la fondation de l'Action française (en 1898) qui

C. MILLINGTON, *France and Fascism : February 1934 and the Dynamics of Political Crisis*, Oxford, Routledge, 2015) se sont heurtés à l'hostilité des disciples de René Rémond, tenants de la thèse de l'immunité française au fascisme (on peut trouver un résumé de ces questions dans A. LACROIX-RIZ, « Apparences et réalités de la commémoration de Charles Maurras [2e partie] Une commémoration-célébration par un biographe faisant l'unanimité des "historiens du consensus" », sur *Les Crises*, en ligne, 16 mai 2018).

47. M. DOBRY (dir.), *Le mythe de l'allergie française au fascisme*, Paris, A. Michel, 2003, p. 12.

48. Voir *infra*, « Un fascisme littéraire ».

49. P. ORY, *L'anarchisme de droite*, Paris, Grasset, 1985, p. 221 et 268. Le livre est, pour ces raisons mêmes, un essai plus qu'une véritable étude historique.

50. Pour le troisième, dont les fonctions et l'engagement réels ont été débattus, voir A. DURAFFOUR et P.-A. TAGUIEFF, *Céline, la race, le Juif : légende littéraire et vérité historique*, Paris, Fayard, 2017, p. 279-347, où il est question des fonctions de propagandiste officieux de Céline et de ses rapports avec les services de propagande allemands.

51. Il n'y a pas d'équivalent « de droite » de ce que furent les mouvements anarchistes organisés. Le seul courant politique auquel on pourrait à la rigueur appliquer ce qualificatif est le courant libertarien, important aux États-Unis, mais quasi inexistant en France.

structure l'extrême droite littéraire et politique durant la majeure partie du siècle, et ouvrir le corpus avec Charles Maurras. Quant au *terminus ad quem*, nous avons suivi l'intuition selon laquelle la littérature réactionnaire était entrée dans une nouvelle phase autour de 1980, phase dont elle n'est pas sortie aujourd'hui[52]. Notre corpus s'étend donc aux productions contemporaines de Richard Millet ou de Renaud Camus. De ces bornes indicatives, nous avons tâché de constituer un échantillon – nécessairement incomplet et arbitraire, car ce corpus n'était pas donné d'avance[53] – d'auteurs de tendance réactionnaire et possédant des traits de style communs. Ces traits stylistiques sont à penser en relation avec les conceptions sociolinguistiques et épilinguistiques des auteurs, et avec leur position dans le champ littéraire. Nous avons retenu avant tout les auteurs appartenant au pôle de production restreinte du champ, c'est-à-dire ceux qui prétendent constituer une œuvre purement littéraire et qui aspirent avant tout à la reconnaissance symbolique de leurs pairs. Cela nous permettra de dégager le lien (contrarié, comme on le verra) que ces auteurs entretiennent avec les innovations formelles et avec la modernité littéraire en général.

Le corpus est *de facto* exclusivement masculin ; or, l'importance du facteur de genre dans la constitution des canons littéraires nous oblige à expliciter pourquoi. Que la misogynie soit un trait présent chez les auteurs qui nous intéressent est une chose, mais elle l'est chez des auteurs de tous bords politiques. Il se trouve simplement que les autrices réactionnaires sont nettement moins nombreuses, même si l'on n'omet pas les exemples de Gyp ou Trilby[54] – mais ces écrivaines à fort tirage sont à situer plutôt vers le pôle de production élargie (roman-feuilleton et roman pour la jeunesse).

Nous avons privilégié les genres littéraires qui permettaient de donner une cohérence à l'échantillon : c'est pourquoi nous nous en sommes tenu à la prose romanesque et à la prose d'idée, aisées à étudier conjointement malgré la barrière de la fiction (dont il s'agit évidemment de tenir compte et d'observer les effets et les réfractions). Dans la plupart des cas, ces œuvres s'accompagnent aussi d'un discours, plus ou moins élaboré, sur le style et la

52. Sur 1980 comme début de notre contemporanéité, voir J. MEIZOZ et G. PHILIPPE, « De quoi l'année 1980 est-elle le nom ? », *Études de lettres*, n° 312, 15 mars 2020, p. 9-12 et l'ensemble du numéro (« 1980. L'an zéro du monde contemporain ? »). Nous revenons sur le changement d'époque dans l'introduction de notre troisième partie, « Vers le monde contemporain ».

53. La principale absence, que nous ne pouvons nous dispenser de justifier vu sa notoriété, est celle de Michel Houellebecq, qui pour plusieurs raisons s'intégrait moins bien dans la logique d'ensemble de la thèse. Nous avons pour notre part consacré un article au réalisme supposé de Houellebecq et à la manière dont son style produisait une nouvelle forme d'effet de réel. On dispose par ailleurs de l'étude très complète de S. ESTIER, *À propos du « style » de Houellebecq : retour sur une controverse (1998-2010)*, Lausanne, Archipel, 2015.

54. Voir l'étude de Paul Renard dans C. DOUZOU et P. RENARD, *Écritures romanesques de droite au XXe siècle*, Dijon, EUD, 2002, p. 125-132.

langue. Nous nous efforcerons ainsi de faire émerger, à partir de notre double questionnement politique et stylistique, des groupes, des générations, des tendances antagonistes au sein du champ littéraire, des phénomènes de sociabilité, de transmission, de rupture ou de distinction justifiant en retour la cohérence sociologique de ce corpus littéraire par plusieurs éléments contextuels.

Leurs figures

Cette étude analyse des styles et des pratiques d'écriture, et les confronte, quand cela est possible, aux discours qui les accompagnent. L'analyse stylistique a ses outils : ce sont à la fois les notions héritées de l'ancienne rhétorique (passée de technique d'éloquence à science et répertoire des procédés oratoires), et celles qui ont été forgées par la linguistique, allant de la grammaire (surtout lexique et syntaxe) aux questions énonciatives et à la pragmatique[55]. Ceux-ci permettent d'identifier un certain nombre de faits de langue. Comme nous le verrons, ces outils sont parfois concurrencés par la stylistique et la linguistique spontanée des auteurs (leur imaginaire épilinguistique). Ceux-ci créent leurs propres catégories, souvent à partir de l'effet produit plus que de la structure linguistique, et redéfinissent de façon plus ou moins personnelle certains termes métalangagiers (*langue*, *syntaxe*, *argot*, etc.). Il nous appartient à la fois d'appréhender ce que recouvrent stylistiquement ces catégories endogènes et d'élucider le cas échéant leur signification politique implicite.

Cette signification peut transparaître de plusieurs manières. Nous avons évoqué les possibles dimensions sociolectales introduites dans la littérature : l'emploi de telle tournure, lexicale, grammaticale ou rhétorique, peut se trouver associé à une classe sociale, voire en exclure d'autres. Le cas le plus connu est celui du subjonctif imparfait, fréquemment associé à la belle langue et à l'ancienne France (quoique son emploi littéraire soit beaucoup plus large), et dont on attribue volontiers l'emploi à Jean-Marie Le Pen – de façon tout à fait fantasmatique[56]. Il s'agit là d'un seul trait linguistique. Quand plusieurs traits se trouvent réunis de façon récurrente, et chez plusieurs auteurs, on parle alors de « patron stylistique »[57]. Ces schèmes stylistiques collectifs qui se constituent de façon plus ou moins concertée, quoique liés à un contexte intellectuel, ont rarement une implication politique. Toutefois la

55. Sur cette question, voir G. PHILIPPE, « Terminologie linguistique et textes littéraires », sur *Fabula, Atelier littéraire*, en ligne, 2020.
56. Voir l'étude de B. PEETERS, « Jean-Marie Le Pen et l'imparfait du subjonctif, ou : quand l'imaginaire linguistique s'emballe », *La linguistique*, vol. 55, nº 2, 31 octobre 2019, p. 51-76.
57. On peut notamment se reporter aux études de G. PHILIPPE et J. PIAT (dir.), *La langue littéraire : une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009.

vaste analyse de Marc Angenot (*La parole pamphlétaire*, 1982) inclut à la fois des figures, des procédés argumentatifs et des thèmes, en les liant à un contexte culturel (le journalisme, la démocratie moderne) et à une configuration idéologique (la « vision crépusculaire » évoquée plus haut). Notre étude montrera à plusieurs reprises comment des auteurs tentent de reproduire, en hommage, voire en signe d'adhésion politique, une certaine signature stylistique : usage ponctuel de stylèmes associés à tel modèle politico-littéraire, rendus saillants sans s'étendre au reste de la prose et sans former nécessairement un patron, et parfois nettement détachés du reste de la trame stylistique. Ces tentatives, qui sont un peu plus que de simples pastiches, comportent d'ailleurs souvent des différences avec le style-source, qui trahissent leur imaginaire stylistique implicite[58].

Si l'identification de patrons ou de faisceaux de faits linguistiques ouvre à une analyse étendue à de grands corpus et à des entreprises littéraires collectives, une analyse stylistique locale est également appropriée à la compréhension des soubassements idéologiques et de l'espace politique ouvert par un texte. L'exigence, formulée par Laurent Jenny, de tenir compte des capacités figurales du style (c'est-à-dire de ne pas séparer artificiellement, comme dans l'ancienne rhétorique, les styles ou niveaux de langue d'une part, et les thèmes auxquels ils conviennent de l'autre, de ne pas considérer le style comme un écart ou le choix d'une variante sémantiquement équivalente) est aussi centrale pour la compréhension politique des styles[59]. Dès lors, un travail proprement interprétatif doit s'ajouter au travail technique d'analyse linguistique, pour faire voir comment les formes littéraires produisent (des affects, des phantasmes, de la pensée, des apories, etc.). Précisons au passage que par *idéologie*, nous pouvons entendre tantôt, au sens vulgaire du terme, une simple orientation ou disposition éthico-politique ; tantôt aussi, selon sa conceptualisation marxiste, un ensemble d'idées déterminé par une situation matérielle, en particulier socio-économique et historique (l'origine de classe par exemple), voire un ensemble d'idées masquant ces déterminations matérielles[60].

58. On pourra notamment le voir dans les chapitres consacrés à Bernanos et à Richard Millet. Précisons que l'analyse des imaginaires stylistiques n'a aucunement vocation à « démystifier » ni à dévoiler l'inauthenticité de tel archaïsme ou de telle tournure argotique. Ces imaginaires sont simplement caractéristiques d'un certain rapport à la langue, qui concerne potentiellement tous les locuteurs et pas seulement ces locuteurs spécialisés que sont les écrivains.
59. Voir L. JENNY, « Sur le style littéraire », *Littérature*, vol. 108, nº 4, 1997, p. 92-101.
60. Nous sommes redevables à Alix Bouffard de ses synthèses sur le concept marxiste d'idéologie qu'elle a présentées dans les séminaires des Armes de la critique, à l'ENS de la rue d'Ulm (30 septembre 2016 et 9 octobre 2017), et qui sont élaborées à partir du texte source, K. MARX, F. ENGELS et J. WEYDEMEYER, *L'idéologie allemande : premier et deuxième chapitres*, G. Fondu et J. Quétier (trad.), Paris, Éditions sociales, 2014. Nous nous référons aussi aux développements d'Althusser (« l'idéologie est une "représentation" du rapport imaginaire des individus à leurs conditions réelles d'existence », L. ALTHUSSER, « Idéologie et appareils idéologiques d'État. (Notes pour une recherche) », *La Pensée*, nº 151, juin 1970). Dans la plupart de ses

L'ancrage matériel d'une œuvre littéraire et d'un style, et les différents dispositifs éventuellement mis en place pour masquer cet ancrage, doivent être selon nous inclus dans l'analyse, fût-ce en tenant compte des nombreuses médiations que traverse une œuvre : s'il serait assez grossier de dire de tel style qu'il est bourgeois ou petit-bourgeois, on peut néanmoins tenir compte des déterminismes de classe qui conduisent vers telle ou telle pratique littéraire, des effets de cénacle, de la configuration du champ littéraire à tel moment historique, etc. Si nous n'adoptons pas une méthode sociologique à proprement parler, nous gardons à l'esprit les différents concepts développés par la sociologie (bourdieusienne tout particulièrement) qui permettent d'affiner les médiations entre des pratiques (individuelles ou collectives) et des contextes.

Ces médiations ont d'autant plus d'importance que la réception d'une œuvre et d'un style est largement déterminée par des éléments extra-littéraires, parmi lesquels la manière singulière d'occuper une position dans le champ littéraire, que Jérôme Meizoz a appelée « posture »[61]. Cette posture est construite au moyen de discours sur l'œuvre et d'une certaine gestion par l'auteur de son image médiatique. Un style littéraire fait « dandy », « cynique », « classique », « délirant » aussi en fonction du style (vestimentaire ou autre) affiché par l'auteur[62].

Faits de langue, discours, postures : c'est à partir de ces différentes données que nous examinerons les rapports successifs entretenus par la droite littéraire réactionnaire avec le style. Notre cheminement, qui semblera de prime abord monographique et auteuriste, est en fait nécessaire pour rendre compte de façon suffisamment détaillée des spécificités stylistiques, de l'inflexion des pratiques rédactionnelles et des imaginaires. Ce n'est qu'à partir d'une connaissance précise des singularités propres à chaque auteur de notre corpus que l'on pourra dégager une vue d'ensemble, qui sera moins une définition essentialiste de

---

acceptions, l'idéologie est un concept foncièrement polémique, doué d'une fonction démystificatrice. C'est aussi là que réside en partie sa valeur heuristique (mais sur la manière dont l'idéologie peut rejoindre les routines de l'analyse littéraire, voir D. MAINGUENEAU, « L'idéologie : une notion bien embarrassante », *COnTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, n° 2, 16 février 2007).

61. J. MEIZOZ, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine érudition, 2007.

62. Nous n'abordons pas vraiment cette question de la posture dans les pages consacrées à Louis-Ferdinand Céline, mais à qui lit et regarde ses entretiens, il est bien évident que ceux-ci dénotent un changement – volontaire ou non – de son image : le Céline du *Voyage* donnait l'image d'un homme soigné et vigoureux, en opposition avec le Céline de Meudon, mal coiffé et égrotant. On se garderait difficilement de lier ce changement de posture à un changement dans le rapport au style littéraire, et à ses effets recherchés. La notion de posture permet de souligner les allers-retours entre la manière d'occuper une position dans le champ et cette position elle-même (définie par des critères plus ou moins objectivables : classe d'âge, diplômes, origine sociale, éditeurs, etc.).

l'écrivain ou du style réactionnaire, qu'une saisie dynamique des rapports entre réaction et modernité stylistique. Si le style réactionnaire s'oppose aux autres par son traditionalisme et en se référant à des pratiques antérieures, ces pratiques ne sont pas les mêmes, ou ne sont pas investies des mêmes significations, selon les périodes historiques où elles émergent. Et si les réactionnaires tentent d'illustrer, dans le domaine stylistique, une supériorité qui fait écho à leur idéal d'une société hiérarchique et inégalitaire, cette illustration passe par une mise en forme littéraire qui impose aux convictions idéologiques des détours de plus en plus surprenants.

Notre étude, qui se voudrait relationnelle, dynamique et historique, procédera donc en trois moments : le premier se concentrera avant tout sur la période de l'entre-deux-guerres, en tenant compte des enjeux idéologiques qui se sont cristallisés dès le début du siècle. Les deux chapitres qui ouvrent notre étude sont essentiellement métalittéraires et métadiscursifs. Consacrés à Maurras et aux puristes de l'entre-deux-guerres, ils examinent la conception de la langue et du style élaborée par l'Action française ou en dialogue avec elle. Les troisième et quatrième chapitres, plus strictement stylistiques, étudient les œuvres de Georges Bernanos et Marcel Jouhandeau au miroir de ces conceptions, le premier s'éloignant progressivement du camp réactionnaire, le second s'en rapprochant.

Le deuxième moment traite des reconfigurations de la pensée et de la littérature réactionnaire, parallèlement à la montée des mouvements fascistes d'abord, puis en réponse au contexte de la Libération. Nous nous intéresserons au problème du fascisme littéraire, à la situation et aux créations d'écrivains « épurés » (Marcel Aymé, Paul Morand, Jacques Chardonne), avant d'en venir aux menées littéraires des Hussards pour rétablir, sinon forger, une filiation stylistique réactionnaire après-guerre.

Les trois derniers chapitres portent sur Cioran, Renaud Camus et Richard Millet : ces auteurs ont en commun (outre la complicité idéologique et littéraire qui s'est peu à peu tissée entre Millet et Camus) de proposer une synthèse singulière entre modernité ou avant-gardisme littéraire et tradition stylistique nationale (du moins, ce qu'ils imaginent que cette tradition est). En outre, tous trois sont tributaires des nouvelles formes que prend la pensée réactionnaire après les années 1970, et tous trois en offrent une mise en forme littéraire qui pose à nouveaux frais la question du pouvoir politique du style.

PREMIÈRE PARTIE. L'ENTRE-DEUX-GUERRES

En France, au début du XXe siècle, l'extrême droite est partagée entre la Ligue des patriotes, en progressive perte de vitesse (tout comme la Ligue de la patrie française, dissoute en 1904), et l'Action française, qui avec l'affaire Dreyfus est d'abord en constante ascension. La Première Guerre mondiale confirme d'abord ce succès, en lui apportant un afflux d'adhérents, et l'estime de nombreuses personnalités du monde intellectuel. Avant 1926, le quotidien du mouvement tire jusqu'à 60 000 exemplaires. Certes, le journal n'a jamais connu le tirage des hebdomadaires *Gringoire* ou *Candide* (autour d'un demi-million) ; certes, il s'adresse d'abord à une élite aisée et lettrée. Mais cela n'empêche pas l'Action française et ses chefs (Charles Maurras, Léon Daudet et Jacques Bainville) d'exercer un magistère intellectuel qui dépasse le cercle restreint de ses lecteurs réguliers et de l'extrême droite : les quatre chapitres qui vont suivre s'attardent sur sa doctrine littéraire, et sur les relations de plusieurs figures réactionnaires à cette doctrine.

Les suites de la Première Guerre mondiale constituent à bien des égards une coupure historique, pour l'Action française et les réactionnaires français, mais aussi bien sûr pour l'ensemble du monde intellectuel et littéraire. Outre son poids intrinsèque, l'évènement engendre une double rupture générationnelle : entre ceux qui étaient trop vieux pour combattre et ceux qui ont combattu ; entre ceux qui ont combattu et leurs cadets trop jeunes pour combattre. Il a des conséquences politiques d'importance : la première, immédiatement issue du conflit, est la révolution bolchevique d'octobre 1917, suivie de la création en France et dans le monde de partis communistes inféodés à la nouvelle Internationale. L'influence et l'attrait exercés par la révolution russe chez les intellectuels et écrivains français (ou

européens en général) fut comme on sait considérable[1] ; parallèlement, l'anticommunisme tend à devenir l'un des traits structurants de la pensée réactionnaire (et la forme privilégiée que prend l'hostilité à la démocratie). La seconde, indirecte, c'est la naissance de mouvements d'extrême droite d'un type nouveau, en Allemagne et en Italie – naissance imputable au ressentiment de ces deux nations, face à la défaite et au traité de Versailles pour la première, face au partage insatisfaisant des fruits de la victoire pour la seconde. Ces mouvements nationalistes s'opposent avec violence à la social-démocratie et au communisme, non sans inspirer les nationalistes français.

Dans les mêmes années d'après-guerre, l'influence idéologique du mouvement royaliste peine à se traduire en politique : l'Action française n'est pas douée pour le jeu parlementaire, et les rapprochements entre elle et la droite conservatrice, entamés en 1923 par Poincaré (qui échange quelques lettres avec Maurras), échouent[2]. L'arrivée du même Poincaré à la présidence du Conseil en 1926, deux ans après la victoire du Cartel des gauches, rassure la droite conservatrice républicaine, et l'exempte de se rapprocher de l'extrême droite (qui de son côté, se radicalise face à une coalition qu'elle a perçue comme une menace révolutionnaire). Mais c'est surtout la condamnation de l'Action française (la mise à l'Index des œuvres de Maurras d'abord, puis du quotidien qu'il dirige) par Pie XI en 1926 qui met un coup d'arrêt au mouvement royaliste. Celui-ci perd près de la moitié de ses membres et de ses lecteurs catholiques[3]. Au cours des années qui suivent, l'Action française garde par exemple des sympathisants et des partisans nombreux à l'Académie (comme le montrent l'élection d'André Bellessort et de Bainville en 1935, celle de Maurras en 1938 ; ou encore, si l'on en croit Mauriac, l'échec de Claudel en 1935[4]). Mais, privée de son socle catholique, elle est en outre de plus en plus concurrencée par des mouvements, ligues, partis ou journaux dissidents, qui dévient de l'orthodoxie maurrassienne et sont pour certains davantage attirés par les fascismes européens (le Faisceau de Georges Valois, par exemple, ou les Jeunesses patriotes, issues de la Ligue des patriotes et bientôt séparées d'elle[5]). La crise de 1929, les scandales qui agitent la République (en particulier le scandale Stavisky) ou l'arrivée au pouvoir du Front

1. Nous nous contenterons ici de renvoyer aux deux premiers chapitres d'I. GOUARNÉ, *L'introduction du marxisme en France : philosoviétisme et sciences humaines, 1920-1939*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.
2. E. J. WEBER, *L'Action française*, M. Chrestien (trad.), Paris, Stock, 1964, p. 160. Poincaré, quoique républicain, séduisait Maurras par sa politique de fermeté à l'égard de l'Allemagne.
3. *Ibid.*, p. 250 et 278.
4. J. VERDÈS-LEROUX, *Refus et violences : politique et littérature à l'extrême droite, des années trente aux retombées de la Libération*, Paris, Gallimard, 1996, p. 46.
5. Pour une synthèse de ces questions, on pourra se référer à J.-L. PINOL, « Le temps des droites ? », dans J.-F. Sirinelli (dir.), *Histoire des droites en France*, Paris, Gallimard, 1992, vol. 1, p. 291-389.

populaire exacerbent encore l'hostilité à la démocratie et incitent certains conservateurs à lorgner du côté du fascisme.

Il faut sans doute voir là un des symptômes de la rupture générationnelle causée par la Grande Guerre. Maurras et Daudet sont des hommes d'avant, c'est-à-dire de la génération qui n'a pas fait la guerre et dont les convictions politiques et esthétiques (surtout pour Maurras) n'ont pas varié depuis la fin du siècle précédent, comme on aura l'occasion de le voir. Or, ce n'est pas le cas de tout le monde à l'Action française (notamment pas de Georges Bernanos, qui revient du front). Cette rupture est aussi visible dans l'appréhension de leurs ennemis politiques : Maurras, adversaire du socialisme, a en tête la Commune et le proudhonisme et ne s'intéresse pas vraiment aux particularités du communisme, tandis qu'à l'inverse quelques jeunes d'Action française jettent parfois un œil du côté du marxisme (on pense à Thierry Maulnier, au groupe de *Combat* et de *L'Insurgé*). Il faudrait nuancer toutefois en mentionnant les événements qui suscitent largement le consensus des droites (l'opposition aux sanctions contre l'Italie en 1935, le soulèvement franquiste l'année suivante). En ce qui concerne le militantisme, le grand nombre d'anciens combattants acculturés à la violence favorise l'apparition et la multiplication des ligues (Croix-de-Feu, Solidarité française, Francisme, etc.), soutenues financièrement par une part de la bourgeoisie conservatrice[6] : les Camelots du roi perdent le monopole de la violence antiparlementaire.

Malgré le vieillissement et le déclin de l'Action française durant cette période, malgré aussi son effacement lors du 6 février 1934, elle garde une virulence de ton, mais aussi d'action, durant tout l'entre-deux-guerres. L'épisode qui illustre le mieux la violence du mouvement (partagée avec les ligues, et qui caractérise toute cette époque de façon générale), c'est le quasi-lynchage de Léon Blum par des Camelots du roi, au moment des funérailles de Jacques Bainville en février 1936. À la suite de cette agression, Maurras est condamné par la Justice pour complicité de provocation au meurtre[7]. Alors même que la Troisième République avait vu se poursuivre l'autonomisation du champ littéraire vis-à-vis du politique[8], cet événement fait entrevoir une première incursion de la sphère judiciaire dans les lettres : le discours politique de l'homme de lettres est rappelé à sa responsabilité. Dans cet ordre

6. Sur ce point, voir R. SOUCY, *Le Fascisme français, 1924-1933* (1986), F. Chase (trad.), Paris, Presses universitaires de France, 1989. Soucy réfute dans cette étude l'idée que le fascisme ne serait ni de droite, ni de gauche, en montrant la continuité (mais non l'identité) entre droite conservatrice et extrême droite fasciste.
7. En raison notamment de l'article de la « Politique » du 9 avril 1935, « L'homme du Filon », appelant à exécuter Blum.
8. Voir par exemple à ce sujet G. SAPIRO, *La responsabilité de l'écrivain*, Paris, Seuil, 2011, p. 354. Comme on le verra dans le chapitre suivant, Maurras n'est pas lui-même un partisan de cette autonomie.

d'idées, on doit aussi évoquer la rédaction du décret-loi Marchandeau du 21 avril 1939, qui modifie la loi sur la liberté de la presse, et à cause duquel Céline et Robert Denoël ont décidé de retirer de la vente *L'École des cadavres*. Il n'est pas jusqu'au pôle « esthète[9] » de la littérature qui ne soit marqué par la radicalisation des oppositions politiques : la *NRF*, tout en gardant une ligne résolument pluraliste, voit au cours des années 1930 se multiplier les articles d'intervention partisane[10]. Certains de ses contributeurs parmi les plus apolitiques se prennent également au jeu de l'actualité (c'est ce que nous examinerons au sujet de Marcel Jouhandeau et de son rapprochement avec l'Action française). Ce contexte est bien sûr déterminant pour l'évolution des styles : quand se pose ainsi la question de la virulence de l'écrit et de sa portée pragmatique, se pose aussi celle de la force des formes littéraires.

Intellectuellement, il faut encore une fois opposer la constance, si ce n'est l'inertie idéologique de l'Action française, et les évolutions qui se déroulent dans les trente premières années du siècle. Le développement de la linguistique à l'université (à quoi on peut ajouter la critique bergsonienne du langage) s'accompagne de réformes dans le domaine de l'éducation : la perception de la langue française et de ses normes change, et les écrivains en perdent le monopole[11]. Dans ce domaine aussi, ces derniers ne se privent pas de réagir littérairement et politiquement : les nombreuses publications sur la langue française de cette période sont saturées d'enjeux idéologiques et politiques plus ou moins patents. Plus généralement, l'entre-deux-guerres est caractérisé par un premier moment d'effervescence artistique et littéraire (cinéma, surréalisme, etc.), en partie tributaire de celui des années 1900 (modernisme, cubisme, etc.) : les quatre chapitres qui suivent montrent différentes figures de réaction (aux deux sens du terme) à ce bouillonnement[12]. Puis aux « années folles » de l'après-guerre, insouciantes et heureuses, succède une décennie de crise, à la fois financière et institutionnelle : on verra alors en quoi l'écriture n'a pas échappé à la mobilisation de l'ensemble de la société.

9. Pour reprendre la quadripartition du champ littéraire proposée dans G. SAPIRO, *Les écrivains et la politique en France*, *op. cit.*, p. 88, qui reformule les résultats de l'analyse factorielle faite dans sa thèse.
10. G. SAPIRO, *La guerre des écrivains : 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999, p. 385-393. Le champ littéraire au XXe siècle peut être représenté par quatre pôles (esthètes, avant-gardes, notables et polémistes), partagés suivant deux axes, orthodoxie/hétérodoxie (ou légitimité/marginalité) et autonomie/hétéronomie.
11. Sur les évolutions de la linguistique et de la pédagogie, et leurs conséquences sur les pratiques littéraires, voir J. MEIZOZ, *L'âge du roman parlant*, *op. cit.*.
12. Beauvoir, qui se réfère à Emmanuel Mounier, fait coïncider la fin de la Première Guerre mondiale avec la fin de l'optimisme et du progressisme bourgeois (S. de BEAUVOIR, « La pensée de droite, aujourd'hui », *Les Temps modernes*, nº 112-113, mars 1955, p. 1540).

I. MAURRAS, OU LES CONTRADICTIONS D'UN CLASSICISME NATIONAL

Introduction

La présence de Charles Maurras au sein de notre corpus était incontournable. Politiquement, le chef de file de l'Action française incarne au XXe siècle la réaction au sens le plus strict du terme, par son hostilité à la Révolution française et aux institutions républicaines, et par sa volonté de rétablir la monarchie. Le qualificatif de *réactionnaire* non seulement ne pose aucune difficulté au regard de sa définition, mais il est en outre employé et revendiqué par Maurras lui-même : on l'entend ainsi se plaindre que les réactionnaires ne seraient plus que des « républicains de gauche[1] », ou encore défendre l'authenticité de la réaction française contre ses formes étrangères :

> Qu'elle soit d'assimilation ou d'association, cette politique de notre ancien régime heurte à angles droits tout ce qui se rabâche dans les groupes prétendument réactionnaires de l'Europe moderne : leur racisme occupe une position tout à fait contraire à l'esprit de nos traditions.
>
> Eh bien ! c'est le racisme qui a tort ; c'est nous, réactionnaires français, qui le déclarons[2].

1. Voir « La politique naturelle » (1937) dans C. MAURRAS, *Œuvres capitales : Essais politiques*, Paris, Flammarion, 1954, p. 230. Nous précisons la date de l'édition originale, mais les textes repris dans les *Œuvres capitales* ont pu faire l'objet de rééditions et de retouches.
2. C. MAURRAS, « La plus grande France », *Almanach de l'Action française*, 1935. Sur la question de la race et la difficulté qu'il y a à l'appréhender chez Maurras, voir C. REYNAUD-PALIGOT, « Maurras et la notion de race », dans O. Dard, M. Leymarie et N. McWilliam (dir.), *Le maurrassisme et la culture*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2010, p. 111-119.

Il est important de noter qu'en ce qui concerne Maurras, le terme de « réaction » doit bien être compris dans son sens actif : au moins dans ses discours[3], Maurras affirme la nécessité de cette réaction politique et la possibilité d'une opération de restauration monarchique et nationale par un coup de force[4]. Il fustige à l'inverse les réactionnaires qui se complairaient dans le constat nostalgique d'un monde à jamais perdu, comme Chateaubriand, qui « exigeait que sa plainte fût soutenue, sa tristesse nourrie de solides calamités, de malheurs consommés et définitifs, et de chutes sans espoir de relèvement[5] ». Cela a aussi son importance dans les ambitions littéraires de Maurras : à ses yeux, la littérature peut, comme la société, faire l'objet d'une restauration, d'une renaissance et d'un redressement.

Avant de revenir plus en détail sur les idées politiques de Maurras, nous pouvons déjà discerner en lui, sous une forme quasi archétypale, la conjonction entre réaction littéraire et réaction politique. Maurras, on le sait, est un partisan du classicisme, contre le romantisme et tous les courants qui de près ou de loin y sont par lui assimilés (Parnasse, symbolisme, décadentisme, naturalisme)[6]. Nous retracerons dans ce chapitre les nuances de cette homologie entre positions politiques et positions littéraires. Précisons à nouveau qu'une part importante de l'œuvre et de la pensée maurrassienne a été conçue avant 1914. Néanmoins, plusieurs des productions de cette période ont été continuellement reprises et rééditées après-guerre sous formes de recueils d'articles ou de vade-mecum[7]. C'est pourquoi nous pouvons d'une part constater une forte continuité et une cohésion des opinions politiques et littéraires de Maurras à travers le temps, et d'autre part postuler que la pensée maurrassienne élaborée avant-guerre continue d'avoir une influence majeure pour la période qui nous intéresse.

3. Les jeunes de l'Action française se sont, comme on sait, lassés de Maurras, chef incontestable, au discours velléitaire, mais finalement inactif. Voir *infra* « Un fascisme littéraire ».
4. C'est l'optimisme politique de Maurras qui pousse Antoine Compagnon à ne pas le ranger parmi ses « antimodernes ». Voir A. COMPAGNON, *Les antimodernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes* (2005), Paris, Gallimard, 2016, p. 107.
5. « Chateaubriand ou l'anarchie », premier chapitre de *Trois idées politiques* (1898), repris dans C. MAURRAS, *Essais politiques*, *op. cit.*, p. 66.
6. Cette question est résumée entre autres par B. DEGOUT, « Récurrences de l'antiromantisme royaliste », dans *Politiques antiromantiques*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 87-103. L'assimilation de ces différents courants postérieurs au romantisme est commune à toute l'École romane, comme le montre son manifeste (J. MORÉAS, « [Textes sur l'école romane] » (1891), sur *Observatoire de la vie littéraire*, en ligne, 2018).
7. L'entreprise du *Dictionnaire politique et critique* (1932-1933) comme celle des *Œuvres capitales* (1954) illustrent cette tendance. Maurras ne reprend généralement pas les articles traitant d'auteurs qui lui semblent ne pas avoir accédé à la postérité (si l'on prend l'exemple des Parnassiens et symbolistes mineurs qu'il éreinte à longueur d'article dans les années 1890).

Commencer par Maurras s'impose d'abord en raison de l'autorité que lui reconnaissent ses contemporains (Gide, Proust, Valéry, Malraux, etc.)[8], et ensuite parce que son patronage pèse sur bon nombre d'auteurs qui nous intéressent au premier chef : les écrits polémiques de Bernanos sont, à partir des *Grands cimetières sous la lune* (1938), des attaques adressées à Maurras et à son entourage. En 1937, Marcel Jouhandeau signe des articles antisémites dans *L'Action française* pour la défense de Maurras[9]. Les Hussards l'ont fréquenté comme un maître[10], et il n'est pas jusqu'à Richard Millet qui n'en subisse l'influence négative, en devant se défendre de l'accusation de maurrassisme dans son *Journal*[11].

Cette influence est conjointement politique et littéraire. Avant d'en évaluer la nature et le poids sur la postérité, il nous appartient de restituer les lignes de force de la pensée de Maurras en matière de langue et de style, avant de nous aventurer dans les infléchissements, les errances, voire les incohérences de son cheminement.

Les sources d'un classicisme

Maurras est partisan du classicisme. Une partie de la critique a cependant choisi de mettre l'accent sur les fissures qui entameraient sa façade uniformément classique : c'est le cas tout particulièrement d'Antoine Compagnon qui a défendu en 2005 l'idée d'un Maurras romantique malgré lui[12]. S'il est incontestable, notamment au vu de sa correspondance avec l'abbé Penon, que le jeune Maurras a apprécié des auteurs romantiques ou décadents (Hugo, Musset, Baudelaire et Verlaine) au point d'essayer de convaincre l'abbé de leurs qualités littéraires[13], il est tout aussi certain que ces goûts non-conformes ont été bien vite refoulés (ce

8. R. KOPP, « "La plupart des écrivains français ont subi, à un moment ou à un autre, un attrait pour Charles Maurras" », sur *Revue des deux mondes*, en ligne, 21 décembre 2016. Sur Gide par exemple, voir J.-M. WITTMANN, « Gide, un "anti-Maurras" ? », dans O. Dard, M. Leymarie et N. McWilliam (dir.), *Le maurrassisme et la culture*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2010, p. 99-109. Sur Proust : L. FRAISSE, « Proust et l'Action française », *Quaderni Proustiani*, nº 14, octobre 2020, p. 33-46.
9. M. JOUHANDEAU, *Le Péril juif*, Paris, F. Sorlot, 1937, p. 28.
10. Voir par exemple l'article « Un sourd qu'on écoute », dans A. BLONDIN, *Œuvres*, Paris, R. Laffont, 1991, p. 937-939, ou G. NARGUET, « Entretien avec Michel Déon », sur *PHILITT*, en ligne, 28 septembre 2016.
11. R. MILLET, *Journal 1971-1994*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2018, p. 326.
12. A. COMPAGNON, « Maurras critique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 105, nº 3, 2005, p. 517-532.
13. C. MAURRAS, *Dieu et le roi : correspondance entre Charles Maurras et l'abbé Penon (1883-1928)*, A. Tisserand (éd.), Toulouse, Privat, 2007, p. 125. Selon sa lettre du 13 août 1886 à l'abbé Penon, Baudelaire, Hugo, Musset, Gautier, Sully Prudhomme et Leconte de Lisle font partie des « quatre ou cinq grandes ombres qui dominent la poésie du XIXe siècle. » Il essaie également de convaincre l'abbé des qualités de Verlaine dans sa lettre du 21 juillet 1888, p. 254-256.

tournant se joue entre 1892 et 1894[14]). Et il n'y a pas forcément lieu de cultiver le paradoxe jusqu'à suspecter cet antiromantisme intransigeant de cacher un romantisme inassumé.

Les positions pro-classiques de Maurras n'émergent pas de nulle part. Son précepteur et maître, l'abbé Penon, avec qui il entretient une longue correspondance jusqu'à la mort de celui-ci, a pu en être à l'origine. On constate en effet à plusieurs reprises qu'il réprouve les lectures et les premiers engouements du jeune Maurras, et se réjouit de le voir revenir sur des sentiers littéraires moins aventureux[15]. S'il faut maintenant chercher les sources qui ont informé ce classicisme, on trouvera bien sûr en premier lieu les classiques eux-mêmes. À côté des classiques scolaires les plus attendus (La Rochefoucauld, Racine, Malherbe, La Fontaine, Boileau, et les prédicateurs Bossuet et Bourdaloue), on trouve parfois les commentateurs de la langue française, comme Vaugelas et Rivarol[16]. Mais Buffon est le seul à avoir les honneurs d'un commentaire de plusieurs pages pour sa fameuse formule « le style est l'homme même »[17]. C'est en effet en se référant à Buffon que Maurras peut affirmer : « le style consiste dans l'ordre et le mouvement qu'on met dans ses pensées[18] », subordonnant ainsi les qualités littéraires et stylistiques à leur capacité de développer des idées, et surtout à se développer à partir d'idées. De manière générale, Buffon est pris dans ce texte et ailleurs comme un condensé des normes classiques, qu'on pourrait simplement résumer comme la nécessité d'unir la forme et le fond, de subordonner l'écriture à une conception d'ensemble. C'est là l'essentiel de l'esthétique et de la critique littéraire de Maurras, qui en ce domaine nous paraît

14. Maurras refuse pour son *Dictionnaire politique et critique* toute mention d'un texte antérieur à l'année 1893. Voir dans B. GOYET, *Charles Maurras*, Paris, Presses de Sciences PO, 2000, p. 87-99, le chapitre consacré au « canon maurrassien », et O. DARD, *Charles Maurras : le maître et l'action*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 52-60 : 1892 correspond à la fixation de la ligne classique en esthétique, 1894, marquée par la collaboration avec Barrès, à la fixation des idées nationalistes.
15. « Vous êtes devenu plus classique que moi », s'exclame-t-il dans sa lettre du 27 septembre 1892 (C. MAURRAS, *Dieu et le roi*, *op. cit.*, p. 369).
16. Vaugelas est cité dans C. MAURRAS, « Lettres à Vincent Auriol », *Aspects de la France*, mars 1952, Rivarol mentionné dans C. MAURRAS, « L'esprit de Maurice de Guérin », *La Revue universelle*, 15 janvier 1925.
17. Voir *Prologue d'un essai sur la critique* (1896) dans C. MAURRAS, *Œuvres capitales : Essais littéraires*, Paris, Flammarion, 1954, p. 22-25.
18. *Ibid.*, p. 22. La citation exacte est : « Le style n'est que l'ordre et le mouvement qu'on met dans ses pensées. » G. L. L. C. de BUFFON, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2007, p. 422.

être assez fidèle à la pensée de Buffon[19]. Il nous appartient néanmoins d'examiner l'usage fait de cette esthétique, ainsi que les différents éléments idéologiques qui s'y ajoutent.

Pour faire leur part aux écrivains de son temps, l'influence de Paul Bourget sur Maurras est également centrale. La conception du style décadent, développée dans les *Essais de psychologie contemporaine* (1885), est connue de Maurras au moins depuis 1891[20], et il mentionne déjà Bourget (mais cette fois-ci il s'agit plutôt du romancier) en 1886[21]. En effet, dans un essai consacré à Baudelaire, Bourget développe une conception du style décadent intimement liée à une conception politique. Considérant que « la société doit être assimilée à un organisme » qui « entre en décadence aussitôt que la vie individuelle s'est exagérée sous l'influence du bien-être acquis et de l'hérédité »[22], il en déduit le précepte suivant :

> Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser place à l'indépendance du mot[23].

Nous aurons l'occasion de revenir sur cette analogie entre société verticalement hiérarchisée et hiérarchie au sein de la production littéraire[24]. Pour l'instant, notons simplement que Maurras s'insère dans une tradition ancienne pour laquelle la forme doit être subordonnée au sens, et dans une tradition plus récente, qui explique la fin de cette norme classique par l'évolution démocratique des sociétés. Pour Bourget : « Notre démocratie a fait sa besogne d'éparpillement là comme ailleurs. L'homme moderne, qu'il veuille construire sa fortune ou écrire un livre, n'a plus de vaste organisme héréditaire où prendre place[25]. » La

19. On pourra comparer cette réception de Buffon à toutes celles qui ont fleuri au XIXe siècle, comme l'a montré J. DÜRRENMATT, « « Le style est l'homme même ». Destin d'une buffonnerie à l'époque romantique », *Romantisme*, nº 148, 26 juin 2010, p. 63-76 ; ou encore, dans une perspective nationale mais très différente, chez Péguy (A. de VITRY, « Le "fin langage français" de Péguy : style national ou stylistique nationaliste ? », dans S. Bertrand et S. Freyermuth (dir.), *Le nationalisme en littérature*, Bruxelles, Peter Lang, 2019, p. 197-208). Buffon n'a pas exactement la même position que les traités de rhétorique classiques, dont la plupart réduit le style à l'*elocutio*, là où Buffon le placerait du côté de l'*inventio*. Voir M. LE GUERN, « La question des styles dans les traités de rhétorique », dans G. Molinié et P. Cahné (dir.), *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 183.
20. C. MAURRAS, *Jean Moréas*, Paris, Plon, Nourrit et Cie, 1891, p. 19.
21. Lettre du 25 mars 1887, C. MAURRAS, *Dieu et le roi*, *op. cit.*, p. 173. À noter qu'à cette époque, Bourget comme Barrès sont des références modernes.
22. P. BOURGET, *Essais de psychologie contemporaine* (1885), Paris, Gallimard, 1993, p. 14.
23. *Id.*. Selon Jean de Palacio, Bourget reprend ici quasiment terme à terme la poétique proposée par Ernest Hello (J. de PALACIO, *Le silence du texte : poétique de la décadence*, Louvain, Peeters, 2003, p. 21). De manière plus générale, Bourget s'inscrit dans une esthétique de la continuité répandue à son époque. Voir à ce propos J.-M. ADAM et G. PHILIPPE, « Continuité et textualité », dans J.-M. Adam (dir.), *Faire texte : frontières textuelles et opérations de textualisation*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2015, p. 35-45.
24. Qui a des échos parfois fort tardifs (voir *infra* la sous-section « Verticalité » du chapitre consacré à Richard Millet).
25. P. BOURGET, *Essais de psychologie contemporaine*, *op. cit.*, p. 342.

nouveauté par rapport au canon rhétorique classique est donc ce lien causal établi entre l'évolution politique de la société et l'évolution du style littéraire. C'est le point de départ à partir duquel Maurras lui-même propose un certain nombre de développements.

Avant de les examiner, disons quelques mots de l'imaginaire biologique qui vient se greffer à ces conceptions politico-stylistiques. Dans le dialogue fictif *Ironie et poésie* (1901), Maurras mobilise, pour dresser le portrait psychologique de Musset, l'autorité de Max Nordau, physiologiste juif autrichien. Du livre *Dégénérescence* (1892), succès de librairie dont il a donné un compte rendu à la *Revue Encyclopédique Larousse*[26], Maurras retient le concept d'*ataxie*. Cette affection désigne les différents symptômes de division physiologique interne qui peuvent toucher un individu, *a fortiori* un écrivain, et le conduire à « des états d'incoordination, d'inharmonie, de simple arythmie[27] ». *Dégénérescence* consacre de longs développements à la littérature moderne. Dans une perspective lointainement vitaliste[28], Maurras mobilise à son tour Nordau pour nuancer conceptuellement son classicisme. Si l'unité de la forme et de l'esprit constitue le canon de la littérature, alors, pourrait-on dire, un esprit malade devrait produire des formes malades pour en rendre compte. Or, c'est bien ce que font un certain nombre d'auteurs, mais par là ils ne trahissent que leur propre faiblesse et leur propre manque d'unité organique. Un bon poète se doit au contraire d'exprimer une maîtrise de soi face au mal : « au lieu de dominer son sujet, ce sujet l'écrase[29]. » L'imaginaire physiologique est fréquemment mobilisé à l'époque pour parler de littérature et de style[30]. Il vient renouveler par des éléments scientifiques les analogies faites entre style et santé, topiques depuis l'Antiquité[31]. Mais conjuguer l'idéal d'unité stylistique à la vision d'une société hiérarchisée et conçue par là comme un corps social sain, voilà qui est propre au petit nombre d'auteurs que nous avons mentionnés et en premier lieu à Maurras.

26. C. MAURRAS, « Revue littéraire », *Revue Encyclopédique Larousse*, nº 123, 1896.
27. C. MAURRAS, *Essais littéraires*, *op. cit.*, p. 50.
28. « Cette division, poussée à l'extrême, s'appellera, il me semble, la mort, qui rend à tous les composants leur liberté. » (*Id.*)
29. *Id.*
30. La comparaison avec les « Considérations », par lesquelles Jean Schlumberger inaugure la *NRF*, est assez significative : « défense ne peut signifier que réaction physiologique, réponse, riposte d'un organisme vivant à toutes les influences bonnes ou mauvaises. Ce n'est pas la manifestation d'un art anémié qui craint de succomber à l'invasion étrangère et à l'anarchie intérieure. » (J. SCHLUMBERGER, « Considération », *La Nouvelle Revue française*, nº 1, 1908).
31. Qu'on se réfère par exemple à l'avant-propos du livre VIII de QUINTILIEN, *Institution oratoire* (livres VIII et IX), J. Cousin (trad.), Paris, Les Belles lettres, 1978, p. 49. Chez Quintilien, cependant, la métaphore est structurée par une opposition entre corps sains et efféminement venant d'une parure artificielle.

Il serait par ailleurs tentant de rapprocher cette *ataxie* du défaut de *syntaxe* des auteurs vilipendés. Mais si la qualité de la syntaxe est bel et bien un critère employé par Maurras à plusieurs reprises[32], l'homologie entre ataxie et défaut de syntaxe ne semble pas faite explicitement. Maurras, tout en utilisant ce terme physiologique comme outil de critique littéraire (et parfois aussi politique, comme synonyme de « sclérose »[33]), s'y réfère comme symptôme de la domination des mots sur la pensée[34]. L'association entre décomposition politique, dégénérescence physique et décadence littéraire et linguistique n'est donc que sous-jacente. C'est nous qui la reconstruisons. La seule question de la grammaire ne semble pas revêtir le caractère obsessionnel qu'elle aura bien plus tardivement, chez Renaud Camus ou Richard Millet, qui eux visent bel et bien les fautes de syntaxe pour le premier, la pauvreté syntaxique des phrases pour le second[35].

1. Maurras et la langue : une vigilance occasionnelle

Avec Buffon, Bourget et Nordau, nous avons présenté ce qui ressortait comme les sources critiques principales de Maurras en matière de style. Nous pouvons désormais nous consacrer aux éléments politiques que Maurras ajoute à ces données premières. Avant de commencer, précisons que, chez Maurras, comme souvent ailleurs, les considérations sur l'état de la langue en général se mêlent facilement à celles sur le style, ou du moins empruntent les mêmes images et les mêmes raisonnements.

La décadence de la langue française depuis la Révolution

La position réactionnaire de Maurras se concentre en quelques points intriqués. Le rejet politique de la Révolution française se fonde sur le rejet du désordre et de la fin de la monarchie héréditaire. Le principe héréditaire est pour Maurras un principe d'ordre, dans lequel l'ensemble d'une société accepte de se soumettre au pouvoir d'un seul. La politique maurrassienne est une politique foncièrement holiste et anti-individualiste, et ce holisme nourrit son nationalisme : s'il existe plusieurs entités collectives qui préexistent à l'individu (la famille ou la corporation par exemple), l'entité la plus élevée est la Nation. Son

32. Il reproche au dernier Verlaine sa « syntaxe faible » dans C. MAURRAS, « Paul Verlaine : les époques de sa poésie », *Revue Encyclopédique Larousse*, 1er janvier 1895 ; ou à Hugo d'avoir affranchi le mot du « joug syntaxique », dans C. MAURRAS, « La poésie de Mallarmé », *Revue Encyclopédique Larousse*, 5 novembre 1898.
33. Voir le chapitre 3 de C. MAURRAS, *Kiel et Tanger*, édition électronique, Amérique du Nord (hébergeur), Maurras.net, 1921, p. 22, ou C. MAURRAS, *Jarres de Biot*, Paris, P. Lanauve de Tartas, 1951.
34. C. MAURRAS, *Essais politiques*, *op. cit.*, p. 41.
35. Voir *infra*, les deux chapitres en question.

nationalisme a donc d'abord pour signification la subordination des intérêts individuels aux intérêts nationaux. La Révolution étant à ses yeux essentiellement le triomphe de l'individu (l'individu abstrait des droits de l'homme), un nationalisme conséquent ne peut qu'opter pour la forme monarchique (le « nationalisme intégral »)[36]. Par ailleurs, Maurras postule que la forme monarchique correspond essentiellement au génie français, et que par conséquent la Révolution n'a pas pu venir de l'évolution interne de la société française. C'est de l'extérieur selon lui qu'est arrivé l'individualisme philosophique qui a mené à la Révolution et à la démocratie, de l'extérieur c'est-à-dire de Genève (Jean-Jacques Rousseau), d'Allemagne (le protestantisme), ainsi que des étrangers de l'intérieur que sont les juifs[37]. L'individualisme (germanique ou sémitique) est donc l'élément tant social, politique que philosophique qui dissout la société et ses fondements (comme l'hérédité). Le nationalisme de Maurras appartient en ce sens très nettement à ce que Michel Winock a qualifié de « nationalisme fermé[38] » (par opposition au « nationalisme ouvert » d'un Jaurès ou d'un Michelet).

Pour Maurras, comme pour d'autres avant lui[39], la situation historique post-révolutionnaire a des conséquences sur la langue française. Il idéalise le français d'Ancien régime :

> L'étranger qui nous visitait sous l'ancien régime admirait le français délicat, pur et fin, que parlaient de simples artisans du peuple de Paris. Leur langage réfléchissait comme une surface polie un ordre de distinction naturelle inhérent aux sociétés bien construites[40].

Le paradoxe, c'est que Maurras affirme une sorte d'égalité dans le raffinement et la civilisation, permise par l'inégalité des conditions – elle-même garantie par ce qu'il défend dans ce passage : la transmission héréditaire des biens. La République, en s'attaquant à cette institution « naturelle », a entre autres torts causé la décadence de la langue française. « Ces habitudes ont entraîné une singulière évolution de la langue : autrefois net et dru, le français devient flasque, oblique, imprécis, tout en reculs, détours et lâches antiphrases[41]. » Le sème de dispersion, propre aux sociétés démocratiques, s'incarne dans l'image biblique de la tour de

36. Nous résumons ces questions à partir de divers textes, mais on pourra se reporter plus précisément à « La politique naturelle », préface à *Mes idées politiques* (1937), dans C. MAURRAS, *Essais politiques*, *op. cit.*, p. 181-242.
37. Voir la note I, « De l'esprit classique », dans *Trois idées politiques* (*Ibid.*, p. 87).
38. M. WINOCK, *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, Paris, Seuil, 1990, p. 37-40.
39. Qu'on songe à Victor Cousin, affirmant que la langue française était entrée en décadence en 1789 ; ce à quoi Hugo répondit « À quelle heure, s'il vous plaît ? » (cité par H. CARRÈRE D'ENCAUSSE, « Victor Hugo et l'Académie française. Séance publique annuelle », sur *Académie française*, en ligne, 6 décembre 2001).
40. « La politique naturelle » (C. MAURRAS, *Essais politiques*, *op. cit.*, p. 201).
41. *Ibid.*, p. 230.

Babel : « Encore quelques saisons de cette complaisante et systématique trahison du vocabulaire, on aura la tour de Babel, avec toutes ses conséquences de malentendus et de dispersion[42]. » Marc Angenot signalait déjà comme une composante centrale de la pensée pamphlétaire l'obsession de la fausse monnaie des mots[43]. Cette fausse monnaie pose d'autant plus problème à Maurras que selon lui, « nous avons passé sous la verge des marchands d'or, qui sont d'une autre chair que nous, c'est-à-dire d'une autre langue et d'une autre pensée[44] ».

La décadence de la langue, qui est indistinctement lexicale et syntaxique, est donc à ses yeux liée au règne de l'argent, lui-même conséquence naturelle de la Révolution et de la démocratie. La division des éléments de la phrase est analogue au caractère infiniment divisible de l'argent (par opposition au caractère indivisible du sang) : « L'or, divisible à l'infini, est aussi diviseur immense[45]. » Quoique les juifs ne soient pas mentionnés dans cette partie du texte (les *Œuvres capitales* datent de 1954 et ont été expurgées des passages les plus délictueux), on voit aisément que cet imaginaire linguistique puise aussi dans un fond antisémite[46].

Maurras confiait dans un entretien : « La langue française est une langue savante, elle est aristocrate par nature et par contexture ; elle a tout à souffrir de la démocratie[47]. » Cette phrase résume assez commodément la pensée de Maurras quant aux rapports entre langue et Révolution. Le mythe malherbien selon lequel le français authentique viendrait du menu peuple n'est donc pas entretenu par Maurras[48] (en dépit de ce que pourrait laisser croire la recension élogieuse du livre de Gourmont en 1899[49]). Il est cependant délicat de saisir les aspects concrets de cette décadence de la langue que Maurras prétend diagnostiquer.

---

42. *Ibid.*, p. 231.
43. M. ANGENOT, *La parole pamphlétaire*, *op. cit.*, p. 93-98.
44. *L'avenir de l'intelligence* (1905), dans C. MAURRAS, *Essais politiques*, *op. cit.*, p. 102.
45. *Ibid.*, p. 104.
46. Comme nous le verrons à nouveau dans le chapitre consacré à Jouhandeau, le Juif est vu par les réactionnaires antisémites comme un apatride dépourvu de langue ou de culture propre. On trouve de semblables remarques dans C. MAURRAS, « Revue littéraire », art. cit., consacrée au livre de Nordau. Maurras y affirme que si Nordau se voit attribuer un style tantôt allemand et embrouillé, tantôt français et clair, c'est qu'en tant que juif, il n'est d'aucune patrie.
47. F. LEFÈVRE, *Une heure avec…*, Paris, Les Belles Lettres, 1924, p. 16.
48. On retrouve ce mythe chez d'autres réactionnaires, mais selon des modalités bien particulières que nous analyserons notamment dans le chapitre suivant.
49. Voir C. MAURRAS, « Esthétique de la langue française », *Revue encyclopédique Larousse*, 1899. Maurras reprend à Gourmont l'idée que « le vrai peuple » est un « atelier d'invention et de déformation » de la langue, mais comme on le verra au chapitre suivant, ce « vrai peuple » est avant tout un fantasme que Maurras et les puristes réactionnaires opposent au peuple réel des démocraties.

L'absent du camp puriste ?

Celui-ci en effet, malgré une exigence puriste, ne pratique pas le genre des « remarques » sur la langue, et ses notations sur les structures langagières demeurent relativement abstraites. Au même moment où la grammaire et la syntaxe sont considérées, par un nombre grandissant d'auteurs[50], comme des composantes du style, Maurras semble continuer à distinguer les deux : « Avant [Chateaubriand], la syntaxe et le style, c'est-à-dire le génie de la langue et la pensée de l'auteur, étaient au premier rang[51]. » Cela est moins net dans une autre citation où l'on peut soupçonner une synonymie sous-jacente : « Ce sont des sons associés. Ni syntaxe, ni style, une mosaïque de vocables, dont une jeunesse naïve s'évertuera longtemps à découvrir le sens profond[52]. » Dans la première, *syntaxe* peut être pris au sens grammatical de « règles inhérentes à une langue ». Dans la seconde, le terme équivaudrait plutôt à l'ordre dans lequel disposer les pensées. Mais dans tous ces cas, l'évocation de la syntaxe ne conduit qu'à des remarques d'ordre général, rarement à des commentaires sur les fautes grammaticales des écrivains.

On relève néanmoins, comme remarque sur la correction de la langue, un éloge de Jeanne d'Arc :

> Mais, quand il s'agit d'écrire au duc de Bedford qu'il ne tiendra jamais le royaume "de Dieu, le roi du ciel, fils de sainte Marie, mais le tiendra le roi Charles, vrai héritier", c'est un Discours du Trône où la majesté le dispute à la poésie. On n'y trouve pas ombre de faute d'orthographe[53].

Ce qui peut sembler étrange, puisque l'on n'est pas certain que Jeanne d'Arc sût écrire[54], et quoi qu'il en fût en réalité, plusieurs contemporains de Maurras, comme Brasillach, mais aussi Cocteau ou Suarès, postulaient qu'elle était illettrée[55]. Cependant il se peut que Maurras emploie le mot « orthographe » pour désigner la grammaire en général, et pas la

50. Voir G. PHILIPPE, *Sujet, verbe, complément : le moment grammatical de la littérature française, 1890-1940*, Paris, Gallimard, 2002.
51. Cette note, « Le goût de chair », accompagne *Trois idées politiques*, mais n'est pas reprise dans l'édition des *Œuvres capitales*. Elle est cependant disponible en ligne sur *maurras.net* (page consultée le 3 juillet 2018), le site reprenant l'édition Champion de 1912.
52. C. MAURRAS, « La poésie de Mallarmé », art. cit.
53. C. MAURRAS, *Essais politiques*, *op. cit.*, p. 310.
54. Conrad de Maleissye considérait qu'elle avait appris à lire et à écrire à l'occasion d'une trêve entre août et septembre 1429, trêve qui date donc d'après la lettre à Bedford, du 22 mars. Voir JEANNE D'ARC, *Les Lettres de Jehanne d'Arc et la prétendue abjuration de Saint-Ouen*, C. T. de Maleissye (éd.), Paris et Orléans, A. Marty et M. Marron, 1911, p. 12-16. La lettre de Jeanne aurait donc été dictée, et la question de l'orthographe n'est pas ici pertinente.
55. Nous mentionnons ici les auteurs qui abordent Jeanne d'Arc en écrivain. Cette question est traitée dans P. de PRÉVAL, *Jeanne d'Arc : la sainteté casquée*, Paris, Seuil, 2012, p. 11.

simple graphie. De toutes les manières, il semble assez net que l'idéalisation de la figure historique n'a pas incité Maurras à mener une analyse de détail pour relever des solécismes éventuels.

C'est en revanche ce qu'il fait à propos de l'écriture des sans-culottes dans le compte rendu de l'interrogatoire d'André Chénier. Maurras en flétrit les « turpitudes de sens et d'orthographe[56] », symptômes de la bêtise révolutionnaire. Il glose notamment un quiproquo qui apparaît à propos des mots « la maison à côté », prononcés par Chénier et compris par ceux qui l'interrogent « la maison à Cotté ». S'il y a bien quiproquo et, si l'on veut, « turpitude de sens », il n'y a en revanche nulle faute d'orthographe ici, bien que les interrogateurs aient compris la réponse de Chénier à partir de la forme populaire du complément du nom. Mais Maurras ne développe pas ce point particulier. De toute manière, il ne fait ici que reprendre des propos de Sainte-Beuve, et l'« orthographe » est avant tout un prétexte qui s'offre à lui pour ridiculiser une cause politique qu'il abhorre.

Un blâme plus consistant est adressé à Ferdinand Brunot en 1911 :

> Le docte professeur en Sorbonne rabaisse la langue de Ronsard et celle de Lamartine devant les perles qui tombent de la bouche du premier voyou venu décoré du nom de « jeune Français de 1911 ». Le beau, le pur français de nos poètes, n'est rien ; ses règles, sa cadence, et ses rythmes divins ne méritent point d'audience. M. Brunot n'accorde de respect qu'aux oracles de la démocratie vivante, à ses fantaisies argotiques, à ses déformations et à ses licences. Il ne se rend d'ailleurs aucun compte que les gens qu'il dépouille, frustre et appauvrit, ce ne sont pas les morts immobilisés et cristallisés dans la gloire, mais très précisément les vivants de 1911, ces malheureux Français qu'il sépare et retranche de prédécesseurs magnifiques[57].

Même sans relever lesdites « fantaisies argotiques », le reproche de Maurras est net : Brunot préfère le français populaire au français littéraire, et donc l'absence de règle à la pureté harmonieuse. Maurras ne le dit pas mais le présuppose très logiquement : le français littéraire, c'est celui de la règle et du bon usage. L'idée que la langue littéraire puisse être un laboratoire où l'on malmène à l'occasion les normes, et pas seulement un répertoire de modèles d'écriture (idée présente chez les symbolistes, et qui gagne en importance chez Brunot à partir des années 1920), ne lui est sans doute pas inconnue. Mais ici, il ne l'accrédite

56. C. MAURRAS, *Essais littéraires*, *op. cit.*, p. 299-300.
57. C. MAURRAS, « Démocratie et Peuple », *L'Action française*, 13 mai 1911. Notons au passage que c'est à Ferdinand Brunot et au dixième tome de son *Histoire de la langue française* que Maurras emprunte le récit du procès de Chénier.

pas une seconde. Les adjectifs pris en bonne part, « immobilisés et cristallisés », disent assez quelle représentation muséale (et assez XIXe siècle) Maurras se fait du français littéraire[58].

C'est encore plus sensible dans les rares textes où le commentaire de Maurras donne à la grammaire une place significative. Les contradictions qui en résultent semblent plutôt indiquer que cette position conservatrice et pour ainsi dire officielle coexiste chez lui avec des motivations stratégiques, qu'elles soient littéraires ou politiques. Cela se voit dans trois textes consacrés à Jean Moréas : une brochure consacrée au poète en 1891, un chapitre de *L'allée des philosophes* de 1923, et un texte de 1950, publié une première fois en 1953 dans le recueil *Maîtres et témoins de ma vie d'esprit*, puis repris dans le chapitre « Bons et mauvais maîtres » des *Œuvres capitales*. Le premier est une défense de Moréas, alors encore représentant de l'école symboliste, contre un certains nombres de critiques lui reprochant « tantôt une strophe abondante en ellipses ou de syntaxe mystérieuse ; tantôt une épithète de trop de prix ou un substantif ignoré[59] ». Le lexique mis en cause est : « électuaires », « happelourdes », « ophites » ; et l'exemple de tour elliptique donné est « la feuille renouvelle », employé sans pronom réfléchi. Maurras d'alors se référer au Littré, au Bescherelle et à Clément Marot pour affirmer que le tour est attesté. La poésie de Moréas est brandie en étendard contre la prose des journaux, dont Maurras affirme plus loin : « le dénuement de son vocabulaire, la monotonie de sa syntaxe sont prodigieux […] nous faisons de cette façade tout le trésor du parler national. En d'autres termes, nous ne savons plus le français[60]. » C'est ici un des rares cas où Maurras évoque la syntaxe comme une ressource littéraire, en l'occurrence mobilisable contre la décadence de la langue commune. La richesse syntaxique et lexicale de Moréas est également un argument pour le situer dans l'histoire littéraire, non comme un décadent (au sens du courant fin-de-siècle), mais comme un « Renaissant[61] », et pour le détacher déjà du symbolisme. Si l'on s'en tenait à cette brochure de 1891, on pourrait croire que Maurras se fond dans les tendances littéraires de son temps lorsqu'il loue en Moréas la « parole de poète et de grammairien[62]. » Michel Coulon reprend également, en 1933, ce qualificatif à propos de Maurras lui-même et des autres poètes de l'École romane : « école grammairienne », attirant des « disciples à tempérament de grammairien »[63]. Mais abstraction faite de la pratique

58. Sur la conception grammaticale aux XIXe et XXe siècles, et sur les rapports entre grammaires, littérature et innovation grammaticale, voir G. PHILIPPE, *Sujet, verbe, complément*, *op. cit.*, p. 85-116.
59. C. MAURRAS, *Jean Moréas*, *op. cit.*, p. 13.
60. *Ibid.*, p. 15.
61. *Ibid.*, p. 17.
62. *Ibid.*, p. 49.
63. M. COULON, « Moréas grammairien », *L'Archer*, Toulouse, IV-3, mars 1933, cité dans G. PHILIPPE, *Sujet, verbe, complément*, *op. cit.*, p. 32.

poétique de Maurras, sa prose critique n'emploie pas de façon centrale les catégories de grammaire et d'orthographe ; la rhétorique et surtout la politique occupent une place autrement déterminante.

On peut s'en convaincre en se référant au texte daté de 1950. À propos d'une faute de Moréas (qui écrivait, dans son recueil *Ériphyle*, « mâne charmante » au lieu de « mâne charmant » au masculin) condamnée par une « dame du corps enseignant », Maurras répond : « les écrivains royaux[64] n'ont pas encore perdu leur droit de haute justice sur les "règles" des grammairiens. Le corset des institutions de l'an VIII n'a pas encore été ajusté à la poésie[65]. » L'argument de la correction grammaticale, si fermement avancé en 1891 pour justifier l'écriture précieuse et hermétique de Moréas, passe ici à la trappe. Le purisme est rabaissé au rang de l'institution scolaire (républicaine ?) et de la politique bonapartiste, c'est-à-dire d'une monarchie et d'un ordre factices, symbole d'une autorité sans majesté[66]. On verra un peu plus loin, à propos du Parnasse, l'importance de cette métaphore politique. Pour l'instant, contentons-nous de noter que Maurras transpose opportunément en grammaire une inégalité de condition face à la loi qu'il prône par ailleurs en politique, selon l'image du monarque placé au-dessus des lois et qui néanmoins les édicte.

Cela ne laisse pas d'étonner, car certains des grammairiens du Grand Siècle inclinaient plutôt à dire que le propre de la langue (et de l'usage) est de ne pas être soumise au pouvoir royal[67]. De toute évidence, Maurras, loin de Vaugelas, joue ici la négligence aristocratique (Saint-Simon ?) contre l'exactitude sclérosée des savants. Il rompait d'ailleurs déjà des lances contre les doctes en 1923 : fomentant une « cabale » contre Moréas, « la critique universitaire appuya l'offensive symbolo-parnassienne »[68]. L'Université était alors attaquée parce que tenue pour juive et germanisée : « Des professeurs et des métèques, la monnaie de Faguet et la monnaie de Schwob, intriguaient, bien d'accord pour décréter d'inexistence les beautés trop difficiles qui les déconcertaient[69]. » Il est difficile de savoir si l'hostilité aux règles savantes varie selon le moment (Maurras suivant depuis Clairvaux les tendances de la droite littéraire

64. Moréas était royaliste.
65. C. MAURRAS, *Essais littéraires*, *op. cit.*, p. 395.
66. Voir « Napoléon avec la France ou contre la France » dans *Jeanne d'Arc, Louis XIV, Napoléon* (1937) (C. MAURRAS, *Essais politiques*, *op. cit.*, p. 341-375).
67. C'est en tout cas l'hypothèse développée par H. MERLIN-KAJMAN, *La langue est-elle fasciste ? Langue, pouvoir, enseignement*, Paris, Seuil, 2003, p. 141-146, lorsqu'elle affirme que Vaugelas démet le roi de sa souveraineté sur la langue, au profit de l'usage, et de sa *sanior pars*, le bon usage de la cour, des meilleurs auteurs et des savants.
68. C. MAURRAS, *L'allée des philosophes* (1923), Paris, G. Crès, 1924, p. 224.
69. *Ibid.*, p. 225.

d'après-guerre, qui revendique un style nonchalant contre une gauche scolaire ? Cela est douteux), ou si elle manifeste un opportunisme stratégique courant tout au long de l'œuvre maurrassienne, et poussant Maurras à défendre les auteurs de son camp littéraire et politique quasi indépendamment de leur pratique littéraire réelle. La nature stratégique du positionnement de Maurras ressort notamment des contradictions de sa critique (défendre un auteur aussi verbaliste que Moréas, tout en condamnant, comme on va le voir, le même verbalisme chez d'autres), et elle fut bien perçue en son temps : c'est ainsi que Stuart Merrill soupçonne, derrière l'engouement des provençaux pour le poète grec, une tentative de créer un pôle méditerranéen à Paris[70].

En résumé, et une fois traités quelques textes plus ambigus, on peut affirmer que la question grammaticale est secondaire chez Maurras. Si elle revêt une certaine importance dans son discours général, et si la pauvreté syntaxique est censée illustrer la décadence de la langue française dans son ensemble, ce n'est pas pour autant une grille de lecture à laquelle Maurras recourt volontiers. Les cas dans lesquels il le fait sont ceux où il doit répondre à un discours critique qui se place sur ce terrain.

Lexique, barbarismes et jargon étranger

Si l'on s'intéresse en revanche à la question du lexique, on trouvera davantage d'éléments pour comprendre le rapport quasi organique entre la réaction politique maurrassienne et la réaction littéraire. Cette « éclatante réaction littéraire » est d'ailleurs menée par Moréas lui-même, contre Verlaine et ses disciples[71]. Pour faire un sort à peu près définitif à la brochure de 1891, on y observe que Maurras met au compte des qualités de Moréas le choix de son lexique. Alors que le public lui reproche ses archaïsmes, Moréas, « en ceci bien d'accord avec Bossuet, aime adopter les vocables en leur sens étymologique ou bien les incliner vers des acceptions neuves, suivant un procédé que l'antique Horace a vanté[72] ». Ainsi flanqué de ces deux autorités classiques, les singuliers choix lexicaux de Moréas trouvent à se justifier. Mais les considérations lexicales de Maurras ne se limitent pas à cette apologie partisane. Le souci des mots est présent très tôt chez lui, comme le révèle la correspondance avec l'abbé Penon : celui-ci lui reproche dans ses premières années un goût trop prononcé pour le néologisme[73]. Maurras s'en défend en plaidant la justesse et la nécessité

70. S. MERRILL, « Chroniques. Les poésies », *L'Ermitage*, vol. 7, décembre 1893, p. 357-360.
71. C. MAURRAS, *Jean Moréas*, *op. cit.*, p. 22.
72. *Ibid.*, p. 31-32.
73. Lettre à Maurras du 25 mars 1887 (C. MAURRAS, *Dieu et le roi*, *op. cit.*, p. 173-174).

du néologisme en question : argument adéquat pour un partisan des classiques. Ces néologismes, Maurras déclare les emprunter à Barrès et Bourget, s'il ne les invente pas lui-même, comme celui d'« exquisité[74] ». À cette époque certes, Maurras est encore féru de modernité et défend, dans la même lettre, la langue des Goncourt contre la « longue phrase logique et pédante de Voltaire »[75].

On constate ensuite un changement dans son discours : en 1897, il condamne chez le poète Maurice du Plessys un premier livre « gâté de latinismes, d'archaïsmes de toute sorte[76] ». Ce n'est donc pas le néologisme qui l'agace, mais bien le lexique qui pourrait signaler un style trop savant ou précieux. Toutefois dans cet article consacré à un poète mineur, il ne faudrait pas donner à la condamnation des latinismes une importance exagérée. En effet, en 1911, au moment de la « querelle des humanités », c'est-à-dire des débats sur l'enseignement du latin et du grec à l'école, Maurras, qui en est partisan, soulève des arguments tous-azimuts en faveur des langues anciennes (le maintien de l'élitisme, la qualité de l'enseignement médical, etc.), dont celui de la nécessaire filiation du latin au français[77]. Léon Daudet se range d'ailleurs à l'avis du maître afin de sauver Baudelaire pour ses tours latins, qui le distinguent du romantisme ignorant des humanités[78].

Le deuxième versant de l'idéal lexical maurrassien est celui du mot juste. C'est une exigence qui est tout particulièrement mise en avant au moment de la « querelle du peuplier », querelle politique qui tourne vite à la querelle de mots et qui, en 1903, oppose Gide aux partisans de l'enracinement que sont Barrès et Maurras lui-même. À Gide qui affirme qu'un peuplier supporte très bien le déracinement, Maurras rétorque que, ignorant des choses de la nature et de la campagne, Gide confond déracinement et transplantation, et conclut : « le soin de la propriété des mots qu'il emploie, aurait épargné à l'auteur des *Prétextes* une sotte querelle. » C'est bien évidemment un luxe pour Maurras de pouvoir attaquer l'impeccable styliste qu'est Gide sur le terrain de la correction lexicale. Mais encore une fois, le recours à des arguments de ce genre est circonstanciel, et ne le distingue pas de ses contemporains, sauf

74. Lettre à Penon du 21 juillet 1888 (*Ibid.*, p. 255-256).
75. Même après son retour à la raison classique, il ne se prive pas d'être « barbare » et l'on trouve sous sa plume *royalisation*, *monarchisation* dans *Si le coup de force est possible* (1910) ou *nolonté*, qui relève davantage du registre pamphlétaire, dans *Kiel et Tanger* (1921).
76. C. MAURRAS, « Maurice du Plessys », *Revue Encyclopédique Larousse*, 23 janvier 1897.
77. C. MAURRAS, « Démocratie et Latin », *L'Action française*, 11 mai 1911.
78. F.-X. HERVOUËT, « Léon Daudet, un réactionnaire aux avant-gardes », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 105, nº 3, 2005, p. 533-547.

peut-être dans l'éloge du génie de la langue technique populaire contre la langue urbaine savante et dégénérée (à propos des mots « plançons », « suçoirs », « quillettes ») :

> On me saura gré, je l'espère, de donner cette lettre dans son texte complet. Elle est toute semée de ces vieilles et fortes locutions du métier champêtre, qui gardent de très anciens parfums de notre langage. Comme cela nous change du vocabulaire savant ! ou de ces pâles mots usés ! ou des termes trop neufs qui luisent d'un éclat si faux[79] !

Là où en revanche, la question de la langue pourrait prendre une tournure plus nettement maurrassienne, c'est lorsqu'elle porte sur de supposées influences étrangères. La dégradation du français par des éléments allogènes taraude Maurras et alimente son fantasme obsidional. Ainsi dans un article consacré à la poésie belge : « Autrefois, un prince de Ligne, un Hamilton pliaient leur conception aux volontés de notre langue. Depuis, c'est notre langue qui a dû "s'élargir"[80]. » Maurras reprend ici l'expression du symboliste Gustave Kahn, qui parle d'« élargir » la langue française en beauté en y intégrant des tournures étrangères. Maurras, comme on peut l'imaginer, ne se réjouit guère de ce qu'il perçoit comme une incursion, via la Belgique, de l'esprit germanique dans les lettres françaises.

Ce n'est pas le seul exemple. Henri de Régnier est fréquemment accusé par Maurras de ne pas être un poète d'inspiration française :

> […] et, quand bien même cet auteur d'*Aréthuse* s'efforcerait de ne donner à l'avenir que des idylles ainsi costumées à l'antique et de ne traiter que de tels sujets grecs et latins : il nous demeurerait un barbare, un germain, un flamand de langue française ou encore un poète franc comme le nommait fort ingénieusement M. Mulhfeld[81].

En 1898, il reproche encore à l'auteur de *La Canne de jaspe* de parler « le jargon de l'idéalisme subjectif[82] » (autant dire l'allemand) à cause du titre d'un poème, « La Maison du Bel-en-soi-dormant ». On reconnaît en effet, derrière la parodie du conte célèbre, la traduction consacrée en français du *an sich* de la philosophie hégélienne. Hors du domaine strictement littéraire, un reproche similaire se trouve adressé à Jaurès en 1912 : « Usant de la langue allemande, qui est la langue naturelle de son esprit, et dont il prend la boursouflure pour de la

79. C. MAURRAS, « La querelle du peuplier », *La Gazette de France*, 14 septembre 1903. Nous y reviendrons dans le chapitre suivant.
80. C. MAURRAS, « Trois romantiques. M. Gustave Kahn ; M. Émile Verhaeren ; M. Georges Rodenbach », *Revue Encyclopédique Larousse*, n° 134, 1896.
81. C. MAURRAS, « Défense du système des poètes romans », *La Plume*, n° 149, 1er juillet 1895, p. 289-292.
82. C. MAURRAS, « M. Henri de Régnier : *La Canne de jaspe* », *Revue Encyclopédique Larousse*, 4 juin 1898.

“majesté”, M. Jean Jaurès vient de déplorer devant les socialistes berlinois[83] […]. » La germanophobie de Maurras se place bien entendu dans le contexte revanchard d’avant 1914. Il reproche donc à Jaurès de faire un discours en allemand, mais surtout suggère au passage que sa pratique de l’allemand contamine l’ensemble de son esprit. Cependant, il ne donne pas d’exemple de ces germanismes, si ce n’est négatifs, à travers quelques figures d’Allemands francophiles : « [Fichte] n’était pas de ces barbares qui, plus ou moins romanisés, eurent le sens de l’art d’écrire et, tels que Leibnitz, Goethe, Heine, Schopenhauer ou Nietzsche, surent conduire et développer leurs pensées[84]. » Même déploration de l’hégémonie intellectuelle allemande dans cette lettre à Madame la marquise de Juigné, datée du 18 novembre 1914 :

> […] après la guerre de 1870, […] nous avons dû faire une part excessive à l’allemand. […] Mais où l’on a exagéré, c’est dans l’ordre littéraire, où cet excès a eu des effets déplorables et pas seulement en littérature ; la vie politique et morale du pays s’est ressentie de certaine façon de penser et de sentir importées, à titre d’habitudes d’esprit, de méthodes intellectuelles, de la vaine et pauvre littérature philosophique ou économique d’Outre-Rhin. La vogue du socialisme chez les lettrés vient un peu de là[85].

On voit que cette incursion de l’allemand est surtout redoutée pour ses conséquences politiques, l’Allemagne, ici comme ailleurs, étant pour Maurras synonyme d’individualisme, donc de révolution et de désordre. La préoccupation linguistique ou stylistique est secondaire. Elle revient à l’esprit de Maurras lorsqu’il explique en 1950 pourquoi il a soutenu Moréas, pourtant grec : « Aux environs de l’année 1890, […] une conjuration allemande et nordique [entretenait] le dessein fort peu couvert de nous gâcher la langue, le style et le goût[86]. » Maurras et ses amis poètes ont donc joué la Méditerranée contre les brumes du nord. Nous ne chercherons pas à déterminer si ce texte témoigne d’une germanophobie active et constante, ou s’il force le trait rétrospectivement pour se dédouaner : les nouveaux maurrassiens, qui voudraient prouver à toute force que le « Maître » n’a jamais trahi son hostilité envers l’Allemagne, même après 1940, ont un peu trop miné le terrain[87].

83. « Propos de Jean Jaurès » (1912), dans C. MAURRAS, *Décernez-moi le prix Nobel de la paix*, Paris, Éditions du Capitole, 1931. Le texte est repris en recueil à un moment où Maurras est une des premières figures de l’antigermanisme politique.
84. C. MAURRAS, *Quand les Français ne s’aimaient pas : chronique d’une renaissance, 1895-1905*, Paris, Nouvelle librairie nationale, 1916, p. 50.
85. Éditée sous le titre « La défense de la langue française » dans les *Cahiers Charles Maurras*, Paris, Librairie Diffusion Université Culture, 1969, vol. 30, p. 21-22.
86. C. MAURRAS, *Essais littéraires*, *op. cit.*, p. 388.
87. On pourra se reporter à l’historique des modifications de la page Wikipédia du Martégal, en particulier à la rubrique consacrée à l’Allemagne : la page fait l’objet de conflits d’écriture pléthoriques. Voir également P. MÈGE, *Charles Maurras et le germanisme*, Paris, L’Æncre, 2003, qui se concentre exclusivement sur la politique.

En somme, la germanophobie littéraire de Maurras garde une portée générale : ses attaques dirigées contre Huysmans ou les symbolistes belges sont presque toujours rejointes par une accusation politique ou raciste, mais l'influence concrète de l'allemand sur la langue française est donc peu tangible. On en dira autant des remarques sur Heredia, dans lesquelles on a du mal à saisir quel lien unit la poétique défectueuse du parnassien et son origine cubaine[88].

Qu'en est-il de l'anglais ? Maurras est tout aussi anglophobe que germanophobe, les deux nations partageant dans sa conception une même origine germanique et le même culte réformé. On en a une illustration dans cet extrait, où Maurras théorise une sorte d'efficace propre de chaque langue sur son peuple, tout en glissant une remarque sur les incidences du protestantisme sur la langue et la pensée :

> Wilson et Lloyd George disent ce qu'ils jugent propre et ce qui est propre, en effet, à entraîner les populations de leur race, de leur langue et de leur patrie. […] ce langage juridique et religieux dont se repaissent avidement les auditoires des grands pays protestants […] ne prend et n'agit en France que lorsqu'il est additionné d'excitations pacifistes et défaitistes qui vont à l'encontre du but poursuivi[89].

Mais les remarques sur les influences anglaises dans la langue et la littérature demeurent elles aussi rares et secondaires. Pour ce qui est des généralités, on le voit citer en 1896, un jeune écrivain, Louis Baragnon, prônant « la réparation de notre français », et dressant ainsi le portrait de Mallarmé :

> Je suppose un aimable homme, dont les habitudes vraiment maladives d'ironie laisseraient intactes la fine érudition et l'aimable courtoisie, qui, nourri de Hoffmann et de Poe, pense en allemand, construise en anglais, et, par une plaisanterie suprême, nous fasse l'honneur d'emprunter notre vocabulaire[90]…

Ce jugement auquel Maurras souscrit se contente d'associer l'hermétisme mallarméen à l'influence de l'Allemagne et de l'Angleterre – la langue française faisant un simple décalque des deux autres. Or, quelle que fût l'influence effective des langues allemande et anglaise sur l'écriture de Mallarmé, Maurras semble surtout adhérer à une image préconçue de l'Angleterre, davantage fondée sur une certaine idée des philosophies anglaises et de l'esprit anglais (l'ironie maladive) que sur la structure de la langue. Il ne suggère pas, par exemple, et alors même qu'il parle anglais[91], que l'antéposition systématique de l'adjectif

88. Voir *infra* la sous-section « Le Parnasse, faux-rappel à l'ordre, où nous revenons sur Heredia.
89. C. MAURRAS, « Valeur du formulaire wilsonien », *L'Action française*, 10 mars 1918.
90. C. MAURRAS, « Les sentiments de la jeunesse en 1896 : Parnassisme, naturalisme, symbolisme. Catulle Mendès, Émile Zola, Stéphane Mallarmé », *Revue Encyclopédique Larousse*, 14 mars 1896.
91. Y. CHIRON, *La vie de Maurras*, Paris, Perrin, 1991, p. 37.

dans ces langues, ou leur capacité à former des mots nouveaux par composition plutôt que sous forme analytique, puisse avoir une incidence sur le vers mallarméen[92].

On peut étendre la remarque à un texte ultérieur : dans un appendice à *La Balance intérieure* (1952), au titre parlant (« L'associationnisme anglais et Mallarmé »), Maurras reprend un article de Maurice Pujo de 1893, pour le résumer ainsi : « La carrière de professeur d'anglais de Mallarmé explique ses habitudes d'esprit. Pujo l'avait bien vu. » Ce qui est anglais selon Pujo, c'est la tendance mallarméenne à procéder par association spontanée de sons et d'idées sans plan préétabli, que Pujo rapproche de la philosophie anglaise de l'associationnisme. Encore une fois, Maurras nomme ici « anglais » un défaut qui serait en fait celui du romantisme en général, comme on le verra plus bas : le verbalisme, l'autonomie du mot. Il attribue ce défaut à des systèmes de pensées propres à la psychologie de peuples étrangers, mais pas à leur langue.

Le grand article consacré à Verlaine note certes, à propos des *Romances sans paroles*, que « *Birds in the night* », « *Beam* » et « *Green* » sont des « pièces chères aux amants, en dépit de la barbarie des titres anglais[93] ». Maurras prévoit en outre une propagation de la langue anglaise par le truchement du jargon sportif[94]. Mais le seul article vraiment consistant en la matière date de 1941 : « Français aimons-nous nous-mêmes ». Maurras commence par attribuer ironiquement la haine de soi des Français à leur courtoisie proverbiale : « Le Français moderne est toujours prêt à s'effacer devant la première nation venue, en s'inclinant, en lui disant : *Après vous, après vous, s'il vous plaît…* ». Puis il se prend à louer l'entreprise d'épuration lexicale qu'ont commencée quelques Canadiens :

> Patiemment, méthodiquement, ils se mirent à traduire dans le pur et beau français de chez eux, qui est si jeune d'archaïsme, l'immense vocabulaire sportif, à commencer par le mot *sport* lui-même, qui n'est que la moitié de notre vieux *desport*[95].

Le ton se fait ensuite plus grave, et Maurras convoque toutes les parlures de France contre la langue étrangère :

---

92. Idée qui semble en revanche sous-entendue dans la critique littéraire de Paul Bourget, quand celui-ci affirme que chez Huysmans « La décomposition *presque barbare* de l'adjectif et du substantif s'est faite comme d'elle-même », cité dans G. PHILIPPE, *Sujet, verbe, complément*, *op. cit.*, p. 22 (nous soulignons).
93. C. MAURRAS, « Paul Verlaine : les époques de sa poésie », art. cit.
94. Dans les lettres des Jeux olympiques (écrites pour *La Gazette de France* en 1896), en particulier la quatrième et la sixième, commentées dans O. DARD, *Charles Maurras : le maître et l'action*, *op. cit.*, p. 69.
95. C. MAURRAS, « Français, aimons-nous nous-mêmes », *Candide*, 9 octobre 1941.

> On nous fait parler anglais à chaque instant de notre vie, sans la moindre nécessité. Est-ce que notre langue, ou ses patois, ou ses argots, ne trouverait pas facilement un plus joli mot que *girl* pour désigner des jeunes filles de théâtre un peu dévêtues ? J'avoue que je n'ai pas pu me plier encore à séparer les membres d'une dépêche télégraphique par la syllabe anglaise *stop*[96].

Et un peu plus loin, il raconte l'anecdote d'une baigneuse parlant de son *short*, qu'il propose de rebaptiser un *bref*. Ce n'est pas le seul article où Maurras fait allusion à une question amenée à être de plus en plus présente après 1945, à savoir l'anglicisation de la langue française, la présence en français de mots ou de tournures anglaises : en pleine débâcle, Maurras commence son article politique par une remarque de langue[97]. Il est donc difficile d'affirmer que l'article de 1941, en présentant la langue française comme assiégée par l'anglais, constitue un soutien moral au front anti-anglais. Ces accès d'anglophobie et de purisme peuvent aussi bien être attribués au faible sens des circonstances de Maurras, ainsi que le suggère ironiquement Rebatet[98].

En résumé, si l'on trouve chez Maurras, de façon récurrente, des discours épilinguistiques de teneur nationaliste (anti-allemand et anti-anglais) et aristocratique, couplés à un désir affiché de voir la langue s'épurer ou se restaurer, discours qui caractériseraient volontiers une attitude réactionnaire vis-à-vis de la langue, force est de constater cependant que Maurras se charge rarement lui-même de cette entreprise d'épuration. Ensuite, la cohérence de ces discours ne se dégage pas au premier abord : tantôt Maurras valorise les parlers du peuple contre les tours étrangers ou contre les élites décadentes (Gide), tantôt il prône une langue aristocratique contre le « Démos » ou contre ce qu'on serait tenté d'appeler rétrospectivement la petite-bourgeoisie culturelle (la « dame du corps enseignant »). L'éparpillement chronologique et éditorial de ces remarques sur la langue ne facilite certes pas la reconstitution d'une position de Maurras sur cette question. Mais en réalité, cette

96. *Id.*.
97. « Devant ce tableau de dépêches que l'on voudrait nous induire à appeler *printing*, comme s'il y avait un intérêt quelconque, même pour les meilleurs amis de l'Angleterre, à parler anglais en français, à dire *handicap* pour inégalité, et *turf* au lieu de gazon… » (C. MAURRAS, « Le fédérateur allemand », *L'Action française*, 11 mai 1940).
98. Voir L. REBATET, *Le dossier Rebatet. Les Décombres – L'inédit de Clairvaux*, B. Vergez-Chaignon (éd.), Paris, Robert Laffont, 2015, p. 318 : Rebatet raconte qu'en pleine guerre, face à l'annonce d'une nouvelle géopolitique cruciale (la neutralité de la Turquie) à faire passer dans le quotidien, Maurras ne trouva rien de plus urgent que de corriger « Ankara » en « Angora ». Nous n'avons pas de raison de penser que l'anecdote soit fausse. Est-elle représentative pour autant ? Rebatet la rapporte à des fins de caricatures. Mais surtout, il s'agit d'une correction orale, préalable à la publication d'un texte, et non d'un texte portant sur le bon usage. Si Maurras a un « style impeccable » selon Thérive (A. THÉRIVE, *Le français, langue morte ?*, Paris, Plon-Nourrit et Cie, 1923, p. 97), c'est parce qu'il châtie *a priori* et non *a posteriori* comme les grammairiens.

position aux contradictions apparentes est analogue à celle des puristes de l'entre-deux-guerres[99].

Un pied en Provence, mais juste un pied

L'attitude de Maurras à l'égard de la langue nationale est par ailleurs foncièrement ambiguë. D'une part le Martégal se veut anticentraliste, fédéraliste, et partisan de ce qu'on appellerait aujourd'hui langues régionales (qu'il appelle indifféremment « langues », « dialectes » ou « patois »), et en ce qui le concerne, du provençal. Mais d'autre part, la proportion de ses propres écrits en langue provençale (que lui-même admet connaître assez mal[100]) est maigre (*Li Trento Bèuta dou Martegue* date de 1888[101]), et sa défense de la langue provençale occupe en elle-même une faible place dans ses textes (un passage du chapitre consacré à Mistral dans « Bons et mauvais maîtres » fait état de la disparition des radicaux provençaux « indigènes », remplacés par les radicaux français[102]). Cette ambiguïté est rappelée par Daniel Lindenberg[103], selon qui cet attachement à la Provence n'est qu'une réaction d'autodéfense de la part d'un provincial monté à Paris (ce qui est conforme au récit fait par Maurras lui-même[104]), une résistance au cosmopolitisme de la capitale et, en dernière analyse, un dérivé de son nationalisme exclusif.

Si des commentateurs ont relevé la présence de quelques régionalismes dans la langue de Maurras, comme les numéraux *septante* et *nonante*[105], cela reste peu significatif. Sa relation à la Provence et au provençal est certes un avatar de son idéal de latinité ; c'est également une manifestation de son parcours de provincial à Paris, caractérisé par l'entraide entre gens du même pays[106]. Mais s'il n'y a pas lieu de questionner la ferveur de son soutien aux auteurs régionaux et la constance de ses louanges adressées à Mistral, il n'en faut pas moins remarquer à quel point cela a peu d'incidences sur sa conception de la langue française et de la littérature de langue française. Les deux mondes restent étonnamment cloisonnés.

99. Voir le chapitre suivant.
100. Voir le texte consacré à Mistral dans *Maîtres et témoins de ma vie d'esprit* (1953) et repris dans C. MAURRAS, *Essais littéraires*, *op. cit.*, p. 242.
101. *Les Trente Beautés de Martigues*, repris dans *L'Étang de Berre* (1915), puis dans C. MAURRAS, *Œuvres capitales : Le Berceau et les Muses*, Paris, Flammarion, 1954, p. 68-77.
102. C. MAURRAS, *Essais littéraires*, *op. cit.*, p. 251-252.
103. D. LINDENBERG, « Le mirage "provençal" de Charles Maurras », *La pensée de midi*, nº 1, 2000, p. 52-55.
104. C. MAURRAS, *Essais littéraires*, *op. cit.*, p. 245.
105. A. GOOSSE, *Mélanges de grammaire et de lexicologie françaises*, Louvain-la-Neuve, Peeters, 1991, p. 358.
106. Comme cela a bien été montré par A.-M. THIESSE, *Écrire la France : le mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la belle époque et la Libération*, Paris, Presses universitaires de France, 1991.

2. Maurras critique du style

Les critiques de Maurras sont en revanche nettement plus détaillées quand elles concernent non plus la grammaticalité des textes, mais leur style et leurs qualités littéraires. C'est en se reportant à elles qu'on peut définir la poétique maurrassienne, voir en quoi elle aspire à être une poétique réactionnaire, et en quoi l'horizon politique qu'elle se fixe limite cette même aspiration.

Deux remarques générales pour encadrer cette étude : tout d'abord, les analyses stylistiques de Maurras, qui sont toujours normatives ou évaluatives, accompagnées de blâmes ou de louanges, sont plus précises lorsqu'elles sont négatives. Maurras a davantage de facilité à épingler un trait qu'il juge fautif qu'à mettre le doigt sur ce qu'il juge réussi dans une œuvre. Ensuite, elles sont également plus nombreuses et détaillées pour la poésie que pour la prose : cette dernière donne souvent lieu, même lorsqu'il s'agit de fiction, à des considérations d'ordre directement politique, alors que la politique jouerait plutôt, comme on va le voir, une fonction d'arrière-plan en ce qui concerne la poésie.

Ensuite, le critère d'évaluation de Maurras est constant, mais son contenu est vaste, et laisse place à des fluctuations circonstancielles : il s'agit, comme nous l'avons dit, du classicisme, opposé de façon stricte et exclusive au romantisme. Ce classicisme désigne l'adéquation de la forme à la pensée, et la maîtrise de l'auteur sur un sujet préalablement défini : en ce sens, il se réclame de Boileau et surtout de Buffon. Mais Maurras entend également par là une écriture comparable aux écrivains du Grand Siècle. D'autre part, le classicisme de Maurras se définit, dans une large proportion, de façon négative, en opposition au romantisme, courant assimilé à la Révolution, au désordre allogène, à l'individualisme protestant, à la décomposition des hiérarchies. Cette interprétation du romantisme, reprenant largement l'historiographie romantique[107], mais pour la retourner contre elle-même, est en partie spécifique à Maurras (et le distingue d'un Barrès, héritier ambigu, mais héritier tout de même, du romantisme). Au contraire, le classicisme est, dans la conception maurrassienne comme chez beaucoup d'autres cette fois-ci, essentiellement chevillé au génie national : « L'esprit classique est à la fois la tradition du genre humain et celle de notre groupe ethnique

107. Celle, entre autres, de Hugo affirmant que le romantisme « n'est à tout prendre […] que le *libéralisme* en littérature », dans V. HUGO, *Théâtre*, A. Ubersfeld (éd.), Paris, R. Laffont, 1985, vol. 1, p. 539. Voir le chapitre consacré à l'Action française dans J. BRAHAMCHA-MARIN, *La réception critique de la poésie de Victor Hugo en France (1914-1944)*, Le Mans, Université du Maine, thèse de doctorat, 2018. Léon Daudet professe la même opinion quant à l'origine révolutionnaire et protestante du romantisme (voir F.-X. HERVOUËT, « Léon Daudet, un réactionnaire aux avant-gardes », art. cit.).

particulier[108]. » Ou encore, ainsi qu'il le résume laconiquement dans un autre texte de 1896 : « Le français, c'est le classique[109]. » La différence est ici que Maurras insiste bien plus fortement sur le caractère national du classicisme français que sur sa nature universaliste. Il reste donc à voir comment ces différents éléments, politiques et esthétiques, s'agencent dans le corpus critique maurrassien.

Noblesse, véhémence, harmonie : un classicisme multiforme

Pour commencer, les caractéristiques que Maurras attache au classicisme sont éminemment dissemblables et floues. Par conséquent, les œuvres qui datent d'après l'Ancien régime sont rassemblées essentiellement par leur ressemblance avec celles du siècle classique. Chez Lamartine, « la méditation sur *La Gloire* se mesure en vers malherbiens[110] ». Un peu plus loin, Lamartine est rapproché de Racine. Or la comparaison avec les classiques, voire leur simple évocation, est, avec le portrait psychologique louant ses qualités d'« homme » l'unique élément permettant de tirer Lamartine hors du camp romantique, malgré ses engagements démocrates et malgré le consensus de l'histoire littéraire à son endroit.

À propos de Barrès, en 1894, Maurras parle de ses « petites phrases aiguës, rapides, diaphanes, de syntaxe souvent subtile, précieuse, contournée, mais divinement expressives », et du « choix racinien des images », avant d'ajouter que Barrès est « un auteur éminemment citable », à rapprocher de Chamfort ou Vauvenargues. On remarquera la référence au critère classique de la *brevitas*, ainsi que le goût pour le morceau détachable, la maxime. On peut s'étonner cependant de l'adjectif « racinien » appliqué à cette métaphore filée de Barrès : « m'étant mangé la tête comme un œuf frais, il ne me reste plus que la coquille, juste l'épaisseur pour que je sourie encore[111] », métaphore qui dénote une certaine audace (quoiqu'elle puisse s'autoriser d'images figées dans la langue, comme « coquille vide » ou « crâne d'œuf »).

Il faut donc dans un premier temps en rester à un niveau élevé de généralité pour comprendre l'élaboration d'une norme stylistique nationale par Maurras. Signalons cependant que le classicisme selon Maurras n'a pas toujours la forme harmonieuse et sereine d'un jardin à la française. Un style est bon s'il est adéquat à des idées, et pour donner une efficace à ces

108. *Prologue d'un essai sur la critique* (C. MAURRAS, *Essais littéraires*, *op. cit.*, p. 33).
109. C. MAURRAS, « Trois romantiques », art. cit..
110. C. MAURRAS, « Lamartine et Chateaubriand », *L'Action française*, 23 avril 1912.
111. C. MAURRAS, « Notes sur Maurice Barrès », *Revue Encyclopédique Larousse*, 1er avril 1894. Le texte original dit « il ne reste plus ».

idées, ce style a le droit de se faire virulent : « le mot de véhémence leur sert à qualifier chez le rude Démosthène, chez le lumineux et ardent Bossuet, une vertu que ces messieurs appelleraient violence si le bon français ne leur faisait peur[112]. » Il la loue entre autres dans les *Iambes* de Chénier, où elle nourrit les différentes formes d'invective, apostrophes, interjections, mais surtout, lexique vulgaire (« lécher le cul du bon Marat » ou « un fétide mélange […] / De vol de calomnie, et de merde et de fange »). Maurras rapproche cette veine de celle des pamphlétaires d'Action française, Daudet et Pellisson (pseudonyme de Maurras lui-même), et défend l'usage de ce lexique au nom de son adéquation avec son objet : « Le noble alexandrin excrémentiel […] est le plus propre de ceux que pouvaient inspirer les abjections sanieuses et sanglantes de la Terreur[113]. » La véhémence prend ici le pas sur la bienséance, entorse justifiée par les nécessités de la politique. Pour autant, on perçoit nettement la coexistence contradictoire des deux principes, lorsque Maurras transcrit le mot « merde » en entier dans la citation de Chénier, mais n'écrit, lorsqu'il le mentionne à son tour, que la première lettre (« m… »).

On pourrait s'étonner de ne pas trouver de référence à Rabelais pour accompagner de telles remarques, alors même qu'il s'agit d'un des auteurs préférés de Daudet. Mais il est important de noter que, dans son ethnogenèse de la France, Maurras fait la part belle à la latinité, au détriment de l'ascendance gauloise que Rabelais pourrait symboliser[114]. On trouvera donc, par exemple à propos de Gyp (romancière à succès, antisémite) : « la grande verve de l'écrivain, sa cruelle gaminerie, la vivacité de ses mots, la furie française de son attaque[115]. » Le caractérisant « français » est préféré au « gaulois », qui semblerait au moins aussi adéquat pour renvoyer à la veine polémique et comique ou à la « furie ». On peut

112. « Réflexions préalables sur la critique et sur l'action » (1925), dans C. MAURRAS, *Essais littéraires*, *op. cit.*, p. 214. La véhémence (*vehementia*) ne constitue pas une catégorie rhétorique à part entière. On la trouve chez le Pseudo-Longin, généralement couplée à la force (*vis*), justement pour parler des qualités de Démosthène. La catégorie qui s'en approcherait est la *vituperatio*, qui désigne le genre du blâme (et qu'Antoine Compagnon associe à la production antimoderne). Le flou qui règne sur ces différentes notions s'explique par le rôle marginal qu'elles occupent dans la rhétorique traditionnelle depuis l'antiquité (voir L. PERNOT, *Epideictic Rhetoric. Questioning the Stakes of Ancient Praise*, Austin, University of Texas Press, 2015, p. 63-65).
113. C. MAURRAS, *Essais littéraires*, *op. cit.*, p. 312.
114. Voir à nouveau C. REYNAUD-PALIGOT, « Maurras et la notion de race », art. cit., ainsi que C. MAURRAS, *Devant l'Allemagne éternelle : Gaulois, Germains, Latins, chronique d'une résistance*, Paris, À l'Étoile, 1937 et C. MAURRAS, *Pour un réveil français*, s. l., À l'Ombre des cyprès, 1948. Dans ce dernier texte, on trouve de nombreuses remarques sur la « furie gauloise », « l'énergie gauloise », « la farouche dispute gauloise », etc. La nation française, qui est gallo-romaine, est donc énergique mais portée à « l'anarchie gauloise ».
115. C. MAURRAS, « La revue littéraire : les romanciers et les conteurs », *Revue Encyclopédique Larousse*, 30 avril 1898.

néanmoins le lire à quelques rares moments sous sa plume, à propos de la « muse gauloise » de Musset[116].

Un dernier exemple suggère que l'argument de la veine française et véhémente peut contredire assez nettement l'idéal classique. Il s'agit de l'article « Lorsque Proudhon eut les cent ans ». Après avoir loué le style clair de prosateurs politiques comme Joseph de Maistre ou d'Auguste Comte, Maurras écrit :

> La netteté oblige à sacrifier. Or, [Proudhon] veut tout dire, tout garder, sans pouvoir tout distribuer ; cette âpre volonté devait être vaincue, mais sa défaite inévitable est disputée d'un bras nerveux. […] à chaque ligne, on se demande si ce rustre héroïque ne soumettra pas le dieu Pan[117].

Pour des raisons de stratégie politique (en 1910, les monarchistes tentent de s'implanter dans le syndicalisme ouvrier, en revendiquant l'héritage encore vivace de Proudhon[118]), Maurras fait ici l'éloge de Proudhon, et le présente comme un nationaliste accompli, dont le style correspondrait à une veine paysanne désordonnée mais généreuse (gauloise, mais le mot, encore une fois, n'est pas prononcé). Proudhon reste donc français malgré ses entorses à la « netteté » et à la brièveté. C'est là une manière charitable, mais surtout opportuniste, de présenter le style de Proudhon qui, dans la plupart de ses ouvrages, est brouillon, voire, dans certains (notamment son *Système des contradictions économiques*), on ne peut moins français, à cause de l'influence directe des hégéliens allemands qu'il fréquentait à Paris (en particulier Karl Grün). L'appréciation stylistique de Maurras est subordonnée à une stratégie politique, qui fournit des alibis aux défauts de l'écrivain franc-comtois.

Malgré un attachement affiché pour la rhétorique de la véhémence, caractérisée surtout par des choix lexicaux dans les exemples que nous avons mentionnés, Maurras paraît préférer (et jusque dans son style) un autre registre, celui du style noble. Dans un article de 1925, il dit retrouver ce style chez le poète Maurice de Guérin. Celui-ci aurait suivi le conseil de Buffon, qui caractérise le style noble comme suit : « si l'on joint […] de l'attention à ne nommer les

116. « Il osait avoir de l'esprit en vers, et la muse gauloise ne lui paraissait pas tout à fait méprisable. Encore un préjugé français que George, déjà ibsénienne et tolstoïsante, aurait bien voulu lui ôter ! », C. MAURRAS, *Essais littéraires*, *op. cit.*, p. 81. On note que le texte n'assimile pas tout à fait *gaulois* et *français*.
117. C. MAURRAS, « Lorsque Proudhon eut les cent ans… », *Cahiers du cercle Proudhon*, nº 1, janvier 1912. Le texte daterait de 1910.
118. Voir L. JOLY, « Les débuts de l'Action française (1899-1914) ou l'élaboration d'un nationalisme antisémite », *Revue historique*, nº 639, 2006, p. 695-718.

choses que par les termes les plus généraux, le style aura de la noblesse[119]. » Et Maurras commente Guérin : « Chez lui, sans nul effort de néologisme, avec une fluidité parfaite, les termes les plus simples et les plus familiers du vocabulaire des hommes revêtent un sens de mystère qui l'apparente à ce que les Anciens ont paru appeler la langue des dieux[120]. » La référence à Buffon s'enrichit d'enjeux littéraires nouveaux : le style n'a plus seulement de la noblesse, il a du mystère. Maurras voit en effet en Guérin un précurseur des symbolistes, mais un précurseur qui aurait réussi, grâce à sa connaissance de l'Antiquité (qui aurait pour conséquence, comme chez Moréas, un usage des mots dans leur sens étymologique) et à sa simplicité lexicale. De même, Guérin a, selon Maurras, réussi dans le domaine de la prose poétique, là où Baudelaire (mais non Rimbaud) a ensuite échoué. Il est d'ailleurs remarquable que le seul poème en prose baudelairien que Maurras juge réussi soit « Les bienfaits de la lune » – en quelque sorte l'un des moins audacieux et des moins modernes du recueil. Si bien que, au moment même où il défend ce qui est de fait une innovation formelle (le poème en prose), Maurras désamorce la portée de cette innovation en la ramenant à une forme déjà répertoriée, la prose poétique[121].

La dispersion romantique

Le domaine où la critique maurrassienne s'exerce avec le plus d'acuité et d'âcreté, c'est la critique du romantisme. Sous ce nom unique, Maurras fait entrer tous les courants littéraires qui se sont éloignés du classicisme sain : Parnasse, décadentisme, naturalisme (avec son style impressionniste), symbolisme. Le romantisme, encore une fois, est vu, dans la conception maurrassienne, comme le pendant esthétique des idées de la Révolution française, elle-même fille du protestantisme germanique. Les conséquences de ces idées étrangères sont l'individualisme et l'absence ou l'inversion des hiérarchies naturelles. Dans le domaine des lettres et plus particulièrement du style, ce qui résume le résultat produit par le romantisme c'est le *verbalisme*, autrement dit la prééminence accordée au mot sur la composition générale du texte.

119. G. L. L. C. de BUFFON, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 425. Dans la rhétorique antique, le style élevé (*gravis*) se caractérise par l'emploi du vocabulaire « le plus beau qu'on pourra trouver » (Anonyme, *Rhétorique à Herennius*, G. Achard (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 138).
120. C. MAURRAS, « L'esprit de Maurice de Guérin », art. cit..
121. Cette réduction est du reste cohérente avec l'ambition des auteurs de prose poétique du début du XIXe siècle, à l'exception de Baudelaire (voir S. DUVAL, *La prose poétique du roman baroque (1571-1670)*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 54).

> Quand Hugo écrit son hymne au Mot, au Mot considéré comme un être vivant, un observateur attentif peut d'avance prédire que le Mot, affranchi à son tour du joug syntaxique, ne se contentera point de la liberté, mais établira bientôt sa domination sur la phrase, le vers et le poème entier[122].

Hugo est bien sûr à prendre ici comme l'archétype de l'auteur romantique : cette remarque peut se retrouver en effet à propos des écrivains les plus divers du XIXe siècle. Mais Hugo, pour le centenaire de sa naissance en 1902, fait l'objet de trois articles dans *La Gazette de France*. Maurras y commente un passage des *Orientales* :

> Vaisseaux de tous climats,
> L'yole aux triples flammes,
> Les malhonnes, les prames,
> La felouque à six rames,
> La polacre à deux mâts !

Vers qu'il dit avoir aimés quand il était jeune, qu'il avait mauvais goût, et qu'il n'y voyait pas encore « un petit croquis japonais[123] ». On peut reconnaître en effet que le poème joue avant tout sur l'accumulation exotique de noms de vaisseaux. Le choix hugolien, et romantique en général, de valoriser un lexique qui ne fasse pas partie de la langue nationale commune est un des importants griefs que l'on va retrouver à d'autres occasions sous la plume de Maurras. Celui-ci relève également les tropes dans lesquels le verbalisme s'incarne le plus fréquemment, « ces froides énumérations, appositions et antithèses[124] », autant de figures d'accumulation de mots au détriment du lien logique et de la subordination syntaxique des éléments. L'idée d'un Hugo « faiseur d'antithèses » est d'ailleurs, au moins depuis Jules Vallès, un lieu commun de la critique hugolienne, en bonne ou mauvaise part[125]. Hugo a ainsi pu se voir accusé d'accumuler des mots antithétiques gratuitement, sans résoudre la contradiction posée, dans le seul but de créer un effet d'amplification. La condamnation de l'antithèse prend de surcroît une connotation nationale quand Maurras associe à cette figure (qu'il étend aux oppositions de registres et plus seulement aux mots à strictement parler) à la poétique de Heine. Heine a en effet tendance à mêler un folklore allemand terre-à-terre et des

122. C. MAURRAS, « La poésie de Mallarmé », art. cit..
123. C. MAURRAS, « Après la fête », *La Gazette de France*, 27 février 1902, repris, comme les deux autres articles, dans la plaquette *Lorsque Hugo eut les cent ans* (1927), puis dans *Essais littéraires*, p. 340.
124. *Id.*
125. Voir le chapitre « Critique stylistique de la poésie hugolienne », dans J. BRAHAMCHA-MARIN, *La réception critique de la poésie de Victor Hugo en France (1914-1944)*, *op. cit.*, p. 344. Maurras se réfère notamment à Renouvier, qui propose une analyse philosophique de l'antithèse hugolienne.

sentiments qui sont de l'ordre du spirituel. On retrouve donc indirectement, derrière une question de forme, un enjeu national : l'unité de registre appartient au génie français.

Hugo essuie les foudres de Maurras en tant que poète, mais c'est Chateaubriand qui est attaqué pour sa prose :

> Volupté faite mot, volupté faite succession et agencement de sonorités. Je ne saurais qualifier autrement son « grand secret de mélancolie » ou sa « molle intumescence des vagues ». Impossible de rien voir de plus sensuel ; c'est une caresse physique sur les papilles labiales et linguales, sur les petites fibres de notre appareil auditif. On goûterait à ces discours comme on baiserait dans l'air les espèces matérielles[126].

L'éloge est bien sûr à double tranchant, et on lirait volontiers sous lui la critique du style efféminé[127]. Mais quel que soit l'imaginaire sous-jacent à ce propos, on peut retenir qu'il condamne la prééminence que prendraient les allitérations et les assonances dans la littérature au détriment du sens (et alors même que dans le cas des formules citées, la concordance entre sonorités et sens semble se dégager spontanément).

Le Parnasse, faux rappel à l'ordre

Le manque d'unité, la tendance à la dispersion et à l'autonomie du mot, voire du son, sont le noyau de la critique maurrassienne du romantisme. Si cette critique est d'inspiration classique, néanmoins, elle ne se limite pas à une volonté de préserver les formes classiques. Maurras ne plaide pas, en d'autres termes, pour une esthétique de la contrainte qui s'opposerait à une esthétique de la licence. On peut l'observer tout particulièrement lorsqu'il traite des parnassiens, effectivement réputés pour l'achèvement formel de leurs œuvres.

> Banville, nouveau Bonaparte, promulgue une espèce de Constitution de l'an VIII ; son petit *Traité de poésie française* abonde en prescriptions sévères destinées à garder à la Muse quelque décence. Toutes ces prescriptions, de l'ordre purement formel et extérieur, ne servent qu'à masquer une désorganisation secrète qui ne s'arrête point.
>
> Notre histoire littéraire ressemble trait pour trait à notre histoire politique ! Sous les beaux dehors de la rime riche et d'une stricte correction grammaticale, nos Parnassiens ajoutent aux désordres du Romantisme un malheur nouveau[128].

126. « Le goût de chair », note reproduite sur *maurras.net*, en ligne (page consultée le 7 août 2018).
127. Voir J.-M. WITTMANN, « Un fantasme nationaliste : le style viril », dans S. Bertrand et S. Freyermuth (dir.), *Le nationalisme en littérature*, Bruxelles, Peter Lang, 2019, p. 49-58.
128. C. MAURRAS, « La poésie de Mallarmé », art. cit..

L'essentiel de la critique maurrassienne du Parnasse consiste à dire que le retour au formalisme et à la contrainte a en fait achevé de détacher la forme du fond. Encore une fois l'on remarque à quel point la question de la correction grammaticale est secondaire pour Maurras, étant donné que celle-ci ne préserve pas du verbalisme, qui est le vrai danger qu'encourt la littérature. Mais le plus notable dans ce passage, c'est surtout l'imaginaire politique déployé pour décrire des phénomènes stylistiques rangés sous la même étiquette. Chez Banville, le formalisme est comparé au bonapartisme. Nous avons déjà eu l'occasion de commenter cette métaphore à propos de Moréas. Dans le texte de 1950, elle désignait une contrainte superficielle. Ici, elle ne renvoie pas seulement aux contraintes de langue, mais aussi aux contraintes poétiques.

L'analogie entre politique et littérature se voit aussi dans cet article de 1902, consacré à un parnassien mineur, puis félibre, l'ancien communard Xavier de Ricard :

> M. de Ricard demeura toujours presque aussi anarchiste en littérature qu'il devait le devenir en politique plus tard. J'appellerai ses vers des vers proudhoniens, en ce sens que l'individualisme s'y déchaîne indéfiniment et que les beautés s'y succèdent avec l'étourderie et la magnificence qui sont propres aux compositions du hasard. Ordre nul, vue d'ensemble si lâche ou si vaste que personne ne la perçoit, mais, en revanche, alexandrins éblouissants, bouts de strophes magiques[129].

La remarque incidente sur Proudhon, évoqué comme figure archétypale de l'anarchisme, souligne bien le revirement qu'a opéré Maurras dix ans plus tard pour se rapprocher des syndicalistes. À propos d'Heredia, c'est une autre thématique qui est mobilisée :

> L'auteur des *Trophées* lui-même eût été incontestablement beaucoup moins cubain si le Paris de 1869 avait été plus parisien, la France d'alors plus française. Autrefois nous assimilions nos visiteurs et nos métèques par le déploiement naturel des vigueurs d'un noble génie[130].

Le texte ne permet pas de deviner ce que la figure du Cubain évoque pour Maurras, ni s'il cherche à plaquer sur le clinquant parnassien l'image topique du rastaquouère. Dans les trois cas, la critique est la même du point de vue littéraire : le Parnasse présente des beautés qui brillent si elles sont prises individuellement, mais qui sont incapables de donner naissance à une œuvre composée. Maurras mobilise, pour parler des différents auteurs, un imaginaire tantôt politique, tantôt ethnique, mais penchant toujours du côté du nationalisme monarchiste.

129. C. MAURRAS, « Question sur les Parnassiens », *La Gazette de France*, 13 juillet 1902.
130. C. MAURRAS, « La mort de José-Maria de Heredia », *La Gazette de France*, 5 octobre 1905.

Baudelaire, Verlaine, Rimbaud

Les trois poètes que l'on situe toujours difficilement, à la charnière entre romantisme, symbolisme et décadentisme, jouissent d'un statut particulier. Verlaine et Baudelaire ont été appréciés par le jeune Maurras, et Rimbaud récolte parfois quelques louanges. Mais Maurras a très vite rejeté ces engouements de jeunesse, et les textes conservés dans le canon maurrassien montrent qu'il adresse à ces auteurs les mêmes reproches qu'aux autres.

Une nécrologie de Rimbaud parue en 1892 parle des « belles combinaisons de syllabes » et du « fracas de strophes » du « Bateau ivre », poème où il ne faudrait pas chercher de signification. Rimbaud est en même temps loué d'avoir abandonné ce « romantisme le plus échevelé »[131]. La fin de la notice rend hommage à la fin du poète (autant dire à l'abandon de sa carrière poétique), dément la participation de Rimbaud à la Commune et le dépeint mort dans les bras de sa mère, « réconcilié avec les convenances et la société[132] ».

Baudelaire est partiellement sauvé pour avoir été réactionnaire. Nous avons déjà commenté le peu d'opinion que Maurras se faisait de ses poèmes en prose, et ses *Fleurs du mal* inspirent à Maurras un jugement ambigu : s'il en reconnaît les beautés occasionnelles, il reproche à Baudelaire de les avoir accompagnées de laideurs qui contrastent trop fortement[133]. On retrouve là la condamnation de l'ironie, de l'antithèse, de cette esthétique du contraste et du changement de registre qu'il reprochait à Heine. Le classicisme de Maurras est unité de ton : il reste en cela fidèle à Buffon.

Quant à Verlaine, Maurras n'hésite pas à lui attribuer, comme nous l'avons vu pour la brochure consacrée à Moréas, un ascendant considérable et une influence détestable sur la génération de poètes qui l'a suivi. Certes, Maurras cite fréquemment des passages de Verlaine qu'il juge admirables (son « Gaspard »), et de tous les poètes qu'il a appréciés dans sa jeunesse pour ensuite les rejeter, Verlaine semble être celui qui le hante le plus[134]. Il n'en reste pas moins des critiques féroces qui font écho aux remarques sur sa syntaxe faible, telles que : « Aussi, dès qu[e ses frissons] le laissent, ses phrases nagent-elles, dénuées d'énergie, sur un

131. Voir l'article nécrologique C. MAURRAS, « Étude biographique – Arthur Rimbaud », *Revue Encyclopédique Larousse*, nº 26, 1892, p. 7-12. Il lui consacre également un article quasi identique dans la *Gazette de France* du 21 juillet 1901.
132. *Id.*.
133. C. MAURRAS, « Entre Bainville et Baudelaire », *Le Journal*, 17 avril 1941.
134. Ou comme il le dit lui-même : « Verlaine est un des cas où l'amitié inconsciente peut inspirer une sévérité voisine du délire. » (préface à *La Balance intérieure*, 1952, sur *maurras.net*, en ligne (page consultée le 13 avril 2021). Voir aussi C. MAURRAS, « Discours de réception à l'Académie française », sur *Académie française*, en ligne, 8 juin 1939.

bouillon pâteux d'incidentes et de parenthèses en dissolution[135]. » En somme, si Maurras semble apprécier chez Verlaine sa musicalité (ce qui est bien la moindre des choses), mais surtout ses thèmes poétiques les plus conventionnels (l'amour malheureux, la mélancolie, thèmes que Verlaine traiterait d'ailleurs avec une application insuffisante à ses yeux), il ne semble pas retenir les traits qui lui sont le plus propres : la fadeur verlainienne, la déconstruction achevée de l'alexandrin, le travail sur des mètres non conventionnels.

Le tombeau du symbolisme

Le symbolisme et le décadentisme sont conçus par Maurras comme la suite logique du romantisme et du Parnasse : l'entreprise mallarméenne est ainsi qualifiée ironiquement de « Parnassisme intégral[136] ». Si dans les années 1890, Maurras consacre nombre d'articles à des poètes aujourd'hui considérés comme secondaires, le corpus maurrassien retenu pour les *Œuvres capitales* ne retient, en accord avec l'histoire littéraire, qu'un seul texte, et portant sur l'ermite de la rue de Rome. Mallarmé est donc désigné tardivement comme l'incarnation la plus pure du romantisme fin-de-siècle, bien qu'il ne soit pas, loin de là, la bête noire par excellence de Maurras.

Car c'est surtout Henri de Régnier qui concentre les attaques de Maurras, avec une constance qui confine à l'acharnement. Plusieurs remarques peuvent être faites à propos des articles qui lui sont consacrés (parmi lesquels des recensions détaillées des différents livres du poète symboliste, parues dans la *Gazette de France* et dans la *Revue Encyclopédique*). Tout d'abord l'imaginaire exotique convoqué à propos du style poétique de Régnier. Voici un passage qui vise la tendance de Régnier à l'antithèse (comparée à celle de Hugo) :

> L'antithèse du vieil Hugo était déjà grossière en comparaison des délicats procédés de la bonne époque, mais elle est un miracle de finesse près de ce genre de balancements symétriques fondés sur de véritables synonymies où se plaît le lyrisme amplificateur de M. de Régnier. Non, les nègres d'Afrique n'ont rien imaginé qui soit plus dur, plus puéril ni plus proche du point où le chaos élémentaire se débrouille un peu du néant. […] — Mais, dit-on, cela a son charme. — Hé, mon ami, tout a son charme. Même l'art du chromo, même la musique des Câfres[137].

135. C. MAURRAS, « Paul Verlaine : les époques de sa poésie », art. cit..
136. C. MAURRAS, « La poésie de Mallarmé », art. cit..
137. C. MAURRAS, « M. Henri de Régnier : *Les Jeux rustiques et divins* », *Revue Encyclopédique Larousse*, 7 avril 1897.

Si le passage incriminé des *Jeux rustiques et divins* (1897) semble justifier amplement la remarque de Maurras[138], néanmoins l'association entre un critère esthétique classique (la cohérence de la pensée) et un critère politico-racial est propre aux obsessions maurrassiennes. On retrouve cette analogie à propos du recueil *Les Médailles d'argile* (1900) : « Toutes ces *l*, méthodiquement répétées, dansent devant nous comme de petites négresses avec un anneau d'or dans le nez[139]. » Ce n'est pas seulement que Régnier ait un style étranger ou germanique (comme nous l'avons dit plus haut) : à nouveau, une figure de style (l'allitération) symptomatique aux yeux de Maurras d'un défaut de composition, est assimilée à ce qui, dans son esprit, constitue un stade primitif de l'humanité.

En ce qui concerne le travail des images, dont nous avons dit un mot en évoquant Barrès, on peut affirmer que Maurras développe ses analyses d'après Boileau et après Boileau. Citant les vers des *Jeux rustiques et divins* : « Et l'espalier me tend le bras et me regarde / Aussi de ses fruits mûrs et que l'automne farde », il commente : « Passons sur le regard des fruits mûrs, qui n'est que baroque[140]. » On se rappelle l'intransigeance de Boileau à l'égard des images baroques de Théophile de Viau[141]. Maurras fait preuve d'une indulgence qui esquisse par la même occasion une sorte de hiérarchies des défauts poétiques, dans laquelle, comparée au verbalisme romantique, une métaphore baroque est un péché véniel.

Il faut d'autre part noter, encore une fois, que ce ne sont pas les innovations formelles en elles-mêmes qui rebutent Maurras. Régnier s'adonnant au vers libre n'est pas plus honni que le Régnier versificateur. Si Maurras juge ses vers libres mauvais, c'est d'abord parce qu'ils sont inférieurs à ceux de Moréas. L'auteur d'« Agnès » (1893) aurait en effet tenu la gageure du vers libre et non rimé en faisant davantage sentir le rythme du vers. La scansion continue donc d'en être lisible (quitte à rendre visibles par des apostrophes les élisions des *e* muets) : « tout cela suppose un mouvement, une ardeur, une vigueur de style qui sont toujours

138. Prenons par exemple : « La torche qui s'embrase et la lampe qui veille, / Le degré du palais et le seuil du décombre / Et l'accueil aux yeux d'aube et l'exil aux yeux d'ombre / Et l'amour qui sourit et l'amour qui sanglote », etc.
139. C. MAURRAS, « M. Henri de Régnier : *Les Médailles d'argile* », *Revue Encyclopédique Larousse*, 17 mars 1900.
140. C. MAURRAS, « *Les Jeux rustiques et divins* », art. cit..
141. « Toutes les glaces du Nord ensemble ne sont pas, à mon sens, plus froides que cette pensée. Quelle extravagance, bon Dieu ! de vouloir que la rougeur du sang dont est teint le poignard d'un Homme qui vient de se tuer lui-même, soit un effet de la honte qu'a ce poignard de l'avoir tué ! » (N. BOILEAU, *Satires, Épîtres, Art poétique*, J.-P. Collinet (éd.), Paris, Gallimard, 1985, p. 50). Si nous citons ce passage, c'est pour souligner d'une part que Boileau commente bien une « pensée », d'autre part, qu'il la qualifie de « froide » (ce qui peut nous surprendre), qualificatif qu'on trouve aussi chez Maurras, comme on l'a vu plus haut à propos de Hugo.

rares et, en tout cas, inaccessibles au commun des rimeurs[142]. » Bref, comme nous le disions déjà à propos de Maurice de Guérin, Maurras ne condamne pas les innovations formelles, du moment qu'elles n'innovent pas.

Curieusement, la prose de Régnier trouve davantage grâce à ses yeux. Le jugement esthétique de Maurras lui est plus favorable, mais il faut voir également que la prose est alors un champ de lutte moins central. Pour l'École romane de Moréas et Maurras, c'est d'abord dans le domaine poétique que doit se conquérir l'hégémonie, contre les derniers parnassiens et les symbolistes qui incarneraient un renouveau factice du classicisme. C'est d'ailleurs ce qui explique l'hostilité acharnée à Régnier, alors que celui-ci était de sensibilité réactionnaire – seul cas où la stratégie politique passe plus ou moins après la stratégie littéraire[143]. Cela étant dit, Maurras reproche tout de même à la prose de Régnier d'avoir cédé à des facilités à la manière de Zola, c'est-à-dire à des descriptions et des métaphores qui n'ont pas d'utilité psychologique. Ainsi il juge gratuite une métaphore filée de la mer, faite à l'occasion de la description d'un intérieur, au début du *Mariage de minuit* (1903, prépublié en 1902 dans *Le Journal*)[144]. Ici, c'est Balzac qui sert de modèle : la conception stylistique de Maurras veut qu'un mot et *a fortiori* un énoncé soient toujours intégrés à la peinture des caractères, à une pensée d'ensemble, enfin à l'économie globale du roman. La métaphore marine, n'annonçant pas l'apparition d'un élément marin dans le roman, est donc à proscrire.

Ayant à peu près épuisé le cas de Régnier, il nous faut glisser un mot sur Paul Valéry, qui fait l'objet d'un article de 1922, « Qu'il y a deux Paul Valéry ». C'est un article d'éloge. Maurras associe la première période de Valéry à l'école mallarméenne ; mais c'est afin d'en mieux distinguer la seconde, qui est classique (le mot se lit entre les lignes, s'il n'est pas prononcé). Le poète mallarméen interposait entre son art et le lecteur « on ne sait quel cristal étincelant et froid », avec une technique consommée, mais sentant la « calligraphie sublimée ». Le second Valéry sait au contraire unir la forme et le fond : « le rythme de la pensée et du sentiment me reproduit le rythme extérieur du poème, et c'est tout naturel, car il l'a produit et engendré tout d'abord[145]. » Les allitérations et assonances pourtant nombreuses qu'on peut trouver chez Valéry (y compris dans son poème « Palmes » qui est commenté dans

142. C. MAURRAS, « Poésie nouvelle ? », *La Gazette de France*, 8 septembre 1902, p. 2.
143. On pourrait ajouter que tout réactionnaire qu'il fut, Régnier se désintéressait de la politique. Maurras a pu lui tenir à grief de s'être si peu engagé.
144. C. MAURRAS, « M. Henri de Régnier : inutiles beautés », *Revue Encyclopédique Larousse*, 14 décembre 1902.
145. C. MAURRAS, « Qu'il y a deux Paul Valéry », *L'Action française*, 28 mai 1922.

l'article) ne sont pas retenues contre lui, ou plutôt sont justifiées par la pensée qui les mettrait en ordre. L'hermétisme de Valéry est ainsi tout à fait passé sous silence, de sorte qu'on pourrait croire que la bienveillance de Maurras à son égard est fortuite et circonstancielle. Il est toujours malaisé de faire le départ entre jugements stratégiques et jugements sincères (la sincérité elle-même tendant à intégrer les nécessités stratégiques). Certes, l'histoire littéraire a ratifié la préférence accordée à Valéry sur Régnier. Mais il y a aussi qu'en 1922, Maurras est bien établi dans le monde des lettres comme de la politique. Le symbolisme n'existe pour ainsi dire plus et ne lui fait plus concurrence.

C'est une évolution qu'on peut observer quelques années plus tard dans l'attitude de Maurras face à Claudel. Maurras ne s'intéresse et ne s'attaque au dramaturge que fort tard. C'est d'abord Pierre Lasserre, le critique littéraire de *L'Action française*, qui consacre deux articles au théâtre de Claudel en 1911. Il applique très exactement au dramaturge les normes et catégories critiques élaborées par Maurras quelques années auparavant : Claudel est alors lu comme le dernier produit du symbolisme, après les drames d'Ibsen et l'*Axël* de Villiers de L'Isle-Adam. Ses pièces seraient un assemblage de « pensées détachées », « découpées dans de la brume scandinave », dépourvues d'unité malgré leur charme « barbare » : symptôme de son « individualisme anarchique »[146]. Enfin, Claudel écrit en vers libres « sans rime ni mètre », qui donnent l'impression de lire « une traduction de poésie étrangère »[147]. Bref, la critique de Lasserre est, de part en part, imprégnée de l'idéologie politique d'Action française, pour attaquer un concurrent littéraire.

Or, après la Première Guerre mondiale, le politique prend le pas sur le littéraire. Ce n'est plus tant l'écrivain symboliste que l'on vise, mais le diplomate briandiste qui, quoique conservateur et anti-républicain, est associé à la politique pacifiste de Philippe Berthelot et de la Troisième République, et a attaqué le rôle de l'Action française durant la guerre[148]. Encore une fois, à cette date, le symbolisme a cessé d'être une cible, et l'Action française occupe une place prééminente (quoique déclinante à partir de 1926) dans le monde des lettres. Il est devenu moins crucial pour elle d'asseoir des positions esthétiques qui sont désormais bien connues et visibles, et le combat politique a pris le dessus. Lorsque Maurras attaque à son tour

146. P. LASSERRE, « Paul Claudel », *L'Action française*, 6 mai 1911.
147. *Id*.
148. Voir Anon., « Claudel chez les Allemands », *L'Action française*, 13 mai 1930. Claudel a accusé l'Action française d'avoir joué un rôle antipatriotique pendant la guerre (nous nous référons, pour ce point et pour une grande partie de la suite, à l'article de P. ALEXANDRE-BERGUES, « Claudel et Maurras : retour sur une polémique », dans O. Dard, J. Guérin et M. Leymarie (dir.), *Maurrassisme et littérature*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2012, p. 105-116).

Claudel en 1935, c'est à l'occasion d'un enjeu littéraire (sa candidature à l'Académie en 1935), mais sur un plan exclusivement politique[149]. Claudel « *dont la muse en français parlant bas allemand* posait sur notre ciel une sorte de nuage triste » se voit reprocher par Maurras sa germanophilie, et non pas une quelconque caractéristique littéraire (le vers libre ou le manque d'unité des pièces, etc.). De même, quand Maurras, en 1948, éreinte *Mort de Judas* (un texte de 1933), ce n'est là qu'un prétexte (lointainement littéraire[150]) pour s'en prendre à celui qui a témoigné à charge à son procès.

Le naturalisme et la prose impressionniste

Pour en revenir à la période d'élaboration de la critique littéraire maurrassienne, on ne sera pas surpris enfin de trouver chez Maurras une condamnation du style naturaliste, symptôme de la dégradation du modèle balzacien en formalisme. À la suite de Paul Bourget, Maurras raille assez vivement la mode de l'écriture impressionniste. Il cite par exemple cet extrait d'*Une journée parlementaire* (1894), roman de George Bonnamour : « Seule, étalée dans un coin, une fourrure noire mettait une ombre de velours. » La phrase fournit l'occasion de commenter la mode du style artiste :

> Tous les verbes y étaient mis au même temps, l'imparfait de l'indicatif, et […] toutes les phrases y étaient employées à des descriptions : longues et lourdes phrases, informes, sans esprit, d'un rythme monotone, et se déroulant sur les modèles déposés de Gustave Flaubert et des frères Goncourt[151].

Pastichant la profusion d'adjectifs rares qui découle de cette écriture, Maurras prédit un faible avenir à ces romans « trépelus » (l'adjectif, attesté chez Rabelais, signifie « mal bâti », mais on y entend volontiers et par homophonie « très peu lus »). Quant à la problématique grammaticale, Maurras, comme on le voit, remarque l'usage particulier de l'imparfait, mais se préoccupe peu de son apport littéraire. L'écart formel par rapport à l'usage pour jouer sur un sens aspectuel différent, voilà qui relève comme le reste de la « calligraphie ».

149. Voir les deux articles de « La Politique » du 14 février et du 29 mars 1935. L'article de février ne mentionne pas même l'élection à venir, qui est pourtant le véritable motif de l'article (les critiques de Claudel contre Daudet et Maurras remontant à 1919). Celui de mars se réjouit de la défaite de Claudel face à Claude Farrère.
150. Le fond de la critique de Maurras consiste à dire que le Judas de Claudel n'a aucune consistance historique et ne correspond pas au personnage uniformément immoral des Évangiles et de la tradition catholique – ce qui n'est pas laisser une grande licence à l'inventivité de l'écrivain… Voir C. MAURRAS, *Une promotion de Judas*, Paris, Éditions de la Seule France, 1948 (ouvrage paru sous le pseudonyme de Pierre Garnier).
151. C. MAURRAS, « Notes sur Maurice Barrès », art. cit.. Le roman en question est une adaptation de la pièce du même nom écrite par Barrès.

En prose comme en poésie, donc, la subordination de la forme au fond et des éléments d'ornementation à l'ensemble reste le principal critère discriminant. Il implique bien sûr de considérer qu'il existe, à côté du véritable style qui serait la pensée même, un style purement ornemental. L'idée que le détail puisse gagner une importance esthétique voire idéelle propre, au détriment de la narration, n'effleure cependant pas Maurras. Hors du joug d'une pensée directrice, le style est nécessairement ornemental. Partant, Maurras s'exclut bien évidemment des nouvelles problématiques travaillées par les prosateurs. Son horizon esthétique est logiquement fermé à toute interrogation sur le langage, aux doutes s'insinuant dans l'écriture, aux hésitations narratives, aux nouvelles formes de représentation de la conscience, aux images se développant pour elles-mêmes de manière obsessionnelle, bref, à tous les marqueurs de la modernité littéraire des XIXe et XXe siècles.

Conclusion

Maurras énonce à de nombreuses reprises dans ses textes un souci de l'état de la langue, mise en danger par les influences étrangères et par la démocratisation de la société. Nous avons présenté la physionomie de ces inquiétudes. Cependant, une tendance très nette se dessine : Maurras, dans tous ces discours, reste le plus souvent à un fort niveau de généralité. Alors même que ses remarques stylistiques s'appuient fréquemment sur des citations, et qu'il épingle sans hésiter tout ce qui lui paraît constituer une faute de style et un manquement au génie littéraire français, on le voit rarement dans ses textes relever les usages impropres, les anglicismes ou germanismes qui s'insinueraient dans la langue. Cette contradiction s'explique-t-elle par la plus grande latitude d'esprit du provençal confronté au bilinguisme régional et aux barbarismes qui en découlent assez naturellement[152] ? La raison de cette absence est plutôt à chercher à la fois dans sa poétique et dans sa politique. On en trouve opportunément l'explication chez un disciple d'Action française, Pierre Lasserre : la décadence du français est selon lui un fait avéré, mais le problème ne vient pas d'un mauvais enseignement de la langue et d'une pratique qui doit être réformée. « La crise du français est la crise de la culture intellectuelle[153]. » Si les jeunes générations parlent mal, c'est qu'elles pensent mal :

152. Voir par exemple son commentaire du « je suis été » provençal, C. MAURRAS, *Jarres de Biot*, *op. cit.*.
153. P. LASSERRE, *Cinquante ans de pensée française*, Paris, Plon, 1922, p. 253.

> Quand le discours qu'ils sont aptes à composer est sans lien parce qu'il ne fait qu'aller de détail en détail sans aborder jamais aux terres dangereuses de la généralité et de l'abstraction, c'est que le fond de l'enseignement reçu fut lui-même pauvre de synthèse et débile de logique[154].

Prodiguer aux jeunes générations des remarques de grammaire isolées et des listes de « Dites… Ne dites pas… » serait donc appliquer un cataplasme sur une jambe de bois, corriger le verbalisme par le verbalisme[155]. De manière plus générale, il faut voir que l'attention nouvelle portée à la grammaire à partir des années 1890 marque le passage « d'une définition humaniste de la littérature comme corpus à une définition formaliste de la littérature comme pratique de la langue[156]. » Or c'est précisément ce passage que Maurras récuse plus ou moins consciemment, en réaffirmant la vocation de la littérature à exprimer des idées, et en condamnant son formalisme. Ce combat d'arrière-garde n'est pas propre à Maurras, mais il en est une des figures de premier plan. Pour reprendre les termes de Bourdieu, Maurras se situe du côté « hétéronome » du champ littéraire, à une époque où celui-ci a largement conquis son autonomie : Maurras soumet la littérature à des logiques qui lui sont extérieures (en l'occurrence, politiques). L'idéal classique qu'il propose et qui a constitué le corps de doctrine de l'Action française, cette subordination de la forme au fond, fait le lit de cette conception hétéronome de la littérature, qui n'admet pas que l'économie interne du champ littéraire suive ses propres lois, valeurs ou règles de fonctionnement (et ne suive qu'elles).

Le deuxième versant de cette hétéronomie, c'est l'influence qu'exercent des facteurs politiques sur les jugements de Maurras. Comme nous l'avons vu, les questions grammaticales n'apparaissent sous sa plume qu'en réaction, non comme le cœur de ses jugements esthétiques. Pareillement, le titre du chapitre « Bons et mauvais maîtres », qui résume, dans les *Œuvres capitales*, le panthéon littéraire de Maurras, est déjà assez évocateur. Les pages les plus substantielles, celles qui traitent des bons maîtres (Dante, Mistral, Moréas, France, Chénier, Barrès), portent principalement sur leur valeur politique. Le chapitre sur Anatole France est peut-être le plus parlant à cet égard : il s'agit ni plus ni moins que d'une tentative de récupération de l'homme de gauche, qui serait royaliste à son insu. Il est d'ailleurs représenté en restaurateur de la prose française gâtée par le XIXe siècle[157].

154. *Id*.
155. Ce qui n'empêche pas d'autres sympathisants d'Action française ou des conservateurs de tous ordres de jouer le rôle de grammairien et de puriste, comme on le verra au chapitre suivant. Nous y étudions aussi les débats autour des réformes de l'enseignement, qui motivent le commentaire de Pierre Lasserre.
156. G. PHILIPPE, *Sujet, verbe, complément*, *op. cit.*, p. 13.
157. « C'est alors qu'une phrase française est enfin née. Il serait peu discret d'énumérer ceux qui portèrent à la perfection cet organe de la durée et des progrès de notre prose ; de Bossuet jusqu'à Voltaire, mieux vaudra éviter la revue de tous ces beaux noms. Mais le point délicat et l'heure critique apparaissent quand l'enflure et

L'académisme de l'écrivain agrée à Maurras, mais n'est qu'une porte d'entrée vers la communauté des idées politiques.

La prévalence grandissante du politique se ferait sentir jusque dans son style : Jean de La Varende note par exemple que « son style d'entre-deux-guerres […] est plus dépouillé, plus direct. Si parfois, jadis, il était repris par la richesse ornementée du classique, il s'en débarrasse[158] ». Effectivement, les exercices de style de ses débuts (son pastiche du *Journal* des Goncourt par exemple) ne connaissent pas de suite. Les quelques tournures impressionnistes que l'on pouvait relever dans sa prose littéraire (« la découpure de ces détails[159] », « l'enguirlandement[160] ») se raréfient. On note d'autre part que sa production poétique, quoique d'arrière-garde, ne s'est jamais pliée aux canons classiques dont il se réclamait[161]. Mais surtout, ce dépouillement constaté par La Varende correspond à l'évolution de Maurras, qui s'éloigne du terrain littéraire pour camper plus constamment sur le terrain de la polémique politique.

Une comparaison entre, par exemple, les articles de critique littéraire assassine d'avant 1914 et ceux dirigés contre Claudel suffit à le montrer. Contre Verlaine, Huysmans ou Régnier, Maurras raffine l'insulte : il recherche le paradoxe[162], l'appellation la moins directement insultante (Régnier traité de « poète franc »), passant parfois par des métaphores historiques (les parnassiens qui sont les Bonaparte de la poésie). L'insulte est aiguisée par la concession préalable d'une qualité (untel fait de beaux vers isolés, mais son œuvre n'a aucune unité). Sa syntaxe est souvent complexe, comme s'il s'agissait d'illustrer en acte les divergences de style et la supériorité de l'École romane face au « bouillon pâteux d'incidentes » du symbolisme. Enfin, surtout, la critique demeure une critique *ad rem* : même lorsque le motif initial de la critique porte sur la personne (Huysmans ou Heredia sont des

---

l'empâtement ont gâté jusqu'à l'héritage de Chateaubriand. […] M. Anatole France a restauré dans la Parole l'honneur du composé humain […] tel que l'eussent compris les écrivains de temps meilleurs. […] La phrase inerte de Flaubert, dans sa grossière perfection statique, et le flux languissant des frères Goncourt avaient menacé d'appauvrir et de glacer tout ; M. Anatole France apparut le gardien, le rénovateur et le prêtre de ce "parler aux douceurs souveraines" que les trois quarts du siècle avaient outragé. » (postface de 1921 au *Chemin de paradis*, dans C. MAURRAS, *Œuvres capitales : Sous le signe de Minerve*, Paris, Flammarion, 1954, p. 145-146).

158. Dans R. JOSEPH et J. FORGES (dir.), *Charles Maurras, 1868-1952 : témoignages*, Paris, Plon, 1953, p. 105.

159. « L'Orient du mont Hymette » (1901), repris dans C. MAURRAS, *Sous le signe de Minerve*, *op. cit.*, p. 289.

160. C. MAURRAS, « La candidature au génie », *Revue Encyclopédique Larousse*, n° 130, 1896.

161. Sur les libertés prises par Maurras avec la métrique et la versification, voir W. PRIN-CONTI, « La "renaissance classique" de Charles Maurras à l'épreuve du vers », dans S. Bertrand et S. Freyermuth (dir.), *Le nationalisme en littérature*, Bruxelles, Peter Lang, 2019, p. 89-96.

162. « […] quand bien même cet auteur d'*Aréthuse* s'efforcerait de ne donner à l'avenir que des idylles ainsi costumées à l'antique et de ne traiter que de tels sujets grecs et latins : il nous demeurerait un barbare, un germain, un flamand de langue française »

étrangers, Xavier de Ricard est un socialiste), ce sont généralement des arguments *a fortiori*, qui viennent conforter, mais sans la fonder, une critique adressée d'abord à l'œuvre. À l'inverse, les articles plus tardifs contre Claudel sont des critiques *ad hominem*, sinon *ad personam*, l'attaquant sur ses amitiés briandistes, ou sur sa supposée corruption (« M. Claudel a palpé les revenants bons[163] », « toute supposition est plausible, hormis l'idée que ce faux témoignage d'un fonctionnaire aussi peu intègre que Paul Claudel ait été gratuit[164] »). Les insultes employées sont celles du répertoire ordinaire – et plus exactement, les formes prédicatives (« [Régnier] nous demeurerait un barbare ») sont remplacées par des « constructions incorporées »[165] : « Mais ce cochon, mais ce salaud[166] » (de Claudel). La calomnie fonctionne par allusion (« Le café du Brésil ne l'a pas oublié. Ni les coffres de l'oncle Sam. Ni les budgets de publicité berlinois[167]. »). Plus de détour de syntaxe : Maurras abrège, voire numérote ses phrases et emploie des figures immédiatement efficaces, c'est-à-dire capables de frapper sans exiger du lecteur une attention soutenue, comme l'allitération (« polisson de poétereau[168] »). Le style « plus direct » ressenti par La Varende, c'est en fait le style d'un écrivain qui a quelque peu mis de côté ses activités de critique littéraire, et s'investit d'abord dans ses fonctions de polémiste et d'éditorialiste. Il y a là moins évolution stylistique que partage entre deux genres d'écrits et deux modes de prise de parole.

Pour résumer, le nationalisme monarchiste de Maurras nous a paru déterminer un imaginaire qui nourrit en permanence sa prose critique (et lui inspire à l'occasion quelques formules amusantes[169]). Il motive de part en part ses conceptions linguistiques. Et surtout, il s'articule de façon indissociable à la conception de l'écriture que développe Maurras : le style n'est que la pensée, la pensée est valable pour autant qu'elle rejoigne les conceptions maurrassiennes, qui se veulent rationalistes et positivistes ; par conséquent, un bon style n'est rien d'autre que l'expression d'un accord politique avec les positions de l'Action française. Si bien évidemment la critique littéraire de Maurras porte à l'occasion sur des auteurs non-politiques (Maurice de Guérin, Valéry, etc.), si les remarques stylistiques de Maurras

163. C. MAURRAS, « La Politique », *L'Action française*, 29 mars 1935.
164. C. MAURRAS, « La Politique », *L'Action française*, 14 février 1935.
165. Nous renvoyons ici à l'analyse de Nicolas Ruwet, qui distingue les formes prédicatives (« X est un Y ») – qui ne sont insultantes que si Y est insultant – des constructions incorporées (par ex. : « ce Y de X »), dont la structure syntaxique elle-même est classifiante (N. RUWET, *Grammaire des insultes et autres études*, Paris, Seuil, 1982, p. 239-314).
166. C. MAURRAS, « La Politique », *L'Action française*, 14 février 1935.
167. *Id.*
168. *Id.*
169. « Il n'y a pas deux mots qui ne s'y prennent au collet, en s'accusant l'un l'autre de porter atteinte aux droits sacrés de leur individu », dans C. MAURRAS, « Trois romantiques », art. cit..

esquissent des préférences et des aversions littéraires qui pourraient ne pas être directement tributaires de sa politique (son peu de goût pour les figures d'accumulation par exemple), il n'en demeure pas moins que Maurras a tenté d'unifier dans son œuvre, le plus qu'il le pouvait, les domaines littéraires et politiques, et d'incarner une réaction littéraire qui soit équivalente à celle qu'il orchestrait avec l'Action française.

II. LE PURISME DANS L'ENTRE-DEUX-GUERRES

Introduction

La querelle de l'orthographe

Le cas de Maurras a permis de montrer que la politique pouvait à l'occasion se saisir des questions de grammaire et de style. Mais Maurras est avant tout un politique qui, comme on l'a vu, ne se soucie que superficiellement et sporadiquement de l'état de la langue. Il illustre cependant déjà la continuité entre correction linguistique ou grammaticale et correction stylistique. Cette continuité est en fait dans l'air du temps depuis plusieurs années : d'une part, avec les nombreux débats sur la grammaire, qui se tourneront largement vers la littérature (on pense aux débats sur le style de Flaubert, entre autres) à partir de l'après-guerre[1]. D'autre part, en raison du contexte politique français : le ministère de l'Instruction publique alors dirigé par Georges Leygues tente de réformer, sinon directement l'orthographe, du moins la manière de l'enseigner et de déterminer les fautes qu'il convient ou non de sanctionner. L'arrêté du 31 juillet 1900 propose par exemple, entre autres simplifications orthographiques, de « tolérer » dans les dictées l'absence d'accord du participe passé après l'auxiliaire *avoir* dans tous les cas. Cet arrêté est suivi d'un second, moins ambitieux et qui remplace le premier, le 26 février 1901[2].

1. Voir G. PHILIPPE, *Flaubert savait-il écrire ? une querelle grammaticale, 1919-1921*, Grenoble, ELLUG Université Stendhal, 2004.
2. Pour les textes, voir A. CHERVEL, *L'enseignement du français à l'école primaire : textes officiels 1880-1938*, Paris, Institut national de recherche pédagogique, 1995, vol. 2, p. 191-202.

Premières réformes de la langue à n'être menées ni par l'Académie française, ni même par des écrivains, elles se heurtent à l'hostilité de certains immortels[3] et de plusieurs lettrés. Les opposants signent un manifeste paru le 18 février 1905 dans *La Revue bleue*. Certains parmi eux sont dreyfusards et marqués à gauche[4] (on pense notamment à Lucien Descaves). L'homologie entre conservatisme politique et conservatisme littéraire est ici quelque peu déformée : les réformateurs se rangent à peu près tous dans le camp républicain et progressiste, mais celui-ci fournit également quelques alliés aux adversaires de la réforme. Cette réforme est critiquée en tant qu'ingérence du politique dans le monde des lettres : pour cette raison, on pourrait lire la polémique comme une simple réaction corporatiste, sans réelle orientation politique, ou plutôt susceptible d'assimiler toutes les sensibilités (comme le montre le texte très œcuménique de la déclaration).

Parmi les interventions les plus notables de ce débat, celle de Ferdinand Brunot prend la forme d'une lettre ouverte au ministre, qui suscite l'année suivante la réaction de Marcel Boulenger. Celle-ci est, il faut bien le noter, fort convenue. Boulenger se réfère à l'autorité de Brunot lui-même pour affirmer que, la linguistique n'étant pas encore constituée comme science, l'avis des savants n'est pas légitime en la matière. Sa position est essentiellement celle d'un esthète qui défend la prééminence des écrivains sur la question, contre celle des savants :

> Le français est la langue littéraire universelle. Nos écrivains ont mené, ont charmé le monde, et leur prestige dure encore. Qu'on nous laisse au moins intacts les mots magiques avec lesquels nos maîtres, jadis, ont su faire des miracles[5].

C'est aussi la position d'un élitiste qui fustige les « simplificateurs démocratiques[6] », au nom de la grâce et de la clarté de la langue française, qui font sa suprématie en Europe[7]. Il ne faut pas surinterpréter cet argumentaire nationaliste : il constitue le socle commun des débats et unit opposants et partisans de la réforme. Ainsi, quand Boulenger argue que la

3. M. ARRIVÉ, « Un débat sans mémoire : la querelle de l'orthographe en France (1893-1991) », *Langages*, vol. 28, nº 114, 1994, p. 69-83. Par ailleurs, les associations d'opposants sont énumérées par F. BRUNOT, *La réforme de l'orthographe*, Paris, A. Colin, 1905, p. 3. Les textes des débats sont pour la plupart repris et résumés dans le livre de Y. PORTEBOIS, *Les saisons de la langue : les écrivains et la réforme de l'orthographe de l'Exposition universelle de 1889 à la Première Guerre mondiale*, Paris, Genève, H. Champion, Slatkine, 1998.
4. C. CHARLE, *Homo historicus : réflexions sur l'histoire, les historiens et les sciences sociales*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 180, qui rappelle que c'est la nomination de la commission Meyer qui relance les débats en 1905. Voir aussi N. CATACH, « La bataille de l'orthographe aux alentours de 1900 », dans G. Antoine et R. Martin (dir.), *Histoire de la langue française 1880-1914*, Paris, CNRS éditions, 2016, p. 237-251.
5. M. BOULENGER, *La Querelle de l'orthographe*, Paris, E. Sansot, 1906, p. 18.
6. *Ibid.*, p. 28.
7. *Ibid.*, p. 94.

langue anglaise a une orthographe au moins aussi complexe que la française, et que cela ne l'empêche pas d'être de plus en plus pratiquée par les étrangers, un contradicteur anonyme lui répond dans une autre brochure que la France ferait justement bien de prendre les devants pour conserver sa place internationale[8]. Dans les deux camps, on désire que la France soit au premier rang des nations, et on lie sa destinée internationale à l'état de sa langue (l'explication est idéaliste : il était déjà clair à l'époque que la montée de l'anglais s'expliquait d'abord par des facteurs économiques[9]). La volonté de former des élites n'est pas non plus un marqueur politique pertinent : même si la démocratisation de l'enseignement est un but affiché par certains partisans de la réforme, l'élitisme est, dans le monde des gens de lettres, l'une des choses les mieux partagées.

Parmi les autres adversaires de la réforme de Leygues, quelques-uns abordent la question sous un angle purement technique, comme Robert de Souza, qui conteste la pertinence de l'orthographe phonétique[10]. D'autres la lient à des enjeux politiques plus ou moins actuels. L'abbé Vincent, qui se dit puriste, est opposé à la réforme, mais estime que la question de l'orthographe est secondaire comparée à la décadence de la syntaxe. On trouve chez lui les mêmes considérations bien-pensantes que chez Maurras, appliquées à la langue : les influences étrangères (germaniques) et populaires sont le premier coupable, et la Révolution est à l'origine de la décadence du français[11]. Le réactionnaire André Beaunier attaque essentiellement la réforme – œuvre des « lanterniers[12] » Combes et Brunot – pour son anticléricalisme. On l'accuse également de simplifier la langue au profit des étrangers : « la germanisation du français ne pourrait sans doute que plaire à Dreyfus, Reinach et autres illustres francs-maçons[13] » (autres temps, autres ennemis : les réactions à un projet analogue de Marcel Rouchette en 1969 seront teintées d'anticommunisme. Un article de Pierre Gaxotte dans le *Figaro* du 31 octobre 1970 prétend que la commission chargée de la nouvelle réforme est composée de « staliniens », et qu'une fois cette réforme votée, « il ne restera plus à parler

8. *La querelle de l'orthographe : réponse à M. Marcel Boulenger*, Lyon, Édition de la *Revue de Lyon et du Sud-Est*, 1906, p. 28.
9. « Le génie de la race nous fait regagner d'un côté le terrain que des causes économiques et politiques nous enlèvent d'un autre. », F. BRUNOT, « La crise du français (I) », *La Revue hebdomadaire*, 17 janvier 1911, p. 163. Remarquons au passage que Brunot comme Boulenger voyaient la concurrence venir des anglophones, et non pas d'Outre-Rhin.
10. R. de SOUZA, « La réforme de l'orthographe : sa vanité », *La Phalange*, n° 38, 20 août 1909, p. 289-315.
11. C.-M. VINCENT, *Le péril de la langue française, dictionnaire raisonné des principales locutions et prononciations vicieuses et des principaux néologismes*, Paris, J. de Gigord, 1910, p. XIX.
12. A. BEAUNIER, *Pour la défense française. Contre la réforme de l'orthographe*, Paris, Plon, Nourrit et Cie, 1909, p. 61. Ce mot est ici à entendre au sens nouveau de « partisan du journal anticlérical *La Lanterne* ».
13. L'auteur de cette phrase est cité par C. DÉSIRAT et T. HORDÉ, *La langue française au XXe siècle*, Paris, Bordas, 1976, p. 83, mais sans être identifié.

qu'anglais ou russe[14] »). Dans l'ensemble, l'opposition aux arrêtés ministériels est multiforme : elle a pour point commun un attachement au classicisme français. L'expression de « socialisme grammatical » inventée par Brunot[15] a certes déplu et lui fut reprochée par Massis et Souza ; mais même dans les rangs des réactionnaires, on ne voit pas toujours poindre le même ennemi derrière la simplification de l'orthographe.

Il faut enfin noter, en 1911, la création par Adolphe Aderer de l'association « Les Amis de la langue française, Société nationale pour la défense du génie français et la protection de la langue française contre les mots étrangers, les néologismes inutiles et toutes les déformations qui la menacent ». Cette association édite un bulletin de 1912 à 1914, et compte parmi ses membres Marcel Boulenger. Son aspect le plus notable est d'avoir eu une attitude des plus virulentes à l'époque à l'encontre des anglicismes. C'est la première fois qu'un groupe de puristes met au premier plan l'influence de l'anglais dans la « crise du français ».

La réforme de l'enseignement

En réalité, les réactions aux réformes de l'orthographe ne peuvent se comprendre tout à fait indépendamment du décret du 31 mai 1902 relatif à la réforme de l'enseignement, qui institue un même baccalauréat pour les filières comportant du latin et du grec et pour celles consacrées aux sciences et aux langues vivantes. Il y a bien deux vagues de réaction séparées, l'une contre la réforme de l'orthographe, relancée par la commission Meyer en 1905, l'autre contre celle de l'enseignement, relancée par le décret du 28 avril 1910, qui accorde l'équivalence du baccalauréat pour l'inscription dans les facultés des lettres et de sciences à des diplômes sans latin. De sorte que des gens comme Lucien Descaves, Viélé-Griffin, ou l'académicien antidreyfusard Jules Lemaître[16] ont été adversaires de l'une mais partisans de l'autre. En effet, la contestation de la réforme de 1902 est menée d'abord au nom de la culture classique, de la civilisation latine, du génie de la race, et non pour la défense de la langue française. Les deux articles intitulés « La querelle des humanités », publiés par Maurras en mai 1911, le montrent assez, tout comme la publication dans *Le Figaro* du manifeste de la

14. *Ibid.*, p. 84.
15. Qui dit pourtant qu'il n'y a pas lieu d'imposer ce « socialisme grammatical » (entre guillemets dans le texte), puisque la langue est déjà un bien commun à tous, F. BRUNOT, *La réforme de l'orthographe*, *op. cit.*, p. 37.
16. Voir A. COMPAGNON, « Barrès contre les Aliborons », sur *Fabula, Atelier littéraire*, en ligne, 2005, consulté le 23 janvier 2019.

ligue « Pour la culture française » – quoique la question de l'orthographe y soit plusieurs fois soulevée[17]. Comme le rappelle Évelyne Hery :

> Dans la mesure où le plan d'études a réduit la part du latin et du grec, et, par ricochet, celle du thème qui était vu comme l'exercice le plus formateur pour l'esprit, il est interprété par ses détracteurs comme une incitation au moindre effort, la cause de la crise du français et un facteur de l'aggravation de la baisse du niveau des études secondaires[18].

Car les deux questions sont amenées à se confondre. Les deux articles de F. Brunot en faveur de la réforme de l'enseignement sont intitulés significativement « La crise du français ». Le premier, du 17 janvier 1911, traite de l'état de la langue. L'envahissement de la langue française par des idiomes étrangers se limite selon Brunot à l'anglais, dans des proportions qui ne sont pas à craindre et invitent plutôt à penser l'acclimatation des mots étrangers. La véritable espèce invasive, ce sont selon lui les racines grecques et latines à l'origine de plusieurs mots pseudo-scientifiques, et qui montrent la vigueur des humanités en France, contrairement à ce qu'affirment les détracteurs de la loi de 1902[19]. Le second, daté du 21 janvier, porte sur la réforme de l'enseignement au lycée, et répond aux accusations de Massis et de Tarde, selon qui la nouvelle Sorbonne cherchait, en rendant facultatif l'enseignement classique, à « germaniser » l'enseignement[20]. Les deux jeunes gens qui signent sous le pseudonyme d'Agathon concentrent leurs attaques contre la réforme de 1902, par anti-germanisme. L'ennemi désigné, c'est la « science germanique », qu'on veut faire entrer par imitation à la Sorbonne, au détriment de l'esprit latin. Agathon se place dans la droite ligne de Maurras, et au même degré de généralité quant aux questions de langue française, qui ne sont pour ainsi dire pas abordées malgré le sous-titre de l'ouvrage[21].

Les enjeux que représentent les deux réformes ne sont donc pas encore intimement liés dans les esprits d'avant-guerre. Plus précisément, la question de la « crise du français » a en fait, ainsi que le rappelle Albert Dauzat[22], été redéfinie comme crise de la culture française

17. On trouve par exemple, dans une des lettres d'adhérents à la ligue, des remarques d'Alphonse Berget contre les « saboteurs de la langue française » et « l'ignorance complète de l'orthographe, de la grammaire et de la syntaxe », à quoi il ajoute une accusation contre les nouveaux tours des écrivains (J. RICHEPIN, « Pour la culture française », *Le Figaro*, 15 juillet 1911).
18. É. HERY, « 1902 : retour sur la réforme de l'enseignement secondaire », *Le Débat*, n° 187, 9 décembre 2015, p. 169-177.
19. F. BRUNOT, « La crise du français (I) », art. cit., p. 173.
20. F. BRUNOT, « La crise du français (II) », *La Revue hebdomadaire*, 21 janvier 1911, p. 308.
21. AGATHON, *L'esprit de la nouvelle Sorbonne : la crise de la culture classique, la crise du français*, Paris, Mercure de France, 1911. Le livre rassemble des articles parus entre le 23 juillet et le 31 décembre 1910.
22. A. DAUZAT, *La défense de la langue française : la crise de la culture française, l'argot, la politesse du langage, la langue internationale*, Paris, Armand Colin, 1912, p. 3. Dauzat est partisan des deux réformes, mais

plus que de la langue. La réforme de l'enseignement n'inspire que secondairement aux polémistes des considérations sur la qualité de la langue et de l'écriture. Théodore Joran est à cet égard un cas à part, qui en 1915[23], incrimine la réforme de 1902, alors que la simplification de l'orthographe fut selon lui sans conséquences[24]. Mais il écrit dans un contexte de défense de la latinité contre les brumes germaniques de la « *Kultur* ».

En revanche, la réforme de 1901 donne lieu à de fréquentes piques contre la manière d'écrire et mobilise tout un argumentaire *ad hominem*. Marcel Boulenger ouvre son pamphlet en ironisant sur le style des savants, à qui on ne demande pas de bien écrire[25], et orne ses phrases d'imparfaits du subjonctif (dont il regrette bien sûr le déclin). Son anonyme contradicteur, reprenant la parabole de la poutre et de la paille, cite de son côté une phrase de Boulenger (« qu'ils s'*en* trouvent gênés, et, dès lors, s'*en* servent moins volontiers ») pour la commenter ainsi : « Les deux *en*, se rapportant à deux objets différents, sont du style de M. Boulenger. Nous ne les aurions pas soulignés, s'il ne parlait si dédaigneusement lui-même du style des autres[26]. » Même chez les réformateurs, on ressent donc la nécessité, pour se faire entendre, de ne pas recourir à sa seule autorité scientifique, mais de montrer ses compétences grammaticales ou stylistiques pour être audible.

1. L'entre-deux-guerres, âge d'or du purisme ?

Alors même que l'application des réformes a toujours été partielle[27], la question de la simplification de l'orthographe continue, dans les années qui suivent, d'animer les esprits. Plus exactement, elle se mêle à la masse des publications traitant de l'orthographe, de la grammaire et du bon usage, qui fleurissent après-guerre, dans les années 1920 et 1930. Dès lors, on peut se demander si cette abondante production est motivée par un contexte spécifique, ou si elle n'est que la prolongation des campagnes de presse des années 1910, voire, comme semble le suggérer Wendy Ayres-Bennett[28], de la tradition des remarqueurs classiques. Ces années-là marquent un âge d'or du purisme[29], qui voit fleurir des chroniques

reconnaît certaines tendances à la détérioration de la langue.

23. T. JORAN, *Le péril de la syntaxe et la crise de l'orthographe : recueil de locutions vicieuses, dressé par ordre alphabétique*, Paris, A. Savaète, 1915, p. 4-5. Une première version a paru, semble-t-il, en 1911, mais la préface de l'édition revue, avec son contenu anti-allemand, date de 1915.

24. *Ibid.*, p. 144. Elle n'était à ses yeux réclamée que par des demi-savants « en mal d'innovation ».

25. M. BOULENGER, *La Querelle de l'orthographe*, *op. cit.*, p. 10.

26. *La querelle de l'orthographe : réponse*, *op. cit.*, p. 14.

27. M. ARRIVÉ, « Un débat sans mémoire », art. cit., p. 73.

28. W. AYRES-BENNETT, « La persistance de l'idéologie linguistique des remarqueurs dans les chroniques de langage de 1925 à nos jours », *Circula*, nº 1, 2015, p. 44-68.

29. Pour reprendre une formule de J. CELLARD, « Les chroniques de langage » dans J. MAURAIS et É. BÉDARD (dir.), *La norme linguistique*, Montréal, Publications du Québec, 1983, p. 653.

périodiques, des recueils et des essais. En 1922 paraît le *Corrigeons-nous !* du père Deharveng. En 1923, *Xavier ou les entretiens sur la grammaire française* d'Abel Hermant, *Le français, langue morte* d'André Thérive, et un article d'Abel Bonnard, dans la *Revue de Paris*, sur « La crise du français ». Le *Ne dites pas… mais dites…* d'Étienne Le Gal paraît en 1924, Joran publie *Les manquements à la langue française* en 1928, André Moufflet sort *Contre le massacre de la langue française* en 1930. Enfin, l'un des moments-clefs de cette séquence puriste est la parution de la *Grammaire de l'Académie française* en 1932, dirigée ou rédigée par Abel Hermant et bientôt suivie des impitoyables *Observations* de Ferdinand Brunot.

Contenu général de la production puriste

Ces écrits prennent plusieurs formes. La mieux connue, et la plus représentative du purisme en général, ce sont les remarques à la manière de Vaugelas : des commentaires courts portant sur une tournure, dont il faut déterminer, arguments d'autorité à l'appui, si elle est vicieuse ou non. Les livres de Moufflet et de Joran, les chroniques d'Abel Hermant dans *Le Temps*, les *Querelles de langage* de Thérive se présentent ainsi.

Le contenu de ces remarques diffère assez peu, en apparence, de ce que l'on pouvait trouver au XIXe siècle, ou même après 1945[30]. Elles portent le plus souvent sur l'orthographe et la morphosyntaxe[31]. Les mêmes bêtes noires refont fréquemment surface : il faut dire « en revanche » au lieu de « par contre », ne jamais écrire « s'en rappeler », employer l'indicatif après *après que*, ne pas abuser des néologismes et ne pas se tromper sur le sens de l'adjectif *achalandé*.

Le paratexte et les commentaires de ces fautes, en revanche, révèlent des évolutions. Dans le contenu, par exemple, l'antigermanisme disparaît : il est vrai que l'influence néfaste de l'allemand sur la langue française avait été dénoncée sans beaucoup de preuves, et les remarques de ce genre (qu'on trouvait parfois chez Joran[32]) sont peu audibles après 1918. Dans la forme, on voit se constituer des postures d'auteurs liées à la pratique des chroniques du bon langage, et révélatrices d'une certaine idéologie linguistique. C'est pourquoi il est nécessaire d'adopter une approche quelque peu différente des études déjà existantes sur le purisme, qui tendent à l'examiner de façon globale et plus ou moins anhistorique, que ce soit

30. Cf. *infra* notre chapitre consacré à Renaud Camus.
31. W. AYRES-BENNETT, « La persistance de l'idéologie linguistique des remarqueurs », art. cit., p. 52.
32. T. JORAN, *Le péril de la syntaxe et la crise de l'orthographe*, *op. cit.*, p. 34.

dans une visée critique[33] ou de réhabilitation[34]. C. Désirat et T. Hordé rappellent par exemple à juste titre que le purisme présente une nette tendance nationaliste, et emploie fréquemment des métaphores militaires et médicales[35]. Mais les métaphores médicales ou biologiques sont dans l'air du temps, et le nationalisme ou le chauvinisme sont des marqueurs trop généraux, dont on trouve la trace dans un camp comme dans l'autre (ainsi, l'*Écrivez… ? N'écrivez pas… ?* de Le Gal, adopte un ton très patriote, mais dans une perspective républicaine et progressiste, favorable à l'arrêté de 1901).

Pour comprendre comment le purisme de l'entre-deux-guerres s'articule au clivage politique entre progressistes et réactionnaires, et comment surgissent des enjeux jusqu'alors absents, il faut étudier de plus près les acteurs en présence, montrer les postures qu'ils adoptent et les affects politiques qui les animent. Pour cela, nous nous intéresserons particulièrement à Abel Hermant et André Thérive, ainsi qu'à André Moufflet (auteur sans orientation politique notable et qui servira donc de point de comparaison). Les écrits de Joran, moins importants mais souvent révélateurs, ne sont pas à négliger. Nous intégrerons également certains textes qui ne sont pas des recueils de « remarques » mais contiennent des réflexions sur la crise du français.

Hermant l'impeccable

Abel Hermant est sans doute la figure archétypale du puriste de l'entre-deux-guerres. Comme plusieurs autres, ce n'est pas un savant, mais un lettré qui commença sa carrière littéraire par des romans. Normalien doué d'une solide culture classique, il démontre son conservatisme culturel et linguistique en devenant, en 1911, membre du comité de direction de la ligue *Pour la culture française*. Lorsqu'il entre à l'Académie française en 1927, il a déjà publié deux livres traitant de la grammaire sous une forme fictionnelle : *Xavier ou les entretiens sur la grammaire française* (1923) et les *Lettres à Xavier sur l'art d'écrire* (1926). C'est dans ces ouvrages qu'il introduit le personnage de M. Lancelot, vieil amateur de grammaire retiré du monde. Le personnage (inspiré du grammairien de Port Royal, dont il est le descendant fictif) lui sert ensuite de pseudonyme transparent pour les chroniques de langue qu'il fait paraître dans le supplément littéraire du *Figaro* puis au *Temps*. Ces chroniques, qui donnent l'occasion à Hermant de commenter le courrier des lecteurs, ont ensuite été

33. J.-P. BEAUJOT, « Les statues de neige ou contribution au portrait du parfait petit défenseur de la langue française », *Langue française*, nº 54, 1982, p. 40-55.
34. M.-A. PAVEAU et L. ROSIER, *La langue française, passions et polémiques*, Paris, Vuibert, 2008.
35. C. DÉSIRAT et T. HORDÉ, *La langue française au XXe siècle*, *op. cit.*, p. 80-83.

rassemblées en plusieurs volumes : *Remarques* et *Nouvelles remarques de Monsieur Lancelot* (1929), *Les Samedis de Monsieur Lancelot* (1931), *Chroniques de Lancelot du* Temps (1936-1938). Les écrits d'Hermant, et pas seulement sa *Grammaire de l'Académie*, ont connu un succès considérable, si l'on en croit le nombre de correspondants mentionnés, le nombre de tirages des livres, mais surtout celui des auteurs qui le citent en modèle – qu'il s'agisse de Thérive, de Moufflet, de Joran ou de Grevisse. Jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, Abel Hermant est une figure de référence du purisme, aussi bien comme chroniqueur que comme écrivain.

Politiquement, Abel Hermant est un écrivain ambigu. Dès la débâcle de 1940, il devient un ardent partisan de l'Allemagne, membre du groupe Collaboration. Il serait donc tentant de voir un lien entre son engagement fasciste sous l'Occupation, et son rôle de grammairien-censeur endossé pendant les trente années qui précèdent. Or, si ce lien existe bel et bien, il ne s'opère pas sans un certain nombre de médiations, qu'il faut reconstituer à partir de ses livres. Le narrateur des *Xavier*, plus ou moins apparenté à l'auteur, se dit de gauche, avec néanmoins une réserve de taille : « j'ai beau être, comme on dit, à gauche, je hais le vulgaire, et je n'ai au cœur qu'une passion, celle de l'inégalité[36]. » Comme nous l'avons dit, les intellectuels de la première moitié du XXe siècle partagent un élitisme consensuel. Mais celui d'Hermant se distingue par sa haine des « nombreux » et la conviction, fortement enracinée et affichée, que ceux-ci sont une source de vice, et en premier lieu, de vice de langage. Du point de vue de l'époque, il est donc vraisemblable que par « à gauche », Hermant entende avant tout « républicain », « libéral » et « laïc », bien plus que « socialiste ». D'un côté, l'espoir pacifiste qu'il place dans la Société des nations le situe loin du camp des maurrassiens (d'ailleurs, il n'apprécie guère Bonald[37]), tout comme son anglophilie qui le conduit, en 1939, à devenir le dialoguiste d'un film diplomatique pour l'amitié franco-anglaise, *Entente cordiale*[38]. D'un autre, son pacifisme l'a conduit à signer le « Manifeste des intellectuels français pour la défense de l'Occident et la paix en Europe », d'Henri Massis ; et les journaux auxquels ils participent sont tous des journaux conservateurs (*Le Temps* est républicain, comme *Le Figaro* avant qu'Hermant ne le quitte, et *Le Matin* devient pro-hitlérien après la défaite).

36. A. HERMANT, *Lettres à Xavier sur l'art d'écrire*, Paris, Hachette, 1926, p. 70.
37. *Ibid.*, p. 20-21.
38. P. ORY, *Les collaborateurs : 1940-1945* (1977), Paris, Seuil, 1980, p. 227.

Néanmoins, c'est à un maurrassien qu'il s'adresse dans ses deux fictions grammairiennes. Le jeune aviateur nommé Xavier de Marais, soldat de la Grande Guerre qui devient le protégé du narrateur et de M. Lancelot, est en effet un nationaliste réactionnaire. Chez un auteur qui fait peu de cas en général des événements politiques, il n'est pas anodin de se donner un interlocuteur fictif aussi marqué idéologiquement. Xavier représente très exactement la génération de jeunes barrésiens d'avant-guerre, évoqués par Agathon dans les débats de 1910. Malgré son absence de convictions partisanes explicites, Hermant estime donc que le destinataire privilégié de ses leçons de grammaire doit être attaché à l'inégalité et à la nation française, mais aussi aux humanités classiques. Chez lui, les enjeux politiques semblent se subordonner aux enjeux de langue.

Or, en même temps, la politique fournit à la grammaire des métaphores pour rendre lisibles les conflits qui divisent ses spécialistes. Ainsi, un contemporain, Guy de Ferron, place Abel Hermant à droite parmi les grammairiens, Thérive au centre et Claudel à gauche. Hermant lui répond qu'il est lui-même souvent d'accord avec Claudel, qu'il sait à bien des titres faire preuve de souplesse, puis ajoute : « Si l'on veut bien me reconnaître tout cela, je veux bien à mon tour que l'on me traite de réactionnaire ; à l'aimable époque où nous vivons, je ne sais pas de titre plus flatteur[39]. » Abel Hermant se représente en grammairien réactionnaire, alors même que jusqu'en 1940, ses positions politiques ne se démarquent pas d'une ligne républicaine consensuelle. Le choix est singulier : si l'on fait abstraction d'un certain chauvinisme qui est dans l'air du temps, les remarqueurs et puristes de l'entre-deux-guerres sont en effet loin de tous conférer une symbolique politique à leurs travaux.

André Thérive, puriste bifrons

L'étiquette de grammairien centriste pourrait convenir à André Thérive, si elle ne donnait pas en même temps du personnage une image de modération qui ne lui convient absolument pas. Thérive se différencie certes d'Hermant par son anti-académisme et par son intérêt pour les travaux des linguistes : il connaît notamment ceux de Ferdinand Brunot, et a une conscience aiguë des changements auxquels est soumise une langue. Jean-Pierre Beaujot, farouche anti-puriste, reconnaît lui-même que Thérive est plus prudent que Moufflet ; mais Jérôme Meizoz en fait l'archétype du puriste imperméable à toute innovation, notamment littéraire (Thérive est un grand adversaire du « roman parlant »). En fait, l'un se réfère aux

39. A. HERMANT, *Chroniques de Lancelot du* Temps *(1933-1934)*, Paris, Larousse, 1936, p. 533. L'article est intitulé « Gauche et droite ».

écrits d'après-guerre (*Clinique du langage*, 1956), l'autre à son essai de 1923, *Le français, langue morte*. Or, Thérive n'est pas tant modéré qu'ambivalent : alors même que le contenu idéologique et les thèmes abordés restent les mêmes de livre en livre, l'attitude de Thérive par rapport à ce contenu évolue. En 1923, Thérive ne se soucie pas des nuances ; son premier livre est une charge menée sur le mode pamphlétaire, affirmant sans ambiguïté : « Il faut être réactionnaire. C'est le propre de l'homme[40]. » *Les Soirées du Grammaire-club*, publié l'année suivante avec Jacques Boulenger, tient un propos à peine plus modéré, tout juste modalisé par la forme dialoguée du livre. La conversation entre les membres du « Grammaire-club » fait coexister différents points de vue plus ou moins conservateurs sur la langue. Certains propos sont identiques : « Il faut être conservateur ; il faut même être réactionnaire quand on aperçoit que les gens inquiets [les progressistes] sont plus nombreux[41]. » Mais ils sont tempérés par ceux de tel personnage aux vues plus souples.

Cette stratégie, Thérive l'emploie en fait dans tous ses livres suivants. En mars 1940, dans le troisième volume des *Querelles de langage*, il commence par balayer les prophéties pessimistes sur la mort du français. Le livre affirme que le déclin de la langue n'est pas à craindre, que celle-ci va au contraire vers plus de stabilité, que l'enjeu est simplement de veiller à la formation des néologismes et de contrôler « l'enrichissement fatal du vocabulaire moderne » produit par la technique et la science[42]. Une fois encore, il faut prendre garde aux déclarations liminaires, qui ne sont pas nécessairement en accord avec les remarques qui suivent, et dans lesquelles Thérive fait preuve d'une attitude assurément normative. En 1954, de même, jouant Ménage contre Vaugelas, Thérive écrit :

> Le purisme est demeuré une des tares majeures de ceux qui veulent traiter de langage. […] Nous n'aurons donc garde de juger l'état présent de notre langue […] d'après les jérémiades de braves pédants qui ont appris par cœur des listes de *Ne dites pas*… et qui cherchent partout où a pu s'enfuir l'imparfait du subjonctif[43].

Voilà qui est troublant quand on a encore en tête ses premières œuvres : mais Thérive prétend, en 1954, qu'il fallait entendre ironiquement le titre *Le français, langue morte ?*. La

40. A. THÉRIVE, *Le français, langue morte ?*, Paris, Plon-Nourrit et Cie, 1923, p. 14.
41. J. BOULENGER et A. THÉRIVE, *Les Soirées du Grammaire-club*, Paris, Plon-Nourrit, 1924, p. 11. Le propos est répété p. 14 par un autre des protagonistes du dialogue.
42. A. THÉRIVE, *Querelles de langage*, Paris, Stock, 1940, vol. 3, p. 9. Nous reviendrons plus bas sur la signification implicite de l'adjectif *fatal*, appliqué aux sciences.
43. A. THÉRIVE, *Libre histoire de la langue française*, Paris, Stock, 1954, p. 14-15. Le masquage de la fonction normative et conative est une constante de l'argumentation puriste, comme l'a montré A. BERRENDONNER, *L'éternel grammairien : étude du discours normatif*, Berne, Peter Lang, 1982, p. 35-46.

perplexité grandit quand on lit, à la fin de l'ouvrage, une longue réflexion désabusée sur la fin prochaine du français, au profit de l'anglais d'une part, d'un néo-français simplifié et aligné sur le niveau des locuteurs les plus bas, de l'autre. Thérive applique en fait la « vision crépusculaire du monde » à la langue. La différence se joue entre les deux pôles de l'attitude réactionnaire : Thérive commence par l'être au sens premier du terme, en voulant réagir contre le déclin pressenti de la langue ; mais après-guerre, sa réaction devient une simple attitude contemplative face à la décadence, une désillusion de droite. Que Thérive ait abandonné son attitude militante s'explique peut-être en partie par sa marginalisation à la suite de la Seconde Guerre mondiale. Compromis par ses publications dans des journaux d'Occupation et sa participation à la semaine du livre de Weimar en 1942, ostracisé par le CNE, il lui est difficile de garder la même virulence[44]. En outre, il est possible que Thérive, qui s'intéresse d'abord aux liens entre langue et littérature et vise les auteurs littéraires coupables de pratiquer une langue artificielle, se sente moins investi par les questions purement linguistiques et grammaticales. Il est vrai qu'elles commencent à passer de mode après-guerre : l'anti-purisme de façade devient alors un subterfuge pour ne pas être assimilé aux cuistres.

André Moufflet, fonctionnaire du purisme

Nous avons peu d'informations sur la personne d'André Moufflet (1883-1948). Grammairien ayant fait des études de droit, il fut un temps administrateur au ministère de la Marine, ce qui lui a permis d'acquérir une connaissance détaillée des habitudes langagières de l'administration, mais aussi de celles des classes populaires, grâce aux lettres adressées au ministère pour rejoindre la Flotte. Il tint une rubrique dans *La Dépêche du midi*[45], et écrivit quelques articles pour le *Mercure de France*.

Contrairement à Hermant et Thérive, qui caractérisent d'eux-mêmes leur conception linguistique en termes politiques, Moufflet ne sort pas de la sphère de la langue. On trouve tout au plus une pique contre les communistes, quand il écrit en 1947 que l'Internationale ne se chante pas, mais se braille[46]. Ce qui anime Moufflet dans la croisade qu'il mène dans les trois forts volumes publiés entre 1930 et 1947, c'est, selon lui, le souci de l'intercompréhension. Adoptant une attitude holiste qui n'est pas sans résonance avec la

44. P. ORY, *Les collaborateurs*, *op. cit.*, p. 226 et R. O. PAXTON *et al.*, *Archives de la vie littéraire sous l'Occupation : à travers le désastre*, Paris, Tallandier, 2009, p. 402-406.
45. M.-A. PAVEAU et L. ROSIER, *La langue française, passions et polémiques*, *op. cit.*, p. 93.
46. A. MOUFFLET, *Au secours de la langue française*, Paris, Denoël, 1947, p. 94-95.

vulgate durkheimienne, Moufflet prend la langue comme un fait qui s'impose à tous les membres du corps social, obligés de s'entendre entre eux. La bonne compréhension linguistique est un gage de paix, et le puriste, dans son rôle de garant de la norme, s'attribue une vocation pédagogique universaliste. La langue qu'il défend est celle d'une élite, mais Moufflet est convaincu qu'il s'agit d'une élite que tout locuteur peut rejoindre au prix de quelques efforts : l'idée que cette compétence linguistique soit en partie héritée et socialement discriminante[47] ne peut pas lui traverser l'esprit. Le purisme de Moufflet n'est pas nationaliste, au sens où il ne défend pas une spécificité française. Même s'il considère la langue comme une patrie à défendre, il n'est pas hostile à l'espéranto, et diagnostique une crise de la langue similaire en anglais ou en allemand. Il n'est à vrai dire pas même réactionnaire ; peut-il l'être, d'ailleurs, en publiant dans une collection stipendiée par le ministère ?

Moufflet développe plutôt une pensée puriste selon laquelle la norme, du fait même qu'on puisse l'imposer à tous, est intrinsèquement bonne et universaliste. Se fondant sur une conception de la société tendant plutôt à gauche (holisme méthodologique, importance des éducateurs), Moufflet ajoute cependant à cela un élitisme qui le rapproche plus nettement d'Abel Hermant, la posture d'esthète lettré et, disons-le, le charme en moins. En effet, comme nous le verrons, le fait qu'il ne soit pas lui-même un homme de lettres ayant suivi une formation classique a son importance. Moufflet servira donc davantage ici de contrepoint à l'étude.

2. *Nihil novi sub solœcismo* ?

Nous avons dit que les fautes qui faisaient l'objet de remarques restaient à peu de choses près les mêmes d'un auteur à l'autre, voire d'une décennie à l'autre. On trouvera donc des remarques analogues chez Hermant ou chez Le Gal, chez Joran ou chez Moufflet, et plusieurs de ces tournures fautives sont encore vilipendées par René Georgin, Jacques Capelovici ou Renaud Camus. Bien évidemment, certaines ont achevé de passer dans l'usage après les années 1930, et bien peu de locuteurs comprendraient aujourd'hui qu'on s'indigne, comme Hermant, en lisant « ne pas… que »[48]. Mais l'enjeu est de savoir si l'analyse de ces

47. Cf. à ce sujet P. BOURDIEU, *Ce que parler veut dire : l'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982.
48. La question n'est pas même abordée par l'Académie française, qui est même favorable à l'adoption de *pas que* comme équivalent de « pas seulement ». M. SERRES, « Pas que », sur *Académie française*, en ligne, 3 mars 2016. L'évolution vers le sens moderne date du dernier quart du XVIIIe siècle (N. FOURNIER, *Grammaire du français classique*, Paris, Belin, 1998, p. 242-243).

fautes révèle des caractéristiques propres à la vague puriste de l'entre-deux-guerres, et si cette production répond à un contexte historique, linguistique ou littéraire singulier. Pour cela, on peut examiner trois catégories de fautes fréquemment relevées : les fautes de la langue populaire ; celles de la langue pédante ; les influences des langues étrangères.

Le langage populaire : combat de nègres et de concierges

Il n'y a pas lieu de s'étonner que l'usage populaire soit souvent désigné comme le premier responsable de la « crise du français ». L'élitisme est une valeur répandue parmi les lettrés du XXe siècle et les puristes ne font qu'entretenir leur sentiment de ne pas appartenir à la masse. Ils perpétuent en cela la conception de Vaugelas, qui distinguait l'usage du bon usage (de la Cour et des meilleurs auteurs). L'élitisme serait par conséquent un trait permanent et structurant du purisme : les puristes pratiquent une « sociolinguistique sauvage » qui articule distinction langagière et distinction de classe[49], et ils le font d'autant plus aisément que la confusion entre usage courant oral et usage populaire est spontanée[50]. Il y a pourtant des degrés dans l'élitisme, et l'acharnement de certains puristes de l'entre-deux-guerres contre la langue populaire est révélateur des enjeux propres à la période.

Abel Hermant, par exemple, met un zèle tout particulier à donner une signification sociale à des fautes grammaticales. Face à la crise du français, il ne met pourtant pas en cause la démocratie ou l'École républicaine, mais d'abord l'absence de transmission familiale et le relâchement. Cela ne fait pas de lui un progressiste pour autant. La réforme de l'orthographe excite sa fureur, car l'arrêté ministériel du 26 février 1901 « a le toupet de vouloir que je m'exprime comme mon concierge[51] ».

> Les instituteurs primaires sont des types dans le genre de Christophe Colomb, mais encore plus malins. Ils se sont avisés que leurs élèves ne feraient plus de fautes d'orthographe, si l'Autorité décidait que les fautes qu'ils font ne sont pas des fautes. Que cela est donc simple ! Mais c'est comme pour l'œuf, il fallait y penser. Ils ont, en conséquence, requis M. Herriot de désavouer officiellement deux ou trois règles essentielles de la grammaire, notamment celles des participes conjugués avec l'auxiliaire *avoir*[52].

Comme nombre d'écrivains, Hermant n'apprécie pas l'ingérence du politique dans le domaine des lettres : l'arrêté de 1901 continue ainsi de jouer le rôle d'épouvantail vingt ans

49. M.-A. PAVEAU et L. ROSIER, *La langue française, passions et polémiques*, *op. cit.*, p. 5.
50. C. BLANCHE-BENVENISTE, *Approches de la langue parlée en français*, Gap, Ophrys, 1997.
51. A. HERMANT, *Xavier, ou Les entretiens sur la grammaire française*, Paris, Le Livre, 1923, p. 121.
52. A. HERMANT, *Remarques de Monsieur Lancelot pour la défense de la langue française*, Paris, Flammarion, 1929, p. 175. Ce passage est cité par l'anti-puriste J.-P. BEAUJOT, « Contribution au portrait du parfait petit défenseur de la langue française », art. cit., p. 48.

plus tard, tout comme la question de la « primarisation » des études[53]. Cependant l'école publique n'essuie pas de reproche particulier : les deux articles intitulés « Le français tel qu'il s'enseigne » incriminent les fautes d'enseignantes de cours privés[54], et s'adressent à l'école républicaine pour la mettre en garde contre les provincialismes qu'elle doit éliminer. La cible des attaques antidémocratiques d'Hermant n'est donc pas institutionnelle ; elle est sociale. On remarque ainsi chez lui la récurrence des images tirées du monde social pour porter une condamnation linguistique :

> Me permettrez-vous de signaler à notre jeune ami une autre faute que je qualifierai de crapuleuse : Pour Dieu ! Xavier, ne dites jamais *par contre*, comme font au surplus les meilleurs écrivains d'aujourd'hui ; dites *en revanche*, ou vous donneriez à croire que vous êtes né dans une arrière-boutique[55].

> Si on lâche une faute de cuisinière qui se trouve par le plus grand des hasards n'avoir pas été une faute au XIVe siècle, et que l'on n'ait d'ailleurs aucun soupçon de cet honorable précédent, on n'est pas archaïsant mais ignorant[56].

En général, les métaphores sociales sont tout aussi fréquentes chez André Moufflet. La particularité d'Hermant est de passer rapidement du social au racial, en imputant les tournures fautives « Quelle heure qu'il est ? » et « D'où que tu viens ? » à « l'argot petit-nègre qui est devenu le français courant des meilleures familles[57] ». Si courante que puisse être par ailleurs l'expression « petit-nègre »[58], la référence quasi obsessionnelle aux « nègres » ne laisse pas d'étonner :

> Il est curieux que jamais on ne forge ainsi un verbe d'une autre conjugaison que la première. C'est le signe d'une tendance à l'unité de conjugaison, en d'autres termes, d'un retour au langage nègre[59].

> Mais puis-je vous demander pourquoi vous avez été si ému – je n'ose dire *émotionné* – d'apprendre que, sur quatre conjugaisons, il n'en reste plus guère que deux qui vivent ? — Monsieur, parce que, à ce train-là, il n'en restera bientôt qu'une, et il me semble qu'alors nous serons, quant au langage, tout pareils à des nègres[60].

53. É. HERY, « 1902 : retour sur la réforme », art. cit., p. 176.
54. A. HERMANT, *Chroniques de Lancelot I*, *op. cit.*, p. 320-332.
55. A. HERMANT, *Xavier, ou Les entretiens sur la grammaire française*, *op. cit.*, p. 162.
56. A. HERMANT, *Chroniques de Lancelot I*, *op. cit.*, p. 330.
57. *Ibid.*, p. 530.
58. Sur l'origine coloniale du « petit nègre » et la diffusion de cette notion en France et dans les colonies, voir entre autres S. SOUBRIER, « Traduire, assimiler, associer ? », *Hypothèses*, nº 20, 27 novembre 2017, p. 357-367.
59. A. HERMANT, *Xavier, ou Les entretiens sur la grammaire française*, *op. cit.*, p. 106.
60. *Ibid.*, p. 223.

> Voilà encore qui nous rapproche du langage nègre, en attendant que nous adoptions le pur langage de nos Sénégalais et que nous mettions comme eux tous les verbes à l'infinitif[61].

> C'est le symptôme d'une tendance à la régression vers les idiomes primitifs ; et vous n'ignorez pas que la parole est l'irrécusable témoin de la civilisation, qui n'en mène pas large quand le langage déchoit[62].

Il semble que nous ayons affaire, dans ce dernier cas, à une réminiscence maistrienne. Pour les autres, deux sources sont envisageables. À la fin des *Lettres à Xavier*, Hermant compare son correspondant aux « fils de roi », catégorie d'hommes « supérieurs », décrits par Gobineau dans *Les Pléiades* (1874). Il est donc possible qu'Hermant ait aussi lu l'*Essai sur l'inégalité des races humaines* (1853), et que les théories racistes de Gobineau ait informé son imaginaire linguistique, et l'ait conduit à attribuer la correction et la distinction linguistiques à des hommes ethniquement et socialement supérieurs. On peut aussi voir là un souvenir de Renan, se plaignant que la langue française devienne comme « le jargon des nègres[63] ».

Moufflet est tout aussi prompt à accuser les méfaits du langage populaire. Il y consacre un chapitre entier de *Contre le massacre de la langue française* (1930), et avance que le peuple est responsable des fautes faites dans les autres classes de la société : le parler populaire « déborde ses limites originelles, parce qu'il favorise la paresse, laquelle n'a point de classe… ou les a toutes[64] ». Bon exemple de la « sociolinguistique sauvage » des puristes, Moufflet énumère les fautes récurrentes attribuées à la langue populaire : dislocations, hypercorrection, inaptitude à l'abstraction. Il illustre ce dernier cas par l'emploi de la deuxième personne à la place de l'indéfini (« le style populaire dira : "Écoute : Si *tu* hérites[65]." ») – deuxième personne qui est pourtant une forme courante de l'indéfini depuis le latin. L'inaptitude à l'abstraction semble faire écho aux affirmations de Julien Benda à propos de la « langue des Hurons », supposément dépourvue de mots abstraits synthétiques[66]. Moufflet y fait d'ailleurs référence en 1947, non pour établir, comme Hermant, une homologie entre race et classe[67], mais au contraire pour railler les « lumières spéciales » de

61. *Ibid.*, p. 226.
62. A. HERMANT, *Lettres à Xavier sur l'art d'écrire*, *op. cit.*, p. 60.
63. Cité par M. CRÉPON, *Le malin génie des langues : Nietzsche, Heidegger, Rosenzweig*, Paris, Vrin, 2000, p. 35-36.
64. A. MOUFFLET, *Contre le massacre de la langue française*, Toulouse, Paris, Didier-Privat, 1930, p. 52.
65. *Ibid.*, p. 13.
66. Les Hurons n'auraient pas de mots pour *queue*, mais un mot pour la queue du chien, un pour celle du bœuf, etc. Le compte rendu du débat entre Benda et Paulhan, soulevé en 1928 puis en 1948, est fourni par A. COMPAGNON, *Les antimodernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes* (2005), Paris, Gallimard, 2016, p. 438-448.
67. Comme le pense par exemple J.-P. BEAUJOT, « Contribution au portrait du parfait petit défenseur de la langue française », art. cit., p. 47 qui, lisant trop vite le passage afin d'avoir un grief supplémentaire contre

Benda et marquer son scepticisme à l'égard des spéculations sur la « mentalité primitive[68] ». Chez Thérive, on voit également une distinction explicite entre d'une part la conviction que la langue est liée au génie de la nation (au sens de Fichte) et d'autre part le « mysticisme de la race » : « un internationaliste même doit imaginer ce qui se passerait si nous étions conquis et notre langage interdit tout à coup, ou bien supprimé ; ce serait un martyre affreux[69]. » Le lien entre décadence de la langue et régression raciale paraît donc propre à Hermant.

On serait tenté d'en inférer l'existence en germe d'affinités entre le purisme d'Hermant et l'idéologie raciste du Reich. Or, il faut préciser qu'Hermant n'entre pas sur le terrain du racisme biologique, et qu'il ne mentionne d'autres motivations que littéraires et philosophiques à son engagement dans la Collaboration[70]. Dans le revirement d'Hermant, l'âge a pu peser, comme toujours. Mais c'est surtout l'expérience du Front populaire qui, comme chez d'autres, explique son évolution vers la droite. C'est ce que suggère par exemple son article « Travail », paru dans *Le Matin* du 15 juillet 1940, qui s'insurge contre la création d'un ministère des loisirs et la semaine de quarante heures – contraires, selon lui, au goût français du travail[71]. Hermant fait déjà allusion au communisme en 1929 : « Lorsque j'allais au collège pendant la Commune, les petits communards que je rencontrais en chemin m'appelaient *aristo*. Les bolchevistes de la grammaire peuvent bien m'appeler *puriste*[72]. » Par réaction de classe, le républicain libéral anticommuniste s'est droitisé en 1936 puis en 1940[73], mais son purisme s'exprimait déjà en termes de classe.

Le discours de Théodore Joran est tout à fait analogue. En croisade contre les erreurs que l'on trouve « dans la bouche des enfants et des gens du peuple[74] » (coordination significative), Joran trouve là l'occasion d'exposer son antidémocratisme. On le voit à l'entrée « Patron » de son répertoire, où il déplore la généralisation du terme :

> Constatons ici l'influence antilittéraire d'un égalitarisme trop ombrageux… Au temps que nos domestiques se reconnaissaient des *maîtres*, ils étaient mieux traités et s'attachaient aux maisons où ils

Moufflet, l'interprète dans un sens raciste.

68. A. MOUFFLET, *Au secours de la langue française*, *op. cit.*, p. 111-112.
69. J. BOULENGER et A. THÉRIVE, *Les Soirées du Grammaire-club*, *op. cit.*, p. 2-3.
70. A. HERMANT, *L'Esprit de collaboration*, Paris, Collaboration, 1943.
71. A. HERMANT, « Travail », *Le Matin*, 15 juillet 1940.
72. A. HERMANT, *Remarques de Monsieur Lancelot*, *op. cit.*, p. 16.
73. Sur l'anticommunisme d'Hermant, qu'il partage avec les autres notables littéraires de sa génération, voir G. SAPIRO, *Les écrivains et la politique en France*, *op. cit.*, p. 112, qui cite le livre de souvenirs *Une vie, trois guerres* (1943). L'Occupation, selon G. Sapiro, correspond à un moment de durcissement des positions politiques de ces notables, plus que de conversion au fascisme.
74. T. JORAN, *Les manquements à la langue française. Tournures et locutions vicieuses méthodiquement classées et redressées*, Paris, Gabriel Beauchesne, 1928, p. 48.

> *servaient*. La « lutte des classes » a des retentissements jusque dans les temples sereins de la Grammaire[75].

Ces puristes réagissent donc à la pente démocratique de la société française, c'est-à-dire à une tendance générale, plus qu'à un événement déterminé. Le propos qu'on peut lire dans *L'Action française* du 7 mai 1936, sous la plume de Pierre Chardon est donc un cas isolé :

> La prose des journaux – un coup d'œil sur les titres suffit pour édifier –, les invraisemblables jacasseries de la TSF, les aussi invraisemblables boniments du cinéma parlant, et l'on a l'impression d'une espèce de sabir où dominent les vocables soviétiques (ne disons pas russes). […] Ces mots, ces expressions exécrables, car c'est de l'anglais politicard, de l'allemand hitlérien, du soviétique à la Stakhanov, sont comme des microbes virulents[76].

Pour l'Action française, dont le regard est d'abord politique, la langue est un des lieux où la France doit défendre sa précellence. L'AF subordonne ici les questions de langue à l'actualité géopolitique : l'URSS menace la nation française, donc la langue soviétique menace la langue française (tout comme l'allemand la menaçait autour de la Première Guerre mondiale). Hermant se servait du bolchevisme comme d'une métaphore pour le désordre de la langue, mais sans prétendre que la Révolution russe pût avoir une quelconque incidence directe sur l'état du français.

En ce qui concerne Thérive, la question du communisme se pose sous un angle tout différent, moins linguistique que littéraire. Contre une littérature bourgeoise de salon aux thèmes convenus, Thérive a prôné une littérature « populiste », revenant au peuple et inspirée de l'école naturaliste. Cette voie littéraire, et l'adjectif même de « populiste », sont disputés par les communistes[77], qui reprochent aux écrivains bourgeois que sont Thérive ou Lemonnier de s'approprier le peuple et les écrivains qui en sont issus, comme Eugène Dabit. Dans ce vaste débat entre écrivains populistes, communistes et prolétariens, Thérive occupe, comme le rappelle J. Meizoz, la place du défenseur du style littéraire classique, contre les innovations formelles d'un Ramuz ou d'un Céline[78]. Il condamne l'oralisation du récit qui n'est selon lui qu'un procédé artificiel de plus, qualitativement semblable aux artifices formels de Mallarmé.

---

75. *Ibid.*, p. 34.
76. Cité par P. RENARD, L'Action française *et la vie littéraire (1931-1944)*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2003, p. 125.
77. F. OUELLET et V. TROTTIER, « Populisme pas mort. Présentation », *Études littéraires*, vol. 44, nº 2, 2013, p. 8 et M.-A. PAVEAU, « Le "roman populiste" : enjeux d'une étiquette littéraire », *Mots*, nº 55, 1998, p. 45-59.
78. J. MEIZOZ, *L'âge du roman parlant*, *op. cit.*, p. 170.

Thérive rejoint donc ses confrères puristes dans la déploration des fautes populaires, mais avec une différence de taille : pour lui, le premier coupable n'est pas tant le peuple que les écrivains, et en particulier ceux qui, cherchant des innovations formelles, produisent un français artificiel déjà mort, vidé de sa vocation universelle. Après avoir appelé (ironiquement ?) à faire du français une langue morte, il écrit en 1954, à propos des innovations stylistiques de la langue littéraire : « Cette langue libre est au fond beaucoup plus morte que la langue rigide qui l'avait précédée, car elle est absolument incompatible avec l'usage oral[79]. » Thérive parvient ainsi à renverser les valeurs littéraires : l'artifice n'est pas du côté du style classique que lui-même pratique, mais du faux style oral et de tous les styles personnels, encore plus éloignés de l'usage que le français littéraire standard. Thérive dit préférer se mettre du côté de la foule que des écrivains, y compris de ceux qui prétendent imiter celle-ci :

> Un homme prétentieux est beaucoup plus dangereux qu'un illettré, et les « crocheteurs du Port-au-foin » ne commettent jamais des péchés aussi graves que les logiciens, les académiques, sinon les latiniseurs au rabais, les anglicistes à la manque, les hellénistes du pauvre. […] Le parler « littéraire » est à peu près aussi coupable. On observera, dans les pages qui suivent, que nous lui réservons toutes nos rigueurs, et que le scrupule mondain est aussi étranger que possible à notre conscience[80].

Il y a donc dans le purisme de Thérive une ambiguïté de façade qu'il conviendrait de dissiper : le peuple est à la fois source de fautes et garant de l'authenticité. Cette ambiguïté se retrouve en fait aussi chez les autres puristes, et se cristallise dans le rapport à l'argot.

Argot ou jargon ?

La première chose à signaler avant d'aborder la question de l'argot est la grande instabilité sémantique du mot. Il y a une hésitation entre *argot* et *jargon*, à l'origine deux synonymes désignant la langue des criminels, des gueux et des parias, jusqu'à ce que l'un se mette à désigner le parler populaire en général, tandis que l'autre a fini par qualifier toute langue professionnelle spécialisée, avec le plus souvent un sens péjoratif. Dans notre corpus cependant, leur usage est fluctuant, si bien qu'on trouve le terme *argot* dans plusieurs acceptions.

Chez Abel Hermant, certaines tournures sont condamnées comme argotiques, au sens de « populaires » : par exemple l'emploi du *à* remplaçant *de* pour former les compléments du

79. A. THÉRIVE, *Libre histoire de la langue française*, *op. cit.*, p. 227.
80. A. THÉRIVE, *Querelles de langage*, Paris, Stock, 1933, vol. 2, p. VII.

nom possessifs[81]. En revanche, il distingue à d'autres endroits l'argot authentique du peuple ou du « milieu », véritablement créatif, de l'argot du grand monde, « qui n'a même pas la saveur de celui du peuple » et qui se contente d'abréger les mots et de couper leur désinence[82]. À propos de l'expression « expliquer le coup » (qui signifie « expliquer une blague qu'on a mis du temps à comprendre »), on lit par exemple : « Cette locution, que tous les bonzes de la bonzerie qualifieraient probablement d'argotique, est du français le plus sain, le plus expressif, enfin le meilleur[83]. » L'argot, malgré son origine populaire, est donc apprécié par Hermant/Lancelot en tant qu'il est foncièrement français.

Pour autant, il n'y a derrière cette remarque aucun fantasme qui attribuerait au peuple et à sa langue une pureté nationale, voire ethnique, que les classes dominantes auraient perdue[84]. Il faut plutôt le comprendre comme une manifestation de l'ethos aristocratique que cherche à se constituer Hermant – l'imaginaire romantique jette souvent des ponts entre aristocratie et lumpenprolétariat, au-dessus des bourgeois et des demi-habiles. Comme le rappellent M.-A. Paveau et L. Rosier : « L'idéalisation du parler populaire, qu'il s'agisse du verlan, de l'argot ou de tout double langage, va de pair avec une conception "aristocratique" de ces pratiques de discours. Seuls les initiés le comprennent[85]. » Le normalien mondain et potache brille en montrant qu'il sait émailler son discours d'argot authentique, à côté de tournures précieuses.

Il s'agit aussi d'un trait parisien ; l'opposition Paris/province explique la tolérance d'Hermant envers l'argot. Il arbore en effet son origine parisienne comme un titre de noblesse dans le premier article qu'il écrit sous l'Occupation[86], et la prouve par l'emploi de termes familiers (« flanchards » et « frousse »). De la sorte, il s'éloigne nettement d'un Maurras vitupérant, dans « La querelle des humanités », les linguistes qui ne s'intéressent qu'à l'argot. Hermant condamne certes la méthode de Frei ou de Brunot, qui abordent les fautes comme des faits grammaticaux[87], mais il n'inclut pas l'argot parisien dans ces fautes. Cette attitude

81. A. HERMANT, *Chroniques de Lancelot du* Temps *(1935-1936)*, Paris, Larousse, 1938, p. 359.
82. A. HERMANT, *Chroniques de Lancelot 1*, *op. cit.*, p. 13 et A. HERMANT, *Xavier, ou Les entretiens sur la grammaire française*, *op. cit.*, p. 48.
83. A. HERMANT, *Chroniques de Lancelot 1*, *op. cit.*, p. 323.
84. Cf. l'imaginaire linguistique de Céline que nous présentons *infra* dans le chapitre « Un fascisme littéraire », mais aussi le « purisme populiste » de Remy de Gourmont, analysé par P. ROUSSIN, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire : Céline et la littérature contemporaine*, Paris, Gallimard, 2005, p. 333-351.
85. M.-A. PAVEAU et L. ROSIER, *La langue française, passions et polémiques*, *op. cit.*, p. 106.
86. A. HERMANT, « Les flanchards », *Le Matin*, 24 juin 1940.
87. A. HERMANT, *Xavier, ou Les entretiens sur la grammaire française*, *op. cit.*, p. 30 et 266. Même condamnation chez Thérive, Moufflet ou Joran.

vis-à-vis de l'argot s'est d'ailleurs répandue après-guerre chez des puristes soucieux de ne pas passer pour les représentants d'une langue poussiéreuse et dévitalisée[88].

Le goût de l'argot n'est pas partagé par Thérive, qui juge celui-ci tout aussi artificiel que le français littéraire classique dont il s'est fait le champion. L'argot (ou jargon), dans sa conception, « a presque entièrement absorbé le parler vulgaire[89] ». La distinction entre argot et langue vulgaire, et la définition de l'argot sont peu claires chez Thérive ; mais le but qu'il poursuit l'est davantage à la lumière des querelles linguistiques et littéraires qui l'animent. En 1924, il n'écrit pas encore contre Ramuz et Céline, mais contre des linguistes non-normatifs comme Henri Bauche ou Antoine Meillet, et contre les écrivains désireux de liquider la langue classique (symbolistes, futuristes, « anglicistes »[90], etc.). S'il est vrai que l'origine de l'argot (comme langue de la pègre) est artificielle, il est douteux que Thérive ait une idée précise de sa genèse. L'enjeu est surtout d'opposer l'expressivité de l'argot à la clarté du français littéraire, qui facilite la communication : « l'argot ne sert qu'à des entretiens fugaces et enfantins[91]. » Et encore une fois, quand Thérive mentionne l'argot, ce n'est pas tant pour stigmatiser une pratique populaire que pour s'attaquer à ses adversaires, linguistes ou écrivains.

Pour Moufflet, la distinction est à peine plus nette : l'argot est parfois synonyme de « langue inappropriée » (« les diplômés savent mal l'orthographe ; les gens du monde parlent argot[92] »), parfois de langage professionnel (ce qu'on appellerait plus volontiers « jargon ») ou social (la « langue verte » des classes dangereuses). Il est alors distinct de l'usage populaire : « l'argot nécessite un effort », il « sort assez peu des milieux qui l'ont créé pour leurs besoins propres »[93], par opposition au relâchement de la langue vulgaire. Plus encore, parmi les argots, ceux que Moufflet appelle les « langues professionnelles » reçoivent toute son admiration en raison de leur clarté et de leur précision. Comme contre-point aux fautes de français du langage administratif, Moufflet consacre le dernier chapitre de son premier livre à la langue des marins[94]. Les préoccupations de Moufflet sont avant tout techniques, avant d'être

88. On songe notamment à Étiemble, mais aussi à Claude Duneton qui regrettait dans *Le Figaro* (article reproduit dans le numéro du 29 septembre 2017) l'appauvrissement de l'argot. Voir, sur cette tendance, M.-A. PAVEAU et L. ROSIER, *La langue française, passions et polémiques*, *op. cit.*, p. 53.
89. J. BOULENGER et A. THÉRIVE, *Les Soirées du Grammaire-club*, *op. cit.*, p. 154.
90. Thérive désigne ainsi les auteurs censément influencés par le « style anglais » : Allais, Mac Orlan et Giraudoux.
91. J. BOULENGER et A. THÉRIVE, *Les Soirées du Grammaire-club*, *op. cit.*, p. 153.
92. A. MOUFFLET, *Contre le massacre de la langue française*, *op. cit.*, p. XV.
93. *Ibid.*, p. 52.
94. *Ibid.*, p. 407-437. Moufflet a lui-même, à cause de ses fonctions, fréquentés de nombreux marins.

esthétiques : « Dès l'instant que, dans son domaine, chaque technicien veille à l'exactitude de son vocabulaire, il comprendra que, dans d'autres domaines, d'autres techniciens se posent également en défenseurs de la propriété des termes[95]. » Son purisme est animé en premier lieu par la nécessité de l'intercompréhension – quoique l'exotisme du vocabulaire marin lui inspire quelques passages étonnamment lyriques. En cela, comme en d'autres points, le purisme de Moufflet révèle sa faible teneur politique : sa conception de la langue des métiers ne présuppose aucune sociologie particulière.

Or, pour les puristes réactionnaires, c'est précisément une certaine conception sociale qui est en jeu et qui s'appuie sur une hiérarchie des pratiques linguistiques. L'enthousiasme que suscite le jargon des métiers est strictement conditionné, chez Thérive par exemple : « Mais nous n'avons pas en vue le langage concret des divers artisans ; il brille par une précision admirable, il ne prétend point à la noblesse : autant de qualités[96]. » La langue des artisans (l'expression est, on le verra, significative par rapport à celle de Moufflet, « langue professionnelle ») présente selon Thérive une homologie avec le statut social des artisans. La « précision » est une qualité louable dans toutes les classes, mais la « noblesse » est réservée à la partie supérieure du corps social. Cet imaginaire linguistique se juxtapose à celui qui distinguait entre clarté du français classique et expressivité du français populaire.

La question de l'argot est traitée longuement par Abel Bonnard en 1923, après la sortie de *Le français, langue morte ?* (dont Bonnard recommande la lecture), dans un article intitulé « La crise du français ». Bonnard, à l'époque, est encore proche de l'Action française. La première partie de son article déplore l'usage de plus en plus fréquent de l'argot, auquel tout un chacun recourt dans le désir de s'encanailler et de se distinguer, en cédant à l'illusion que ses tournures sont plus expressives que d'autres. S'improvisant sociolinguiste, Bonnard pose que cet argot « composite » est venu des faubourgs et de l'usine, s'est répandu dans les tranchées, mais qu'il n'a pas pris chez les paysans en raison de leur « pruderie ».

> […] s'il y a jamais eu [dans le peuple] quelque chose qui ressemblât à de l'ignorance créatrice, voilà une vertu qu'il n'a plus. Il faut bien voir, en effet, que donner à des gens ce qu'on appelle l'instruction, ce n'est pas seulement, comme on s'en, flatte, leur ajouter quelque chose. C'est aussi le séparer de leurs instincts, les priver des riches et obscures ressources impliquées dans une certaine ignorance. On croit,

95. *Ibid.*, p. 408.
96. J. BOULENGER et A. THÉRIVE, *Les Soirées du Grammaire-club*, *op. cit.*, p. 163.

> en les instruisant, diminuer leur crédulité : on ne fait que la déplacer, et peut-être que l'accroître. Nous avons tous admiré quelle langue sûre, probe et fine parlent de vieux paysans[97].

Ce thème de l'instruction excessive du peuple est repris en 1926 dans un court texte intitulé *Éloge de l'ignorance*. Il illustre avec netteté l'idéologie sociale de Bonnard, ici parfaitement en adéquation avec la pensée maurrassienne anti-égalitariste, et avec certains traits récurrents de la rhétorique réactionnaire (« l'effet pervers » : les réformes progressistes font plus de mal que de bien[98]). Dans le contexte, c'est bien sûr une réaction implicite contre la démocratisation de l'enseignement et contre l'institution de l'école républicaine. Mais il faut lier l'imaginaire linguistique de Bonnard, qui valorise « l'élégance aristocratique », à la conception sociale maurrassienne d'une société d'ordres, dans laquelle l'aristocratie régit les travailleurs réunis en corps de métier, ou liés à une terre et à un seigneur.

> Le peuple, en effet, ce n'est pas une entité. Il vaut par ce qu'il conserve en lui d'aristocraties obscures. Je n'ai jamais cru voir de plus près l'esprit français, qu'en causant avec certains artisans de notre pays et, par exemple, avec de petits patrons du faubourg Saint-Antoine. Quelle discrétion, quel goût, quel ordre, quel dédain de tous les effets faciles ! Il me semblait que l'honnête et excellent Boileau était debout derrière eux. Mais le langage qu'ils me tenaient dépendait étroitement de leur valeur professionnelle. Le peuple est apte à trouver des mots, parce qu'il se heurte sans cesse aux choses. Son parler vaut selon son travail. Il n'est pas difficile de distinguer un bon ouvrier d'un mauvais, il suffit de les écouter un instant. Autant la langue de l'un sera précise, attentive, prudente, autant celle de l'autre sera molle, relâchée, fanfaronne. Il ne saurait plus bien parler, celui qui fait sa besogne l'œil sur la pendule, et qui craint surtout de rester à l'ouvrage une minute de trop[99].

Le langage révèle le bon ouvrier, c'est-à-dire l'artisan ayant le goût du métier. Le relâchement en langue est symptomatique d'un relâchement plus général, qui affecte en premier lieu le travail. La crainte qui anime les puristes réactionnaires, moins parce qu'ils sont puristes que parce qu'ils sont réactionnaires, c'est celle d'un peuple qui ne reste pas à sa place, à savoir celle de producteur. C'est la raison pour laquelle la sociologie implicite de Bonnard distingue l'ouvrier d'usine et de faubourg d'une part, et de l'autre, le paysan ou le petit patron artisan du faubourg Saint-Antoine. L'ouvrier est dangereux en ce qu'il n'est rattaché à aucune autre identité (corporative, territoriale) que sa condition de producteur, et qu'il est pour cette raison susceptible de se constituer en classe. Les paysans et les artisans peuvent encore renvoyer à l'Ancien régime, plus ou moins fantasmé, dans lequel le travailleur

97. A. BONNARD, « La crise du français », *La Revue de Paris*, 15 juin 1923, p. 935.
98. Voir A. O. HIRSCHMAN, *Deux siècles de rhétorique réactionnaire*, P. Andler (trad.), Paris, Fayard, 1991.
99. A. BONNARD, « La crise du français », art. cit., p. 936.

occupe une place délimitée dans une société hiérarchisée. Rien d'étonnant donc à ce qu'on ait pu lire chez Maurras, au moment de la « querelle du peuplier », un passage de la même eau[100].

On peut comparer à cela l'attitude à la fois esthète, nationaliste et populiste de Remy de Gourmont, qui prend les termes de métiers comme modèles pour la formation de nouveaux mots français, par opposition aux racines savantes du grec, ou à l'importation de mots anglais ou allemands. La vision qu'il donne des langues de métiers est certes idéalisée, mais elle ne se fonde pas sur la même conception du monde social : Gourmont évalue la valeur des mots selon son goût propre, et selon leur appartenance à la nation française, conçue comme une « race ». L'unité nationale doit avoir son pendant en langue, et elle repose avant tout sur le peuple bien enraciné, par opposition à l'élite cosmopolite et aux nations étrangères[101]. Or si le purisme de Gourmont est national et populiste et ne distingue ni les classes ni les castes, il n'en va pas de même chez Thérive, Bonnard ou Maurras, qui distingue le vrai peuple fantasmé de l'ouvrier moderne. La différence des conceptions linguistiques est subtile, mais l'article de Bonnard nous semble révélateur de l'inconscient politique qui informe la pensée puriste réactionnaire. Cependant, il ne suffit pas de s'en tenir à la sociologie implicite que contiennent ces éloges adressés aux langages des métiers. L'antinomie ouvrier/artisan se comprend en effet à travers une autre antinomie, également propre à cette période de l'entre-deux-guerres : la culture face à la science.

Des pédants aux savants

Le puriste est placé dans une situation inconfortable, assez analogue à celle du critique littéraire : le commentateur est toujours soupçonné de vouloir s'approprier un peu de la notoriété d'une œuvre en y adjoignant ses remarques, même négatives, de n'être qu'un parasite donneur de leçons. Pour prévenir cette accusation, on trouve fréquemment chez Hermant et chez Thérive des piques contre les « pédants », les « cuistres » et autres figures de savants jouant les législateurs. Ces attaques sont en fait topiques, et se retrouvent à droite comme à gauche. Il faut noter toutefois que le sens des termes de *pédant* ou de *savant* est amené à se transformer d'un discours à l'autre.

Hermant, quoique conservateur, tente de se garder de l'accusation de pédanterie en mentionnant sa souplesse en matière de langue. Il se qualifie volontiers, en reprenant le vocabulaire de Port-Royal, de « latitudinaire ». Cette souplesse se caractérise par la préférence

100. Voir la sous-section « Lexique, barbarismes et jargon étranger » du chapitre précédent.
101. Voir à nouveau P. ROUSSIN, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire*, *op. cit.*, p. 342-344.

accordée aux auteurs, et donc aux fautes que ceux-ci ne manquent jamais de faire, sur les savants : « une sotte règle qui est de l'invention des grammairiens et que n'observent pas les meilleurs auteurs […]. N'hésitez pas à dire : "J'aime ma mère et j'en suis aimé" quoique les pédants vous le défendent[102]. » Les chroniques du *Temps* sont même l'occasion de répondre à des lecteurs qui s'improvisent grammairiens et censeurs : Hermant leur rappelle volontiers que tel tour en apparence fautif se trouve en réalité chez Molière ou Boileau[103]. Ces chroniques se targuent d'ailleurs de n'employer aucune autre méthode que la fréquentation et l'imitation des bons auteurs, et raillent les explications qui empruntent leurs lumières à la grammaire historique. En faisant primer le goût et la beauté littéraire sur tout autre critère linguistique, Hermant se forge une posture d'esthète par laquelle il se distingue des autres remarqueurs des années 1920 (et en premier lieu de Moufflet, qui peut facilement donner une image de censeur ennuyeux). L'ethos ainsi élaboré n'est pas dépourvu de connotations sociales : dans une vision héritée de l'âge classique, Hermant joue le rôle de l'homme courtois face aux cuistres. Comme le montre la citation suivante, les « pédants » désignent d'abord les puristes eux-mêmes :

> Je fis réflexion qu'un latitudinaire tel que M. Lancelot ne me parlerait point sur le même ton de la fameuse crise du français que les pédants, pour qui la décadence continue et progressive de notre langue est un article de foi[104].

Le pessimisme réactionnaire (qu'Hermant professe pourtant mot pour mot, quatre ans plus tard, dans son discours de réception à l'Académie) risque de reléguer le puriste dans le camp des « ennuyeux » (Hermant est un lecteur de Proust). Nous avons mentionné la même ambiguïté dans les ouvrages de Thérive, partagés entre vision crépusculaire puriste et rejet du pédantisme. Même Moufflet a conscience que « le grammairien est une créature triste[105] », sans arriver à se distinguer tout à fait lui-même de cette figure-repoussoir. Les *pédants* sont donc d'abord ceux qui œuvrent dans le domaine du langage : par un insensible glissement, le même terme infamant se trouve appliqué, non plus aux seuls puristes, mais à tous ceux qui font profession de connaître la langue de manière savante. C'est là que s'opère le retournement grâce auquel les puristes réactionnaires peuvent s'attaquer à leurs véritables adversaires : les linguistes.

---

102. A. HERMANT, *Xavier, ou Les entretiens sur la grammaire française*, *op. cit.*, p. 160.
103. A. HERMANT, *Les Samedis de monsieur Lancelot*, Paris, Flammarion, 1931, p. 107.
104. A. HERMANT, *Xavier, ou Les entretiens sur la grammaire française*, *op. cit.*, p. 38.
105. A. MOUFFLET, *Contre le massacre de la langue française*, *op. cit.*, p. IX.

En effet, au début du XXe siècle, les savants ne sont plus ceux qui prescrivent, mais au contraire ceux qui relativisent les fautes (au nom de la variété sociale ou régionale des usages, ou de précédents que l'on peut trouver dans des états antérieurs de la langue) et ceux qui de là concluent en faveur d'une réforme orthographique ou de l'orthographe phonétique. C'est chez Thérive que s'opère le plus explicitement l'inversion. Pour lui, les partisans de l'orthographe phonétique sont les mêmes pédants que ceux qui ont imposé des orthographes étymologiques fumeuses au XVIe siècle :

> L'orthographe n'est que le vêtement de la langue, et j'accorderais à la rigueur qu'on y peut bien souhaiter d'effacer quelques plis prétentieux, […] qu'y ont ajoutés des pédants. Mais voici que soudain un autre pédant se lève qui veut « corriger la syntaxe », c'est-à-dire la logique française et, en quelque sorte, notre esprit national même[106].

C'est ici que l'opposition à la réforme de l'orthographe rejoint les critiques qui émergeaient en 1910 contre la Sorbonne, et les nouveaux savoirs qu'elle dispensait, parmi lesquels la grammaire historique. Les puristes rejouent en fait la querelle qui opposait Vaugelas, partisan du bon usage de la cour, aux auteurs (comme La Mothe le Vayer ou Chifflet) partisans des normes fixés par les savants et par la connaissance de la langue (étymologie, usage passé, grammaire, logique)[107]. Depuis Vaugelas et même avant lui, le remarqueur doit se préserver des accusations de pédantisme[108]. Les puristes de l'entre-deux-guerres le font en rejetant par moment l'étiquette de *puriste* (qu'ils peuvent à d'autres moments endosser), et surtout en la faisant porter par d'autres. L'innovation de l'entre-deux-guerres, c'est que le pédantisme n'est plus seulement reproché aux savants (qui sont désormais des linguistes), mais aussi aux scientifiques. Le vocabulaire de la science, riche de néologismes, est raillé par Hermant, estimant que les ingénieurs veulent « faire ingénieur » au détriment de la clarté lorsqu'ils disent : « la pluviosité a été inférieure à celle de l'exercice précédent[109]. » Chez Thérive, comme chez Bonnard, ce sont les terminaisons scientifiques (en *tion* et en *ique*) qui sont déplorées : « ressuscitons […] les vraies terminaisons françaises, en *ise*, en *ance*, en *ie*, en *son* […]. Les mots ainsi obtenus ne sembleront pas assez scientifiques, assez pédants[110] ? »

106. J. BOULENGER et A. THÉRIVE, *Les Soirées du Grammaire-club*, *op. cit.*, p. 27.
107. D. TRUDEAU, *Les inventeurs du bon usage : 1529-1647*, Paris, Minuit, 1992, p. 190-193.
108. *Ibid.*, p. 168.
109. A. HERMANT, *Chroniques de Lancelot I*, *op. cit.*, p. 19.
110. A. THÉRIVE, *Querelles de langage*, *op. cit.*, vol. 3, p. 138.

On ferait fausse route si l'on imaginait qu'il y a là une manifestation de nationalisme, rejetant les racines grecques ou latines comme non françaises. Ce rejet des néologismes scientifiques s'appuie certes sur une certaine idée du génie de la langue, qu'on trouve chez Gourmont[111], et même chez Brunot[112]. Mais ce qui se joue réellement est une dispute de plus grande ampleur ; le purisme des années 1920 est la première réaction d'une fraction des gens de lettres contre l'importance croissante des sciences, et en premier lieu des sciences dures. Voilà pourquoi, foncièrement, la question du purisme ne peut se dissocier des conséquences de la réforme de 1902, qui sont bien plus grandes que celle de la réforme – jamais appliquée – de l'orthographe. Certes, la réforme de l'enseignement secondaire est accusée de priver les élèves de la connaissance du latin, et donc des racines de la langue française. Mais surtout, cette réforme consacre la place primordiale des sciences dans l'enseignement[113]. La science est alors accusée de la dégradation de la langue française. Thérive en tient pour responsable non seulement le brassage des classes opéré par la guerre, mais aussi « la répugnance croissante à ce qui n'est point industries mécaniques[114] ». Et la réaction la plus vive au nouveau rang occupé par les sciences est cependant sans conteste celle d'Abel Bonnard :

> Je n'ai jamais été frappé de l'horrible laideur qu'ont certains néologismes, terminés en *tion* ou en *ment*, sans leur trouver je ne sais quelle ressemblance avec des machines. La santé et l'éclat du langage sont associés aux rapports de l'homme avec la nature. [Mais l'homme d'aujourd'hui] vit sous les auspices de la Science. Or tout l'effort de la science consiste à simplifier notre vie, à la faire passer du concret à l'abstrait. Chacune de ses inventions donne un coup de faux dans la prairie des sensations. […] La science dévaste la vie. Tant que des animaux aidaient le labeur humain, les mots abondaient, ils jaillissaient avec les cailloux sous les sabots du cheval, ils volaient avec la bergeronnette autour des troupeaux, ils dansaient entre les cornes des chèvres. Le paysan même, lorsqu'il ne vivra qu'avec des machines, ne parlera pas avec plus de saveur que les ouvriers[115].

Réaction d'autant plus surprenante qu'elle n'est pas en adéquation avec ce que Maurras peut par exemple penser du progrès matériel[116]. Mais les réactions de Bonnard et de

111. R. de GOURMONT, *Esthétique de la langue française* (1899), Paris, Mercure de France, 1923, p. 33-56, à ceci près que Gourmont se situe dans la lignée de *La Défense et illustration de la langue française*, et récuse donc la supériorité des langues anciennes sur le français.
112. F. BRUNOT, « La crise du français (I) », art. cit., p. 172.
113. B. BELHOSTE, « L'enseignement secondaire français et les sciences au début du XXe siècle. La réforme de 1902 des plans d'études et des programmes », *Revue d'histoire des sciences*, vol. 43, nº 4, 1990, p. 371-400.
114. J. BOULENGER et A. THÉRIVE, *Les Soirées du Grammaire-club*, *op. cit.*, p. 159.
115. A. BONNARD, « La crise du français », art. cit., p. 936-937.
116. « Les développements de l'industrie, du commerce et de l'agriculture, sous l'impulsion de la science et du machinisme, l'énorme translation économique qu'ils ont provoquée, l'essor financier qui en résulte, l'activité générale que cela représente, l'extension de la vie, la multiplication et l'accroissement des fortunes, particulièrement des fortunes mobilières, sont des faits de la qualité la plus haute. » Voir *L'avenir de l'intelligence* (1905), repris dans C. MAURRAS, *Œuvres capitales : Essais politiques*, Paris, Flammarion, 1954,

Thérive se distinguent aussi de celles que l'on pouvait lire vers 1910 : la réforme de 1902 avait alors suscité l'opposition, non seulement des littéraires, mais aussi des scientifiques. La réponse de Ferdinand Brunot lui-même était adressée à Florent Guillain, président du Comité des forges et ingénieur de formation. Les opposants à la réforme de 1902 n'hésitaient alors pas à se prévaloir de l'autorité d'hommes de science pour défendre les humanités et leurs vertus supposées formatrices, y compris pour l'esprit scientifique. Un des contributeurs au débat de 1910 et opposant à la réforme de l'enseignement, Clément Colson, voit le problème dans l'abandon des langues anciennes au profit des langues vivantes, moins exactes et enseignées pour être parlées, donc dans une optique non-scientifique[117]. Ce qui fera défaut selon Colson, c'est l'alliance de l'enseignement scientifique et des humanités classiques. Il n'y a pas encore, en 1910, d'antagonisme entre sciences et lettres. Colson l'envisage et le mentionne, mais pour finalement le rejeter – tout comme il rejette la spécialisation excessive dont la réforme de 1902 est selon lui porteuse et qui constitue le véritable *casus belli*.

Dans les années 1920 au contraire, l'opposition entre sciences et humanités prend le pas sur la question des langues vivantes. En 1928, pour Joran, la « décadence de la langue nationale » est causée par le déclin des études classiques (latin et grec) au profit des « champions de la "culture scientifique" », mais aussi par « la poussée démocratique [qui] a fait son œuvre », et par le « mépris de toute autorité »[118]. À partir du Front populaire, la place des sciences croît encore, avec la réforme de l'Éducation nationale mise en place par Jean Zay (ministre du 4 juin 1936 au 10 septembre 1939). Dans ce contexte, Marcel Jouhandeau se joint aux récriminations des puristes et des défenseurs des humanités, en écrivant, dans un de ses articles antisémites, un passage contre Jean Zay :

> Monsieur Jean Zay, un Juif, a entre les mains l'avenir vivant de ce pays : il peut en pétrir à sa guise, à sa mode, la matière et l'esprit.
>
> Tout dépend de sa volonté et en effet il vient de réformer l'enseignement. […] Dans quel sens en effet a été réalisée cette réforme ? où tout n'est pas à blâmer certes, hélas ! Car c'est la part de vérité que contient toute erreur qui la rend si dangereuse. Le singulier, le particulier, les faits, les nuances insaisissables, ce qui faisait le prix de notre langue, de notre sensibilité et de notre pensée, comme de nos vins, *la qualité* est partout sacrifiée.

p. 124-125.

117. L'article de *La Revue bleue* du 14 janvier 1910 est repris dans AGATHON, *L'esprit de la nouvelle Sorbonne*, *op. cit.*, p. 336.

118. T. JORAN, *Les manquements à la langue française*, *op. cit.*, p. X-XII.

> On substitue à ce qui est proprement nôtre, le général, l'humain abstrait et même l'abstraction tout court. La mathématique brimera partout la vie, la biologie l'histoire.
>
> Pas de tradition surtout, nulle part, jamais. Rien ne la rappellera[119].

En 1937, la seule réforme appliquée, celle du 9 août 1936, consiste à étendre de 13 à 14 ans l'instruction obligatoire. Les réformes suivantes introduisent surtout l'idée d'une orientation professionnelle à l'école (opposée il est vrai au caractère désintéressé et non spécialisé des humanités)[120] et créent une classe de fin d'études primaires. Si la réforme prépare une éducation unifiée, dans laquelle le latin ne doit plus occuper la place centrale, le grand remplacement des humanités par les sciences reste encore de l'ordre du phantasme en 1937. Ce passage montre aussi à quel point les enjeux se sont décalés par rapport à 1902 : la modernisation de l'enseignement voulue par Brunot et Leygues avait justement entre autres buts celui de laisser une plus grande place à l'enseignement de l'histoire, en réduisant celle du latin.

L'antisémitisme, mal du siècle depuis l'affaire Dreyfus, et grand enjeu de l'entre-deux-guerres, se combine comme on le voit avec les questions culturelles et linguistiques (en oubliant que Léon Blum lui-même s'est montré un fervent défenseur des humanités, aux côtés de Léon Bérard[121]). Pour un maurrassien comme Pierre Lasserre, en 1913 déjà, l'Université souffre des influences juives et protestantes[122]. En 1923, on pouvait lire chez Thérive :

> Dans un entretien accordé à des admirateurs, le célèbre Einstein (qui est d'où il lui plaît…) a également pris parti très violemment contre la culture historique. […] Évidemment il faut être oriental pour ne pas estimer qu'Alexandre importe à l'histoire de l'Occident, et Allemand pour n'attacher point d'intérêt à la conquête des Gaules. Et encore… Mais cette opinion caractérise fort bien la barbarie effrénée qui nous menace, avec toute la civilisation scientifique possible[123].

---

119. M. JOUHANDEAU, *Le Péril juif*, Paris, F. Sorlot, 1937, p. 30-31. Ces récriminations n'ont rien à voir avec celles de Chateaubriand contre les sciences, aussi qualifiées de « desséchantes », mais quand elles prétendent remplacer la religion. F.-R. de CHATEAUBRIAND, *Génie du christianisme*, Paris, Garnier Frères, 1828, p. 295-307.
120. A. PROST, *Du changement dans l'école : les réformes de l'éducation de 1936 à nos jours*, Paris, Seuil, 2013, p. 29-44.
121. L. BLUM, « La bataille pour les humanités », *La Revue de Paris*, 15 mai 1923. Ce texte écrit par un homme de gauche ne laisse pas d'étonner par ses accents réactionnaires, du moins pour un lecteur des années 2020. Il est tempéré cependant par quelques aspirations démocratiques : les humanités doivent être accessibles aux enfants des familles les plus modestes.
122. Voir P. LASSERRE, *La doctrine officielle de l'Université : critique du haut enseignement de l'État, défense et théorie des humanités classiques*, Paris, Mercure de France, 1913, p. 489.
123. A. THÉRIVE, *Le français, langue morte ?*, *op. cit.*, p. 263.

L'expression de « science juive » appliquée aux théories d'Einstein en Allemagne dans les mêmes années paraît donc trouver un écho en France, dans un contexte pourtant différent. La science et le judaïsme sont liés, dans la pensée antisémite, par leur caractère apatride commun, et par la dégradation des subtilités du langage qu'ils occasionnent (qui prendrait la forme d'une tendance à l'abstraction, et d'une dévitalisation du langage qui fait se multiplier les clichés – le Juif étant, pour Jouhandeau comme pour toute la doxa antisémite de l'époque[124], essentiellement un plagiaire). Néanmoins, les remarques antisémites portant sur la langue demeurent rares[125].

Il y a en somme un purisme réactionnaire propre aux années 1920 et 1930, et dont les caractéristiques sont de se saisir d'une manière nouvelle de la question sociale : non plus seulement en distinguant l'usage populaire du bon usage, mais en mettant en valeur un certain usage populaire à travers les langues de métier. L'imaginaire lié aux langues de métier idéalise des rapports sociaux antérieurs ; mais il vient aussi s'opposer à une nouvelle hiérarchie des savoirs où le scientifique est en passe de supplanter le littéraire. Les puristes de l'entre-deux-guerres ne se contentent donc plus d'accuser les savants pour se préserver eux-mêmes de l'accusation de pédantisme : ils dénoncent les scientifiques pour préserver le domaine culturel qui est le leur.

Si les puristes réactionnaires n'intègrent pas l'actualité sociale directement à leur réflexion, ils saisissent néanmoins l'ampleur des transformations sociales en cours : la croissance du capitalisme industriel achève de dissoudre les classes de l'ancienne société d'ordres (artisans et paysans) et concentre un prolétariat d'usine de plus en plus nombreux, organisé pour la défense de ses intérêts de classe (et non plus les intérêts de sa corporation). Parallèlement, ce capitalisme réforme la société elle-même en fonction de ses besoins. Les ingénieurs, les scientifiques et les industriels de 1900 peuvent encore réclamer l'apprentissage obligatoire des humanités ; mais après la Première Guerre mondiale (et c'était déjà le cas après la défaite de 1870, qui a motivé les réformes de l'enseignement), il devenait évident que la formation scientifique devait prendre une place prépondérante, au détriment du capital

124. On trouve la même idée, presque mot pour mot, dans L.-F. CÉLINE, *Bagatelles pour un massacre*, Paris, Denoël, 1937, p. 69.
125. On peut dénicher dans Drumont l'idée que le Juif parle une langue apatride, mais elle est assez marginale : « Cette irrésistible tendance à bouleverser les mots après les idées est un trait absolument juif. » (É. DRUMONT, *La France juive, essai d'histoire contemporaine*, Paris, Marpon et Flammarion, 1885, vol. 1, p. 84-85). Drumont accuse aussi Michel Bréal d'attaquer les études classiques, au point que les jeunes ne savent même plus l'orthographe (É. DRUMONT, *La France juive, essai d'histoire contemporaine*, Paris, Marpon et Flammarion, 1885, vol. 2, p. 442).

culturel littéraire, jusque-là suffisant pour asseoir la domination des élites. La réaction puriste n'est pas seulement une posture éthique, une préférence pour ce qui existe déjà ou pour le passé. Il s'agit d'une réaction à un mouvement historique de dévaluation des humanités au profit des sciences. S'il ne faut pas exagérer cette dévaluation (les humanités et la culture classique ont encore gardé leur prestige quelques décennies), certains des puristes de l'époque ont néanmoins l'air de pressentir que l'élite à venir ne sera pas formée comme eux, et que leur propre prestige social est amené à décroître[126].

L'anglais au purist-club

Le purisme de l'entre-deux-guerres présente donc trois caractéristiques : il condamne définitivement la réforme de l'orthographe de 1901 ; fondé sur une idéologie élitiste, aristocratique et antidémocratique, il valorise cependant les langues de métiers en tant qu'elles sont le propre d'une société hiérarchisée, constituée de corps et non de classes ; il oppose l'esthétisme et la culture humaniste au pédantisme scientifique, qui recouvre aussi bien les sciences humaines (et en premier lieu la grammaire historique) que les sciences dures (qui sont un facteur de désagrégation de la société d'ordres traditionnelle). On pourrait s'attendre à ce qu'il en présente une quatrième : la résistance aux langues étrangères, et en premier lieu à l'anglais. En effet, d'un point de vue géopolitique, la fin de la Première Guerre mondiale a définitivement confirmé la puissance des États-Unis au détriment de l'Europe. Si cette situation géopolitique se répercute dans le domaine linguistique, le français est amené à perdre son rôle de langue diplomatique et universelle, auquel sont attachés les puristes, mais aussi, semble-t-il, tous les Français qui nourrissent des sentiments de fierté nationale. Or, si l'on voit se dessiner les linéaments d'une hostilité à l'influence de l'anglais, cet aspect du discours puriste est encore indéniablement secondaire dans l'entre-deux-guerres. Il y a, comme pour la place grandissante des sciences dans l'enseignement, un décalage temporel entre la situation historique et les réactions qu'elle suscite. Mais ce décalage s'explique aussi, dans le cas de l'anglais, par le fait que les puissances anglo-saxonnes, et notamment les États-Unis, n'exercent pas encore d'hégémonie culturelle[127].

126. Exactement au même moment, le prestige social des ingénieurs augmente. En 1909, ils cessent d'être une catégorie d'ouvriers. Leur rang social est garanti par l'apprentissage des sciences dont l'importance est renforcée au concours d'entrée. Le modèle allemand enfin exige une plus grande place pour l'application des sciences. Le décalage entre la réforme de 1902 et les contre-attaques anti-scientifiques est sans doute explicable par le temps qu'il faut à cette nouvelle génération d'ingénieurs pour occuper un rang dans la société. Voir A. PICON et K. CHATZIS, « La formation des ingénieurs français au siècle dernier. Débats, polémiques et conflits », *L'Orientation Scolaire et Professionnelle*, vol. 21, nº 3, 1992, p. 227-243.

127. Ils en exercent une en Europe après 1945, si bien que les influences anglaises semblent moins le produit d'une évolution naturelle de la langue et des échanges entre peuples qu'une des conséquences de l'impérialisme

Nous avons signalé l'existence des *Amis de la langue française*, association fondée en 1911, qui consacre une large part de son bulletin à l'invasion du vocabulaire anglais dans la langue française. Il s'agit en réalité d'une exception. L'arrivée du vocabulaire anglais dans certains domaines bien spécifiques (le sport) ne suscite pas d'inquiétude avant-guerre. Pour Marcel Boulenger, le vocabulaire anglais, avec son orthographe compliquée, est la preuve que la simplification de l'orthographe est superflue : « La nation qui, dans le *Paris-Sport* ou le *Jockey*, lit paisiblement des termes aussi barbares que "*walk over*" ou "*dead-heath*", ne peut plus souffrir qu'on écrive fauvette, œuf, ou général[128]. »

Après-guerre, l'anglais n'est pas davantage une bête noire. Hermant se permet de railler amicalement les réflexes « protectionnistes » : « Ne faisons-nous pas aussi des emprunts aux langues vivantes ? — Trop souvent, dit Xavier, qui est nationaliste. […] — Mais quand nous empruntons à l'anglais, nous ne faisons que reprendre notre bien[129]. » Le point de vue de Xavier est fondé sur une hostilité générale à ce qui vient de l'étranger, et non sur une analyse de la place du français dans le monde ou de l'évolution du vocabulaire français. Même lorsque Hermant traite spécifiquement de cette question dans l'article « L'anglais tel qu'on le parle », c'est afin de rompre des lances pour l'anglais. Lui qui ne le maîtrise pas regrette qu'on ne le parle pas mieux, « ne fût-ce que pour la correction des enseignes et des prospectus[130] » (allusion aux *Montparnasse's* bar et autres génitifs saxons intempestifs). La règle qu'il recommande est « latitudinaire » elle aussi : « parler français en français, n'employer de mots étrangers, même anglais, que faute d'équivalents français[131]. » C'est pourquoi il désapprouve *coquetel*, prôné par Jacques Boulenger, quoiqu'il prononce *bacon* comme *Mâcon* et préfère *cari* à *curry.* Son *Savoir parler* (1935) s'ouvre par ailleurs sur

culturel (voir P. GRÉMION, *Intelligence de l'anticommunisme : le congrès pour la liberté de la culture à Paris, 1950-1975*, Paris, Fayard, 1995 et F. S. SAUNDERS, *Qui mène la danse ? La CIA et la guerre froide culturelle*, D. Chevalier (trad.), Paris, Denoël, 2003). C'est ce qui explique d'une part l'apparition d'un purisme focalisé sur les anglicismes et le franglais, d'autre part, que ce nouveau purisme soit situé à gauche et son imaginaire structuré par une pensée antimercantile, anti-impérialiste ou antiraciste (« Et si j'ai horreur des civilisations de l'argent, moi ? », « nous devons parler anglais, ou mieux américain, afin de *penser comme* des Yanquis », « Et si j'ai failli me faire foutre à la porte de mon appartement, en plein Chicago, parce que j'avais exigé d'y recevoir *une fois* un de mes camarades français, professeur comme moi, mais Antillais ? », R. ÉTIEMBLE, *Parlez-vous franglais ?* (1964), Paris, Gallimard, 1991, p. 272).

128. M. BOULENGER, *La Querelle de l'orthographe*, *op. cit.*, p. 78.

129. A. HERMANT, *Xavier, ou Les entretiens sur la grammaire française*, *op. cit.*, p. 104.

130. « L'anglais tel qu'on le parle », A. HERMANT, *Les Samedis de monsieur Lancelot*, *op. cit.*, p. 67. On peut voir la même chose dans l'article « *Lock-out* et *struggle for life* », A. HERMANT, *Nouvelles Remarques de Monsieur Lancelot pour la défense de la langue française*, Paris, Flammarion, 1929, p. 250.

131. A. HERMANT, *Chroniques de Lancelot I*, *op. cit.*, p. 152.

le constat que les étrangers parlent mieux français que les Français[132] : de manière générale, le purisme d'Hermant ne prend pas la forme d'un appel à la défense nationale.

Il n'en va pas autrement chez Moufflet, dont le propos, comme on a pu le voir, suit souvent de près celui d'Hermant. La même remarque est faite à propos des enseignes de magasins contenant des apostrophes indues, ce qui fait dire à Moufflet : « Il faut aussi défendre l'anglais[133]. » Ailleurs, Moufflet pointe du doigt le néologisme *terrifique* : « Quand on dispose de *terrible*, de *terrorisant*, que vient faire *terrifique*[134] ? » Or, il est probable que *terrifique* soit un calque de l'anglais *terrific* (le mot a cessé d'être en usage en français, malgré quelques attestations sporadiques). Que Moufflet ne soupçonne pas une telle origine révèle assez l'état de ses préoccupations, même en 1947. Le seul passage où il constate l'importance croissante prise par la langue anglaise date de 1930, mais il ne distingue pas la montée de l'anglais de celle de l'espagnol, et explique les deux par l'augmentation de la population qui parle ces deux langues[135].

C'est seulement chez Thérive qu'on trouve une réflexion reliant décadence de la langue française et diffusion croissante de l'anglais : « Je ne parle pas encore du péril réel que fait courir au français un vocabulaire cosmopolite, anglicisé surtout, dont les progrès s'accroissent chaque jour[136]. » Il est ici un des premiers à mettre en avant l'influence de l'anglais et à s'y opposer. Car l'apprentissage de l'anglais a ses partisans, s'il faut en croire Thérive, qui cite Dauzat et Bréal[137]. Pour autant, Thérive s'attaque au vocabulaire, mais peu aux anglicismes, ou aux locutions réputées telles. S'il déclare préférer *vivoir* à *living-room*, nous ne gagerons pas qu'il emploie souvent ce terme québécois. Par ailleurs, soucieux de ne pas passer pour un censeur fâcheux, Thérive fait exprès d'employer le verbe *réaliser* au sens de « se rendre compte », tout en signalant, soit par l'italique[138], soit par l'indignation d'un autre protagoniste du Grammaire-club[139], qu'il est bien conscient de transgresser un interdit (transgression que lui passerait d'ailleurs volontiers Hermant[140], qui juge le débat inepte).

132. A. HERMANT, *Savoir parler*, Paris, Albin Michel, 1935, p. 11.
133. A. MOUFFLET, *Au secours de la langue française*, *op. cit.*, p. 161.
134. *Ibid.*, p. 37.
135. A. MOUFFLET, *Contre le massacre de la langue française*, *op. cit.*, p. 439.
136. A. THÉRIVE, *Le français, langue morte ?*, *op. cit.*, p. V.
137. *Ibid.*, p. XI.
138. *Ibid.*, p. 262.
139. J. BOULENGER et A. THÉRIVE, *Les Soirées du Grammaire-club*, *op. cit.*, p. 39-40.
140. A. HERMANT, *Remarques de Monsieur Lancelot*, *op. cit.*, p. 21.

Jouhandeau essuie de son côté un rappel à l'ordre de Léautaud quand il s'oublie à user de cet anglicisme[141].

L'avenir de ce verbe est en fait un bon indice de la place que peut occuper l'anglais dans l'esprit des puristes de l'entre-deux-guerres. D'après le *TLF*, « Cette acception s'est répandue dans les *milieux mondains et cultivés* ainsi que dans la langue littéraire dans le 1er quart du XXe siècle. Elle a suscité, jusque dans les années cinquante, de vives réactions chez les puristes qui y voyaient l'une des manifestations de la contamination du français par l'anglais. Aujourd'hui encore, cet emploi est parfois qualifié de *fam.* ou *pop.* » (Nous soulignons). Significativement aussi, le seul anglicisme épinglé par Hermant est l'emploi de *luxurieux* à la place de *luxueux*, anglicisme fait par une Américaine[142]. L'adjectif aussi bien que la coupable (forcément fortunée, comme toutes les Américaines des années 1930) révèlent à quel point les contacts entre les deux langues sont encore limités aux cercles mondains. La même analyse peut être faite à propos du sport, porte d'entrée du vocabulaire anglais, mais qui est encore réservé à une élite. Le peuple ne parle pas anglais, et même les classes supérieures ne le pratiquent pas couramment. L'anglomanie est un phénomène de mode qui se répand dans le grand monde depuis les années 1880, mais diffère radicalement de la diffusion d'une culture de masse venue des États-Unis et qui s'étendrait dans les classes populaires, ce qui n'arrive qu'après 1945. Ce n'est donc qu'à partir de ces années-là qu'on peut lire, sous la plume de Thérive, que la décadence de la langue française se marque par le déclin de sa diffusion[143] (et non plus par les évolutions, influences ou déformations qu'elle subit). Thérive profère toujours un discours crépusculaire, à cette différence près qu'en 1954, le déclin n'est plus attribué à l'altération de la pureté de la langue, mais en premier lieu à la perte de son rang international. Si le déclinisme persiste, le purisme a comme vidé la place.

3. Un style puriste

Les puristes sont des hommes de lettres ; contrairement aux savants, ils font profession de bien écrire. Or, la conception puriste du bon style est entièrement subordonnée à la correction de la langue : écrire en bon français, c'est déjà bien écrire. *Les Entretiens sur la grammaire française* ont pour but d'aider le personnage de Xavier à écrire un livre ; et les

141. « Léautaud venait déjeuner chez moi, quand je m'oublie à dire : "Vous réalisez ?" Léautaud alors : "Je ne sais pas ce qui me retient de vous planter là, vous et votre déjeuner. Je suis bien obligé en effet de constater que si vous écrivez français, vous parlez anglais." », dans M. JOUHANDEAU, *Carnets de l'écrivain*, Paris, Gallimard, 1957, p. 339.
142. A. HERMANT, *Les Samedis de monsieur Lancelot*, *op. cit.*, p. 67.
143. A. THÉRIVE, *Libre histoire de la langue française*, *op. cit.*, p. 12.

Lettres sur l'art d'écrire suivent immédiatement les conseils grammaticaux. On sait que cette conception grammaticale du style ne se limite pas aux puristes et touche l'ensemble du monde des lettres jusqu'en 1945[144]. Encore faut-il savoir ce que l'on entend par correction grammaticale. En effet, celle-ci ne suffit pas à caractériser un style ; elle autorise plusieurs variantes correctes d'un même énoncé. Par ailleurs, la norme grammaticale à laquelle obéit le puriste est fixée par lui-même : elle prétend être une norme haute, mais le puriste est libre à tout moment de décréter que telle règle ne lui semble pas ou plus valable. Enfin, la spécificité du puriste par rapport à l'écrivain, c'est qu'il tient un discours dont la validité est subordonnée à la qualité et à la correction de son expression. Par conséquent, le puriste, qui doit pouvoir être pris comme modèle littéraire, écrit en régime contraint, la faute ne lui est pas permise. On pourrait penser que l'écriture des puristes est orientée vers l'exemplification des règles de grammaire énoncées et l'exhibition de leurs compétences littéraires et linguistiques : c'est en fait rarement le cas dans notre corpus. Ce phénomène est davantage présent chez des auteurs qui traitent sporadiquement de la pureté de la langue, et qui, lorsqu'ils le font, surjouent l'adéquation entre le propos et sa forme[145].

Quoi qu'il en soit, l'écriture puriste doit impérativement éviter les tours proscrits. Il est hélas malaisé de cerner, s'il y en a, les stratégies de contournement de telle tournure fautive. On a par exemple du mal à voir par quel moyen les puristes se passent du *ne pas… que* qu'ils bannissent avec tant de zèle. Cette interdiction-là n'est d'ailleurs jamais accompagnée de recommandations positives, aucun équivalent n'est prescrit ; il est difficile de ne pas penser que la langue courante a ici spontanément comblé une lacune[146].

On peut noter une autre particularité : la continuité de l'écrit et de l'oral. Alors que Le Gal séparait les *Ne dites pas* des *N'écrivez pas*, Thérive ou Hermant traitent aussi bien de la bonne manière de parler que d'écrire. On pourrait invoquer leur manque de recul théorique ; mais il y a aussi à cela une raison générique : les remarques sont volontairement un genre sans ordre, un « agréable meslange » qui suit le caprice de celui qui les énonce[147]. L'indistinction entre l'écrit et l'oral peut avoir d'autres raisons selon les auteurs. Chez Hermant (accusé par Thérive de vouloir corseter jusqu'à l'oral de la rue), la volonté de distinction et le goût d'édicter des normes semblent si forts qu'ils annexent toutes les sphères du langage. Thérive,

144. G. PHILIPPE, « Purisme linguistique et purisme stylistique », *Le Français moderne*, nº 76, 2008, p. 14-23.
145. Voir *infra* nos remarques à ce sujet dans le chapitre consacré aux Hussards.
146. C'est l'analyse que donne déjà Brunot en 1911, et qui est reprise par H. FREI, *La grammaire des fautes*, Bellegarde, Société anonyme des arts graphiques de France, 1929, p. 201.
147. W. AYRES-BENNETT, « La persistance de l'idéologie linguistique des remarqueurs », art. cit., p. 49.

en revanche, traite essentiellement du français écrit et littéraire, mais l'oral est pour lui un horizon régulateur : il faut que le français littéraire reste parlable, pour ne pas sombrer dans le formalisme littéraire qui signerait pour lui l'arrêt de mort de la langue[148].

Archaïsmes et coquetteries

Le modèle littéraire que se donnent les puristes, ce sont les auteurs classiques. On pourrait en conclure que, vu l'éloignement temporel, si le style puriste doit imiter celui du Grand Siècle, son premier trait de caractère doit être l'archaïsme. On en trouve certes en abondance, qu'il s'agisse de l'ancien régime du verbe : « les Français échapperont ce péril en se remettant aux humanités[149] », de régimes prépositionnels sortis de l'usage : « vous ne me forcerez pas non plus d'anticiper le bon usage du siècle prochain[150] » ; de l'enchâssement des subordonnées : « que je comprends qui scandalisent des rationalistes bornés[151] », « tel journal qu'on s'attendait qui donnât l'exemple[152] » ; de l'emploi de l'adverbe interrogatif plutôt que du relatif : « les raisons pourquoi » plutôt que « les raisons pour lesquelles »[153] ; de la forme non synthétique du relatif : « Je me trouve bien téméraire de vous parler ainsi du bon usage, à vous de qui la mission plus essentielle est de le contrôler[154]. » On pourrait ajouter, pour Hermant, l'emploi très parcimonieux de la négation *pas*, et, pour tous les auteurs, un respect vétilleux de la concordance des temps et de l'imparfait du subjonctif (tandis que Brunot tolère le présent après un conditionnel, par exemple[155]). Hermant est sans doute, avec Joran, le plus archaïsant de tous. Jacques Boulenger et André Thérive le sont volontiers dans *Les soirées du Grammaire-club*, quand ils font parler le personnage d'Anselme. Les ouvrages suivants de Thérive, et notamment ceux d'après 1945, sont composés dans un style beaucoup plus neutre. Quant à Moufflet, ce n'est pas un homme de lettres : la comparaison entre lui et Hermant permet de différencier un style puriste non marqué d'un style puriste qui affiche sa maîtrise du français classique.

148. A. THÉRIVE, *Libre histoire de la langue française*, *op. cit.*, p. 227-237. De la sorte, Thérive ne s'exclut pas des débats sur l'oralisation de la littérature, centraux dans l'entre-deux-guerres comme l'a rappelé J. MEIZOZ, *L'âge du roman parlant*, *op. cit.*, p. 26-27 – il semble d'ailleurs avoir une conscience assez nette des reconfigurations du canon littéraire pour éviter d'occuper une position devenue par trop inaudible. Plutôt par exemple que de rejeter Céline et l'argot, il oppose l'argot artificiel de Céline à l'oral authentique.
149. J. BOULENGER et A. THÉRIVE, *Les Soirées du Grammaire-club*, *op. cit.*, p. 199.
150. A. HERMANT, *Xavier, ou Les entretiens sur la grammaire française*, *op. cit.*, p. 162.
151. A. HERMANT, *Le Treizième Cahier : rêveries et souvenirs d'un philosophe proscrit*, Paris, Amiot-Dumont, 1949.
152. T. JORAN, *Les manquements à la langue française*, *op. cit.*, p. XIII.
153. A. HERMANT, *Xavier, ou Les entretiens sur la grammaire française*, *op. cit.*, p. 165.
154. A. HERMANT, « Discours de réception à l'Académie française », 19 janvier 1928.
155. F. BRUNOT, *Observations sur la grammaire de l'Académie française*, Paris, Droz, 1932.

Le corpus classique n'est pas néanmoins le seul corpus de référence, même s'il occupe la première place. Joran ne cite pas d'autres auteurs, mais Bonnard ou Hermant sont volontiers hugolâtres, et citent à loisir « Guerre à la rhétorique, et paix à la syntaxe ». Hermant joue aussi fréquemment avec Gavroche et son « larton savonné » (signe que son argot est en grande partie littéraire). Ces jeux sont typiques des coquetteries stylistiques d'Hermant, introduisant par provocation un vocable familier dans une phrase de registre soutenu : « je ferais, dis-je, conscience de nier […] que l'intention ne fasse toute la valeur de l'action, que partant la bonne volonté, fût-ce quand elle se blouse, n'ait tout autant de mérite[156]. » Ces coquetteries sont d'ailleurs nettement balisées : on voit dans l'article « Les flanchards » que les expressions argotiques employées par Hermant sont encadrées par des remarques épilinguistiques sur le niveau de langue employé, et d'anticipation des reproches : « pour finir, comme j'ai commencé, par un mot très familier[157] » (il s'agit du mot *frousse*). De manière plus générale, le style d'Hermant est un style de mise en scène, saturé d'incidentes et de marqueurs évaluatifs destinés à poser le genre comme un exercice personnel et théâtral[158], une aimable conversation (ce qui explique certainement le succès et l'abondant courrier des lecteurs qu'il s'enorgueillit de recevoir).

Classicisme

Si l'on entend par classicisme l'imitation de la langue classique et le respect des règles de la grammaire classique, ainsi que celui de la bienséance dans l'expression, le style puriste est sans conteste un style classique (en tout cas celui d'Hermant, qui est le modèle en la matière, cité en exemple par tous les autres). Il reste à savoir si ce classicisme s'aventure hors des sentiers de la grammaire. Chez Thérive, on trouve peu de prescriptions, mais beaucoup de jugements à propos du français classique. *Le français, langue morte ?* passe en revue les auteurs contemporains, selon leur respect d'un français « parlable » : il condamne Mallarmé, témoigne sa reconnaissance à Moréas et Maurras pour avoir remis le classicisme à l'ordre du jour et fait des émules (parmi lesquels, trait amusant, la bête noire de Maurras, Henri de Régnier). Mais Thérive mêle ses considérations générales sur la littérature à d'autres portant sur le contenu (Régnier est selon lui classique parce qu'il revient à des thèmes antiques).

156. A. HERMANT, *Nouvelles remarques de Monsieur Lancelot*, *op. cit.*, p. 155.
157. A. HERMANT, « Les flanchards », art. cit..
158. Sartre a rappelé l'influence du théâtre sur le style romanesque d'Abel Hermant, influence qui le rattache à « la société policée des années 1900 », J.-P. SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948), Paris, Gallimard, 1993, p. 167.

C'est encore une fois à partir d'Hermant qu'il faut conduire l'enquête. On trouve dans les *Lettres à Xavier* un certain nombre de conseils, souvent très généraux, parfois plus précis, inspirés de Buffon et de Boileau : ne pas abuser des tropes, ni des adverbes, utiliser un lexique général pour parler de sujets élevés. En ce qui concerne les archaïsmes, on peut être « doucement réactionnaire[159] ». Une remarque fait écho à l'antiformalisme de Maurras : « une harmonie imitative n'est qu'une sorte d'onomatopée de plusieurs syllabes, à peine plus complexe et plus savante que celle des hommes primitifs, et par conséquent un très alarmant symptôme de régression[160]. » Enfin, le purisme grammatical semble lui faire manquer certains des enjeux stylistiques de son temps, quand il commente « des phrases ainsi conçues, dont je voudrais pouvoir attribuer l'incorrection aux typographes […] plutôt qu'à l'auteur : "Il me regarda en face, je le regar*dais* de même[161]" ». L'innovation stylistique que représentait l'emploi narratif de l'imparfait depuis la seconde moitié du XIXe siècle est perçue tout bonnement comme une faute (d'autant plus facilement que l'exemple choisi ne semble pas tiré d'un livre précis, et est peut-être inventé pour les besoins de la démonstration). Enfin, on relève une hostilité affichée à l'encontre des tournures figées (les proverbes notamment), hostilité tout aristocratique au bon sens populaire et à la sagesse des nations. Hermant ne conseille pas à son interlocuteur imaginaire d'être original, mais il lui recommande certainement de se distinguer du vulgaire.

C'est peut-être, pour finir, chez Moufflet qu'on rencontre les remarques stylistiques les plus spécifiques, dans l'article qu'il consacre au style du roman-feuilleton[162]. Son jugement esthétique est à la fois grammatical et stylistique, comme on peut s'y attendre : les commentaires ciblent d'abord les incorrections syntaxiques (concordance des temps, conjugaison des verbes, confusion entre déictiques et anaphoriques). Moufflet s'y montre réticent envers quelques trouvailles propres à ce genre à succès, l'utilisation de verbes non-déclaratifs en incise par exemple[163]. Il relève les procédés d'emphase invraisemblables (dont il fait un florilège plus qu'amusant), ainsi que les « trucs » d'auteurs (comme les prétéritions pour esquiver une description difficile). L'« effroyable consommation d'adjectifs » est un reproche qui peut rappeler la distinction de Musset entre classique et romantique. Mais le

159. A. HERMANT, *Lettres à Xavier sur l'art d'écrire*, *op. cit.*, p. 66.
160. *Ibid.*, p. 98.
161. A. HERMANT, *Xavier, ou Les entretiens sur la grammaire française*, *op. cit.*, p. 273.
162. A. MOUFFLET, « Le style du roman-feuilleton », *Mercure de France*, CCXXV, nº 783, 1er février 1931.
163. Qui sont employés par Céline un an plus tard, et qui constituent une des marques de fabrique des San-Antonio. Voir A. LAFERRIÈRE, *Les incises dans les genres narratifs. « Certaines formules des plus prometteuses »*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

propos principal consiste à démontrer le caractère sériel de ce genre littéraire, et donc à dévaluer une consommation culturelle de masse, en relevant les variations lexicales permettant de traiter un même lieu commun (les mille manières de dire qu'une héroïne manque de s'évanouir, pâlit, rougit, etc.). Moufflet conserve donc son attitude élitiste, même s'il est ici assez fin pour sortir Ponson du Terrail du lot.

La condamnation des clichés n'a cependant pas le même sens chez Moufflet que chez Hermant. Pour Hermant, il s'agit non pas d'incriminer une production culturelle sérielle (le roman-feuilleton, le cinéma) pour tracer une frontière entre culture légitime et culture illégitime, mais plutôt de se mettre du côté de ceux qui pensent, par opposition à la masse qui ne pense pas[164]. Moufflet accrédite un élitisme qui est dans l'air du temps, Hermant se forge un ethos aristocratique nourri de culture antique et de références platoniciennes (les « nombreux », calque du grec *oi polloi*). Si Hermant représente le purisme dans sa dimension aristocratique, irréconciliable avec la démocratie et le peuple (sauf à s'allier sporadiquement avec lui contre les snobs et les demi-habiles), Moufflet incarnerait une sorte de purisme de la république bourgeoise.

Conclusion

Y a-t-il un tropisme réactionnaire du purisme de l'entre-deux-guerres ? Avant de répondre, plusieurs précautions sont nécessaires. Les études sur le purisme (Paveau et Rosier, Ayres-Bennett, Hordé et Désirat) s'accordent toutes sur la tendance nationaliste et aristocratique à l'œuvre dans le purisme, depuis Vaugelas jusque aujourd'hui[165]. Le purisme de l'entre-deux-guerres présente donc les mêmes traits ; mais il prend aussi place dans un contexte politique, littéraire et scientifique particulier, qui est préparé par les débats d'avant-guerre et qui les reconfigure très largement.

Du point de vue politique, indépendamment des convictions affichées par les uns et les autres, il est délicat d'affirmer que le purisme est réactionnaire. Tous les puristes sont jacobins, favorables à la centralisation linguistique[166] : un point commun notable avec les républicains, qui les sépare du fédéralisme maurrassien. Ils ne sont pas nécessairement

164. Dans les deux cas, le traitement du cliché diffère encore des réflexions de Gourmont et Paulhan sur le cliché littéraire (pour eux, la question se pose au sein de la littérature légitime).
165. À l'exception notable d'Hélène Merlin-Kajman, qui lit chez Vaugelas, sous l'opposition entre usage et bon usage, une ébauche de la distinction entre individu et citoyen (H. MERLIN-KAJMAN, *La langue est-elle fasciste ? Langue, pouvoir, enseignement*, Paris, Seuil, 2003, p. 119-124).
166. Voir par exemple A. HERMANT, « La Province et les provincialismes », sur *Académie française*, en ligne, 25 octobre 1941.

hostiles à l'école publique. Moufflet fait du purisme en fonctionnaire de la République, et il arrive à Hermant de railler les prétentions des élèves de l'enseignement libre. Mais Thérive n'a pas de position claire sur la question, Joran crache sa haine des « primaires », et Bonnard prêche l'ignorance pour les masses. Néanmoins les réformes de l'enseignement les trouvent tous vent debout : celle de l'orthographe a été, il est vrai, enterrée sitôt qu'elle fut signée, et quand ils la houspillent, les puristes donnent l'impression de tirer sur l'ambulance. Celle du baccalauréat et de l'enseignement secondaire en 1902 charrie en revanche avec elle de lourds enjeux, qui ne sont pas perçus immédiatement, et qui ne ressortent véritablement qu'à partir des années 1920. En 1910, les opposants défendent l'éducation qu'eux-mêmes ont reçue, et qui fait leur identité de lettrés (y compris pour les industriels et les scientifiques). Après la guerre, Thérive, Joran ou Bonnard s'aperçoivent que le principal enjeu de la réforme n'est pas le conflit entre langues vivantes et langues mortes, mais l'avènement d'une élite de formation purement scientifique, et partant, la dévaluation symbolique de la culture classique. Les puristes sont, en tant qu'hommes de lettres, menacés par ce déclassement – ou du moins leurs successeurs[167]. Mais ce qui est curieux, c'est que la conscience de ce bouleversement des rapports entre science et littérature vienne chez eux d'une attention au langage : multiplication du vocabulaire technique ou pseudo-technique, disparition de la langue des métiers, tendance à recourir au néologisme synthétique plutôt qu'aux formulations analytiques pour exprimer les nuances de sens. Nulle réflexion proto-écologiste pour autant : ce qui les inquiète dans la montée des sciences, ce n'est pas la rupture du lien avec la nature, mais la perte d'importance proportionnelle des lettres et le remplacement de l'artisanat et de la paysannerie par l'industrie et le prolétariat d'usine. Deux éléments qui, sur deux plans différents, menacent leur rang social.

Quant à la littérature, les puristes sont à la fois de leur temps et se situent clairement dans le camp des conservateurs. Leur conception du style est essentiellement grammaticale, mais elle est hostile à toute innovation en grammaire ; une tournure singulière doit toujours pouvoir se rapporter à une occurrence déjà attestée chez un auteur classique. C'est ainsi que procède Hermant quand un lecteur croit dénicher chez lui un solécisme. Le style, dans ces conditions, n'est pas ouvert à l'expérimentation ou à la nouveauté ; il peut tout au plus

167. G. SAPIRO, *Les écrivains et la politique en France*, *op. cit.*, p. 362. Pour G. Sapiro, ce déclassement vient d'abord des sciences sociales. En contrepartie, « il contribue au renouvellement des possibles littéraires du côté des avant-gardes » : une option qui, pour nos puristes, n'est pas envisageable. Autre fait déterminant le sentiment d'être concurrencé par les savants : les collaborateurs ont souvent un parcours scolaire incomplet (*Ibid.*, p. 120). C'est justement vrai, selon différentes modalités, d'Hermant, de Thérive, de Bonnard et de Jouhandeau.

remettre un archaïsme au goût du jour. Mais cette conception implique que la langue appartienne aux (meilleurs) auteurs. À l'opposé, Moufflet consacre un article au roman-feuilleton, mais ses ouvrages puristes ne traitent pas eux-mêmes de style littéraire, sinon pour relever, de façon un peu monotone, les fautes des écrivains, y compris les fameuses fautes de Flaubert[168]. Comme il le résume : « Les personnes que le purisme agace et que la grammaire horripile soutiennent parfois que la langue française appartient AUSSI aux écrivains, qu'elle n'est point la propriété exclusive des linguistes. Non[169] ! » Moufflet, encore une fois, n'est ni un réactionnaire politique, ni même un réactionnaire littéraire. Il ne tient tout simplement pas compte du statut spécifique de la littérature et de ce qui, pour le style littéraire, se joue autour de la grammaire dans la première moitié du siècle.

Ce n'est pas le cas de Thérive ; or celui-ci est, de tous, le plus hostile à la nouveauté. La littérature expérimentale (symboliste, futuriste, dadaïste ou célinienne) ne produit selon lui qu'une langue morte, qui n'est pas la même que celle qu'il invite à constituer pour préserver l'universalité du français. Dans la conception de Thérive, cela signifie que les expérimentations littéraires se condamnent à se couper du public, et donc à limiter l'aura de la langue française à l'étranger. Pour toutes ces raisons, le classicisme qui résulte logiquement de la position puriste n'est pas un classicisme stratégique ou novateur : il part du même constat d'un échec des expérimentations avant-gardistes, et se conçoit plus comme un retour au bon sens que comme une volonté de renouvellement par le classique. Rien d'étonnant, dès lors, à ce qu'Hermant et Thérive s'accordent à louer Anatole France, plus que les auteurs de la *NRF*.

Constater un tropisme réactionnaire serait peut-être s'avancer, et porter un jugement trop général. L'objet s'y prête pourtant : tous ces auteurs se lisent, se citent et se répondent régulièrement. Ils ont conscience de former un groupe. Nous avons vu que dans ce groupe, Moufflet, quoique intégré, occupe une position singulière : ce n'est ni un lettré, ni un réactionnaire, il s'intéresse uniquement aux questions de langue. L'expression de « purpuriste », forgée par Frédéric Dard, lui convient bien, si on l'entend comme une sorte de type pur de puriste, qui aurait aussi bien pu écrire à une tout autre époque (il est étonnant de voir comme son propos demeure identique entre 1930 et 1947). Par conséquent, il faudrait plutôt dire qu'une partie du pôle réactionnaire du champ littéraire a particulièrement investi idéologiquement les questions de langue pendant cette séquence historique. Cette tendance

168. A. MOUFFLET, *Au secours de la langue française*, *op. cit.*, p. 190-192.
169. *Ibid.*, p. 195.

s’explique par le goût de l’époque pour la grammaire, peut-être aussi par choix tactique : à un moment où ce pôle des lettres se sent menacé, il se replie sur un terrain disputé par la linguistique, mais encore perçu comme maîtrisé.

III. LANGUE, STYLE ET PAROLE CHEZ GEORGES BERNANOS

Introduction

À l'image de son créateur, le style de Bernanos suscite des jugements aussi divers que contradictoires et ses contours sont, à première vue, indéfinissables. L'étude de la réception journalistique de Bernanos, menée par Joseph Jurt, esquisse pourtant un consensus parmi ses contemporains. Qu'il s'agisse de *Sous le soleil de Satan* (1926), de *L'Imposture* (1927) ou de *La Joie* (1929), reviennent dans la presse littéraire les mêmes reproches (obscurité, préciosité, verbosité), qui peuvent aussi bien prendre l'aspect d'éloges (expressivité, abondance, énergie). *Un crime* (1935) recueille les mêmes appréciations que les trois romans précédents, quoique les remarques sur le style aient été plus rares au moment de sa parution ; le *Journal d'un curé de campagne* (1936) enfin reçoit principalement des compliments pour sa force et son éloquence[1]. Certains des critiques s'accordent alors pour dire que l'écriture de Bernanos s'y est dépouillée. On peut à ce propos généraliser la remarque de J. Jurt sur la réception des romans de 1926 à 1935 : « La plupart des figures d'augmentation sont donc valorisées négativement […] au nom d'un "style classique" correspondant à la poétique de la juste mesure[2]. » Le style de Bernanos dans son ensemble a été évalué d'après cette norme qui subordonne l'expression à la signification, suscitant d'ailleurs des jugements contradictoires : les lecteurs de la *Nouvelle Histoire de Mouchette* (1937) ont ainsi tantôt apprécié la « clarté », tantôt déploré la « confusion » du récit[3].

1. J. JURT, *La réception de la littérature par la critique journalistique : lectures de Bernanos, 1926-1936*, Paris, J.-M. Place, 1980, p. 86-88, 144-145, 171-173, 214-215 et 280-281.
2. *Ibid.*, p. 145.
3. J. CHABOT, « L'accueil de la critique en 1937 et en 1967 », *Études bernanosiennes*, nº 9, 1968, p. 134. Quant à la réception de *Monsieur Ouine* (1943, mais paru seulement en 1946 en France) et d'*Un mauvais rêve* (posthume et inachevé), J. Jurt affirme qu'elle ne peut avoir la même signification, eu égard au contexte idéologique

Si l'on prend en compte la réception de l'œuvre dans son ensemble, et plus seulement celle des romans, on voit apparaître une tension dans l'image que les lecteurs se font du style de Bernanos. Cette tension est condensée par les étiquettes qu'on peut accoler au pamphlétaire catholique. Son écriture laisse l'impression de respecter des « conventions un peu surannées », tout en étant agonale, voire « orale »[4]. Daniel Pézeril met quant à lui l'accent sur l'influence des classiques chez Bernanos. Cette référence classique est d'abord évoquée par Bernanos lui-même, qui comparait *Monsieur Ouine* et *Sous le soleil de Satan* à Racine et Corneille[5]. Mais de façon plus générale, Pézeril voit dans l'œuvre bernanosienne un chemin vers une vérité toute classique, venant, non de la maturité littéraire, mais d'une révélation mystique[6] (Pézeril n'explicite pas ce qu'il entend par cette « simplicité classique », dont le royaume a plusieurs demeures[7], mais il s'agit certainement du travail d'épure auquel se livre Bernanos au cours de la rédaction de *Monsieur Ouine*, travail visible dans les *Cahiers* édités par Pézeril). Pour Gilles Philippe, la plume de Bernanos est expressionniste[8] ou baroque[9], adjectif qui rend bien l'ambivalence de notre image de l'écriture bernanosienne : le baroque, distinct en cela du romantisme (l'adjectif « romantique » a pu, lui aussi, être accolé aux romans de Bernanos[10]), joue dans l'histoire littéraire ce rôle de faux jumeau, de reflet inversé du classique[11]. Il faut cependant préciser que, toujours selon Gilles Philippe, l'écriture de Bernanos est le plus souvent sage et nourrie du modèle classique, au point d'offrir par endroit quelques tournures archaïsantes, ainsi que de la « retenue dans la longueur des phrases, de la mesure dans la métaphore » et un usage soigné des épithètes qui invitent le critique à conclure que « le romancier ne tortura guère la langue »[12].

En somme, le style romanesque de Bernanos aura été jugé, par la critique comme par lui-même, avant tout à l'aune du classicisme, même quand ce référentiel stylistique s'y prêtait peu. Cela ne vient pas seulement de la rigidité esthétique des critiques de l'époque. Bernanos,

---

radicalement différent de l'après-guerre, et à son intrication avec la réception des écrits politiques : J. JURT, *La réception de la littérature*, *op. cit.*, p. 44.

4. Voir A. NOT, *Les dialogues dans l'œuvre de Bernanos*, Toulouse, Éd. universitaires du Sud, 1990, p. 1-3.

5. Cité dans G. BERNANOS et D. PÉZERIL, *Cahiers de* Monsieur Ouine, Paris, Seuil, 1991, p. 16. Nous n'avons pas retrouvé cette citation dans la correspondance publiée.

6. *Ibid.*, p. 18-19 : « c'est tout de même une chose étonnante que soient aussi liées l'entrée en "religion" d'un écrivain français et son entrée en "classicisme". »

7. *Ibid.*, p. 19.

8. Voir la préface de G. BERNANOS, *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, 2015, t. I, p. IX et *sq.*.

9. G. PHILIPPE, *Le rêve du style parfait*, Paris, Presses universitaires de France, 2013, p. 145.

10. J. JURT, *La réception de la littérature*, *op. cit.*, p. 86.

11. La formule de Maldiney, reprise par Ponge – le classique « n'est que la corde la plus tendue du baroque » – est décisive à cet égard. F. PONGE, *Œuvres complètes*, B. Beugnot (éd.), Paris, Gallimard, 1999, t. II, p. 147.

12. Préface de G. BERNANOS, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. I, p. XIV.

monarchiste d'Action française, incarne par sa personne et ses idées quelque chose d'essentiellement français et de national, qui pourrait expliquer qu'on le rapproche toujours, bon gré mal gré, de l'incontournable modèle du style (plus que des auteurs) classique. Son cas montre donc l'influence d'une configuration politique sur l'imaginaire stylistique, et sur la façon de percevoir, jusque tardivement, l'écriture d'un roman. L'extrême droite (jusqu'à la rupture de Bernanos avec l'AF en 1932) a, si l'on suit J. Jurt, valorisé l'énergie des premiers romans et de leur style, mais non leur caractère classique. L'aspect classique de l'œuvre de Bernanos apparaît surtout dans la réception savante plus tardive, et semble s'appuyer sur des faits micro-textuels (travail d'épure et de rature, conventions d'écriture, archaïsmes localisés). L'image d'auteur classique, ou à style classique, n'occupe jamais le premier plan, mais elle sourd pourtant de façon persistante lorsque l'analyse se fait plus érudite et détaillée. Cela se comprend aussi par le fait que les lecteurs des années 1960 et suivantes, ayant connu les expérimentations romanesques de la seconde moitié du siècle et une histoire littéraire structurée par une partition entre classiques et avant-gardes, ont pu voir leur conception du classicisme s'assouplir. Si audacieux que soient certains romans de Bernanos, le rapprochement opéré entre eux et le Nouveau Roman[13] ne parvient pas à convaincre. Ainsi, à quelques années de distance, on n'entend plus le terme de *classique* dans son acception stricte, mais seulement pour ce qu'il connote, l'inscription non-conflictuelle dans un canon et une certaine grandeur proprement française. Le titre de l'essai de Nimier, *Le Grand d'Espagne* (1950), condense assez bien cet imaginaire disparate, qui ferait prévaloir l'idée de *grand style* (en écho à plusieurs notions rhétoriques, le sublime, la véhémence) sur celle de *style classique*.

Il s'agit donc moins de prendre la juste mesure de ce qui serait classique ou novateur chez Bernanos, que de cerner les continuités entre des coordonnées politiques, un imaginaire stylistique (celui de l'auteur et de son public) et une pratique d'écriture. Ces continuités posent aussi la question des genres littéraires. L'œuvre de Bernanos se divise traditionnellement (selon un partage confirmé par les choix éditoriaux) entre fictions et écrits « de combat », auxquels on peut donner *a priori* un statut discursif différent, les seconds supposant une force illocutoire qu'on n'attribuerait pas nécessairement aux premières. Il

13. Voir É. LAGADEC-SADOULET, « Modernité et tradition dans la technique romanesque de Georges Bernanos », dans M. Gosselin-Noat et M. Milner (dir.), *Bernanos et le monde moderne*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires de Lille, 1989, p. 93-99. Cette comparaison avec le Nouveau Roman est un topos critique. Voir *infra* : Chardonne n'a pas hésité à réclamer pour Morand la paternité des procédés du Nouveau Roman, auquel on a aussi comparé les écrits de Dutourd.

s'agira pour nous, comme d'autres commentateurs l'ont déjà suggéré[14], de questionner ce partage, notamment en raison de la continuité stylistique qu'on peut trouver entre romans et pamphlets.

1. La haine des détours, conception bernanosienne du style

La pensée de Bernanos s'oppose à toute espèce de formalisme littéraire, et en général à toute gratuité de la littérature, tant son œuvre est portée par un contenu. Elle a quelque chose à dire. « On ne peut le nier : l'art a un autre but que lui-même[15]. » En cela, Bernanos ne se limite pas à l'exigence classique d'une unité de la forme et du fond (telle qu'on l'a vue manifestée chez Maurras, et qui est en fait le patrimoine commun à tous ceux qui ont reçu une formation classique). Il semblerait plutôt que ce soit chez lui une nécessité chrétienne qui s'impose et impose à la parole d'être toujours un message : « Le bon Dieu doit m'appeler chaque fois qu'il a besoin de moi (et beaucoup de fois, et sur un ton comminatoire !) Alors je me lève en rechignant et sitôt la besogne faite, je retourne à ma vie très ordinaire[16]. » Ce passage, qui n'est qu'à moitié une boutade, exemplifie assez précisément le caractère à la fois prophétique et auto-mandaté (ou mandaté par des instances non-humaines, Dieu, la vérité) de la parole pamphlétaire. Ce cadre étant donné, la littérature doit nécessairement être subordonnée au message du pamphlétaire[17]. Pour le dire autrement, en vertu de cette mission (dont Bernanos est investi par son catholicisme), la littérature ne peut pas sortir du cadre communicationnel. En cela, Bernanos se distingue de la tendance à l'intransitivité qui caractérise le style littéraire à partir de la fin du XIXe siècle ; il se rattache au contraire au pôle du champ littéraire partisan d'une conception hétéronome de la littérature.

L'élégance du style est à ses yeux bien plutôt une des marques d'efféminement qu'il associe aux écrivains, et de manière plus large à toutes les personnes qu'il veut déprécier ; par exemple, lorsqu'il s'adresse aux bien-pensants dans *Scandale de la vérité* (1939) : « ce style onctueux que vous êtes seuls, absolument seuls au monde à trouver touchant, élégant,

14. M. KOHLHAUER, « Du pamphlet à la littérature. Georges Bernanos, *Essais et écrits de combat* », *Europe*, nº 789-790, février 1995, p. 63-74, ou J. OUELLETTE, *Écrire à partir de la fin : Georges Bernanos et le roman de combat*, Montréal, McGill, thèse de doctorat, 2005, p. 110-128.
15. Lettre à Frédéric Lefèvre de juin 1926, dans G. BERNANOS, *Essais et écrits de combat*, M. Estève (éd.), Paris, Gallimard, 1971, t. I, p. 1050.
16. Lettre au R. P. Paul Gordan de mars 1943, dans G. BERNANOS, *Correspondance 1934-1948*, J.-L. Bernanos, A. Béguin et J. Murray (éd.), Paris, Plon, 1971, p. 503.
17. M. ANGENOT, *La parole pamphlétaire*, *op. cit.*, p. 76. Si nous employons abondamment dans ce chapitre les catégories de Marc Angenot, c'est bien sûr parce qu'elles sont souvent justes, mais aussi parce que Bernanos est, avec Bloy (et peut-être aussi Clavel et Revel) l'écrivain qui lui a le plus servi à constituer le portrait-type du pamphlétaire.

admirable et qui manque à tel point de naturel qu'on se demande parfois avec épouvante s'il est encore capable de traduire un sentiment sincère[18]. » Dans *La Grande Peur des bien-pensants* (1931), ce trait contre le style de Clemenceau n'est pas sans rappeler l'esthétique de Maurras :

> construisant naïvement, pieusement, à coups de gérondifs et d'innombrables incidentes, cette philosophie de carabin de chef-lieu de canton qui s'étale dans son dernier livre, avec ses colonnes de faux marbre, tel que le Palais de la Pensée d'une Exposition universelle, éclairé par un soleil électrique[19].

Bernanos reprend presque à l'identique (à une époque où il n'a pas encore rompu avec l'Action française) les termes dans lesquels Maurras fustigeait la « calligraphie » des symbolistes et des parnassiens. L'élégance stylistique est toujours suspecte d'inauthenticité. On le voit encore dans ces mots sur Anatole France : « l'auteur de *Thaïs* avait de l'esprit, savait sa langue. Cela, c'est la faute que rien ne rédime[20]. »

On pourrait rapprocher cette remarque faite en 1926 de cette autre, sur Gide, de 1945 : « un grand écrivain – l'un des plus grands de notre littérature – et qui honore notre langue[21]. » À la différence de Céline qui vomit le style gidien, Bernanos reconnaît sa valeur tout en se méfiant de l'auteur : « Je défie qu'on trouve dans tous mes livres une ligne à sa louange[22]. » En fait, Bernanos se méfie de manière plus générale du métier d'écrire, une méfiance reflétée également, dans ses romans, par les figures d'écrivains, toutes incarnations de l'imposture et du mal[23].

Vive le classicisme, quand même ?

L'idée d'un art produit par le simple travail est étrangère à Bernanos, comme on le lit dans sa lettre à Raymonde Laborde : « C'est à cette force intérieure, et non pas au travail ni au métier, que votre style doit sa souplesse nerveuse, sa concision, sa détente. Car on n'apprend

18. G. BERNANOS, *Essais et écrits de combat*, *op. cit.*, t. I, p. 603.
19. *Ibid.*, p. 250. Le « soleil électrique » fait allusion au financement de Clemenceau par Cornelius Herz, électricien ayant participé à l'Exposition de 1881.
20. « Une heure avec Georges Bernanos », interview de 1926 par Frédéric Lefèvre, dans G. BERNANOS, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 347.
21. « Le Saint-Office communiste », dans G. BERNANOS, *Essais et écrits de combat*, M. Estève (éd.), Paris, Gallimard, 1995, t. II, p. 669.
22. *Id.*. Il s'agit ici d'une défense de Gide, contre un article d'Aragon l'exécutant. Mis à part ce contexte particulier, l'attitude de Bernanos à l'égard de Gide est très exactement celle de l'Action française et de son ami Henri Massis : on admet le talent du styliste pour mieux déprécier l'immoraliste.
23. Voir le chapitre « Statut de l'écriture – les repoussoirs », A. NOT, *Les dialogues dans l'œuvre de Bernanos*, *op. cit.*, p. 171-193 et P. D'HOLLANDER, « Les personnages écrivains dans l'œuvre de Bernanos », *Études bernanosiennes*, n° 17, 1982, p. 95-125.

pas la concision en raturant des adjectifs inutiles[24]. » Cette conception, fort éloignée à première vue de l'idéal classique du « Cent fois sur le métier… », n'est pas néanmoins perçue comme telle par Bernanos. D'une part, la littérature inspirée n'est pas, selon lui, un idéal romantique, parce que, précisément, celui-ci n'est pas inspiré : « le génie baudelairien est en pleine réaction contre le romantisme. Et le romantisme n'est pas une insurrection de la sensibilité, une délivrance des puissances obscures de l'âme[25]. » D'autre part, les écrivains classiques ne sont pas classiques en vertu d'un travail formel ou d'un accord avec le goût de l'époque, mais bien en vertu de cette inspiration (c'est-à-dire du tiraillement métaphysique entre Dieu et la chair) :

> Racine, par exemple, eût-il atteint son point de perfection, s'il n'avait un jour, d'un coup sublime, surmonté l'homme moral et retrouvé l'homme pécheur ? […] Déjà dans le cri de triomphe et de bienvenue à la vie de l'adolescent vainqueur, aimé, célèbre, se décèle la fêlure imperceptible, le frémissement de la joie mêlée d'angoisse, la recherche d'une vérité plus urgente et plus profonde[26].

Et à vrai dire, ce que Bernanos déplore chez les écrivains, c'est plus souvent la gratuité de l'analyse psychologique que celle du brio stylistique. Il en va ainsi de Proust, qui « a cru pouvoir se placer au point de vue de l'observation pure », mais dont la « terrible introspection […] ne va nulle part », étant un jeu rationnel et formel qui fait « illusion sur la leçon qu'elle va donner et ne donne jamais »[27]. Et à nouveau de Gide : « en littérature, la seule curiosité ne mène à rien[28]. » Il évoque certes lointainement la question du style à propos des gidiens : « Et quel langage ! Définitif, augural, avec cet accent particulier que les notaires connaissent bien… Ce prétendu témoignage de la jeunesse ressemble à un testament[29]. » Mais ici, l'on voit que si la connotation du style gidien ressemble à ce qu'on pourrait trouver chez Céline par exemple, pour qui Gide est l'un des représentants du français mort[30], il n'est pas question pour Bernanos de le décrire ou de le qualifier littérairement, en évoquant par exemple son néo-classicisme. De façon générale, le mot de *style*, lorsqu'il est employé par Bernanos, ne désigne pas spécifiquement le style littéraire, mais, de manière plus large, un ensemble de

24. Lettre du 16 septembre 1926, dans G. BERNANOS, *Correspondance 1904-1934*, J.-L. Bernanos, A. Béguin et J. Murray (éd.), Paris, Plon, 1971, p. 260.
25. Lettre de septembre 1926 à Anna de Noailles (*Ibid.*, p. 258). Il faut relever ici le sens plein du mot *réaction*.
26. Lettre à Frédéric Lefèvre de juin 1926, dans G. BERNANOS, *Essais et écrits de combat*, *op. cit.*, t. I, p. 1050-1051.
27. « Une heure avec Georges Bernanos », interview de 1926 par Frédéric Lefèvre (G. BERNANOS, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 348).
28. Dans la conférence du 15 mars 1927, « Une vision catholique du réel », G. BERNANOS, *Essais et écrits de combat*, *op. cit.*, t. I, p. 1081.
29. « Après une enquête », 7 février 1929 (*Ibid.*, p. 1134).
30. L.-F. CÉLINE, *Bagatelles pour un massacre*, Paris, Denoël, 1937, p. 163.

conventions de langue qui sont toujours une ruse pour ne pas dire franchement ce qui doit l'être. La contrepartie de cette conception littéraire est logiquement de valoriser la franchise, l'écriture qui va droit au but. C'est dans le livre qu'il consacre à Drumont en 1931 que cette posture conjointement éthique et stylistique est la plus résolument affichée.

Drumont : un langage d'homme

Un peu comme Maurras l'avait fait brièvement pour Proudhon, mais sans être mû par une stratégie politique implicite[31], Bernanos se lance dans le panégyrique d'un écrivain sans formation classique : Édouard Drumont. L'hommage à celui que Bernanos considère comme le maître de sa jeunesse, et qui lui donne le sujet de son premier pamphlet, est autant un hommage politique qu'un hommage à la personne de Drumont, en tant que celui-ci incarnerait, par son caractère et sa vie, quelque chose de foncièrement français et chrétien. Mais cet hommage qui prend la forme d'une biographie est essentiellement fondé sur des livres (Bernanos n'ayant jamais connu Drumont). Par conséquent, le livre de Bernanos est aussi un hommage à l'écrivain : « Drumont ne se limite pas à l'antisémitisme. C'est d'abord un grand prosateur, dans la lignée de Saint-Simon et des *Provinciales*[32]. » Encore une fois, les références classiques constituent la grammaire du jugement esthétique. Elles sont significatives : Saint-Simon est, de tous les auteurs classiques, celui qui a la réputation d'écrire le plus mal en raison de son naturel et de sa désinvolture aristocratique ; quant à Pascal, il est invoqué ici moins comme styliste que comme parangon de l'écrivain polémiste. Les écrivains classiques permettent en fait de formuler de façon détournée des clivages littéraires bien plus généraux (la langue polie contre la verve[33], etc.).

La défense de l'écrivain Drumont présente donc sans surprise des similitudes avec les éloges adressés par Maurras à Proudhon. Pour commencer, l'abondance : « l'historien, l'érudit, le travailleur consciencieux qui couvre de sa fine écriture des pages et des pages de notes[34] » ; cette même abondance qui fait que Drumont n'est pas un styliste :

31. Il est clair qu'il n'y a, en 1931, guère d'enjeu à mobiliser la figure de Drumont, que personne ne revendique. On pourrait nous répondre qu'il s'agit moins de Drumont que de l'antisémitisme. Incontestablement présent dans *La Grande Peur des bien-pensants*, il n'en occupe pas moins une place secondaire (surtout si l'on compare avec la psychose antisémite de Drumont). En chargeant non seulement la classe politique, mais aussi tout le camp conservateur et clérical, et en faisant l'oraison funèbre de la Commune (qui ne devait pas être du goût des vieux messieurs d'Action française), Bernanos offrirait plutôt un équivalent de droite du *gauchisme* (en tant que refus du compromis au nom de principes purs), une sorte de « maladie infantile du nationalisme ».
32. Cité par J.-L. BERNANOS, *Georges Bernanos à la merci des passants*, Paris, Plon, 1986, p. 220.
33. Nous revenons plus bas, dans la section « Lucien Rebatet, homme du ressentiment ? », sur la notion de *verve*.
34. G. BERNANOS, *Essais et écrits de combat*, *op. cit.*, t. I, p. 187.

> Non ! je ne vous donne pas ces lignes pour ce qu'il est convenu d'appeler un petit chef-d'œuvre, mais j'y reconnais l'accent, l'inflexion familière d'une voix amie, avec l'imperceptible frémissement d'angoisse où se trahit la vie, la vie douloureuse, la vie sacrée, celle qu'on ne trouve pas dans les écritoires. Certes, nul moins que lui n'était capable de fignoler la rude et pesante matière de son œuvre, et d'ailleurs elle défie tout fignolage, *elle casserait le burin et la lime*[35].

L'imagerie classique du métier est présente en transparence et se conjugue à l'imaginaire social. On se figure un artisan rustique, dans un décor qui fait ressortir son « naturel français[36] » :

> Nul écrivain n'a su mieux que celui-là imposer à la parole écrite le rythme d'une conversation entre amis, de la confidence faite à voix basse, au coin du feu, en remuant les cendres ; et tel est le prestige de l'enchanteur que reposant le livre et fermant les yeux vous croirez entendre le soupir de l'âtre, le ronronnement de la bise entre les fentes de la porte, le craquement familier des vieux meubles[37]…

La maladresse est pour ainsi dire garante de l'authenticité de « son œuvre forte et dense, à l'architecture si sobre, un peu gauche[38] » ; la vigueur aussi : « lui ne parlera jamais qu'aux siens, et dans le même langage, si âpre et si dur, aussi dur que son génie[39]. » Dans l'ensemble, Bernanos mobilise la même topique que Maurras à propos de Proudhon. Drumont écrit comme un Français authentique ou comme un paysan gaulois, avec ses fautes mais aussi son naturel, sa générosité : toutes qualités qui sont perçues comme profondément nationales. Les remarques stylistiques de Bernanos renvoient sans doute moins à des éléments micro-textuels qu'à la composition de l'œuvre de Drumont, qui procède par association et ajout, à partir de documents de diverses natures, allant de rapports sur la falsification des marchandises à l'occultisme[40], en passant par les secrets parlementaires. Les enchaînements d'idées se font à grand renfort de « d'ailleurs » et de « n'importe » (moins abondamment employés qu'ils ne le sont par Bernanos, néanmoins, chez qui ils deviennent de véritables tics d'élocution). Ce qu'en somme on pourrait désigner, chez Drumont, comme un éparpillement de l'œuvre et un défaut de composition, est valorisé par Bernanos au nom d'une éthique de la franchise, de la *parrhèsia*. Bernanos s'accorde d'ailleurs en cela avec les vues de Drumont lui-même, qui conseillait d'éviter l'« immense déballage de phrases de rhétorique », « les

35. *Ibid.*, p. 51. Nous soulignons.
36. C. MAURRAS, « Lorsque Proudhon eut les cent ans… », *Cahiers du cercle Proudhon*, nº 1, janvier 1912.
37. G. BERNANOS, *Essais et écrits de combat*, *op. cit.*, t. I, p. 66.
38. *Ibid.*, p. 46.
39. *Ibid.*, p. 239.
40. Par exemple dans É. DRUMONT, *La France juive, essai d'histoire contemporaine*, Paris, Marpon et Flammarion, 1885, vol. 2, p. 297-301; voir à ce sujet C. PASSARD, « Le nationalisme sous couvert de sociologie : le style crypto-pamphlétaire d'Edouard Drumont », dans S. Bertrand et S. Freyermuth (dir.), *Le nationalisme en littérature*, Bruxelles, Peter Lang, 2019, p. 167-178.

prosopopées redondantes », « les vains serments, l'appareil de ces phrases toutes faites »[41]. Cette éthique – celle du pamphlétaire en général, selon qui la prise de parole engage entièrement et présente un risque – est reformulée par Bernanos en des termes qui correspondent à ses convictions politiques, la virilité et la race[42] : « c'est là le langage d'un homme[43] », conçu « dans sa solide tête celte[44] » (et en cela, Bernanos se distingue de la latinité maurrassienne[45]).

Le langage des misérables : Céline

Drumont incarne le refus des procédés rhétoriques et des détours de langage, au nom d'une « libre parole ». Pour autant, Bernanos n'est pas inflexiblement hostile aux artifices littéraires en eux-mêmes. C'est ce qui ressort nettement de l'article qu'il consacre à Céline après la parution du *Voyage*, c'est-à-dire en pleine rupture avec Maurras – si bien que cette prise de position en faveur de Céline est aussi une rupture avec le classicisme de *L'Action française* (quoique Daudet, aux goûts plus audacieux, ait défendu le romancier pour le prix Goncourt).

> Et plus vrai encore que la peinture ce langage inouï, comble du naturel et de l'artifice, inventé, créé de toutes pièces à l'exemple de celui de la tragédie, aussi loin que possible d'une reproduction servile du langage des misérables, mais fait justement pour exprimer ce que le langage des misérables ne saura jamais exprimer, leur âme puérile et sombre, la sombre enfance des misérables[46].

Il s'agit sans doute d'un des éléments les plus massifs dont nous disposions pour reconstituer la conception stylistique de Bernanos. La comparaison paradoxale entre Céline et le langage de la tragédie ne laisse pas d'étonner : il s'agit, là encore, d'une des nombreuses résurgences de l'éducation essentiellement classique de Bernanos[47]. Moralement, la peinture sans complaisance mais sans férocité des misérables par Céline avait de quoi séduire Bernanos. Mais il faut, pour comprendre pleinement l'enjeu de ce texte et la valorisation

41. Cité par Bernanos, G. BERNANOS, *Essais et écrits de combat*, *op. cit.*, t. I, p. 160.
42. À prendre, encore une fois, dans le sens de l'époque, qui n'implique pas de caractéristiques biologiques, mais est à mi-chemin entre la lignée familiale et la nation.
43. G. BERNANOS, *Essais et écrits de combat*, *op. cit.*, t. I, p. 160.
44. *Ibid.*, p. 116.
45. Sur la latinité et sur le fait que Bernanos ne se reconnaisse pas dans l'identité méridionale de l'Action française, voir S. AL-MATARY, « Des rayons et des ombres. Latinité, littérature et réaction en France (1880-1940) », *Cahiers de la Méditerranée*, nº 95, Centre de la Méditerranée moderne et contemporaine, 15 décembre 2017, p. 9-10.
46. « Au bout de la nuit », *Le Figaro* du 13 décembre 1932 (*Ibid.*, p. 1301).
47. Sur cette éducation, voir J.-L. BERNANOS, *Georges Bernanos à la merci des passants*, *op. cit.*, p. 40-46.

surprenante de « l'artifice » littéraire, se reporter à un passage de *La Grande Peur des bien-pensants* évoquant :

> les journaux écrits pour le peuple par de braves gros prêtres de malice et d'expérience, avec […] ce ton de fausse camaraderie, suant l'embarras ou la peur, dont on parle aux chiens méchants, et que retrouvaient d'instinct, sans le chercher, les parlementaires en visite au front : « Alors, on tient le coup, hein, Poilu ? — Ah ! Misère[48]… »

L'imitation mécanique du parler peuple pour faire passer la propagande de guerre relève, autant que la rhétorique parlementaire, de la fausseté. On pourrait sans doute gloser le substrat théologique sous-jacent à ce rejet du mimétisme : car l'imitation est démoniaque, et Satan est le singe de Dieu[49]. En ce sens, la tenue de la langue de Bernanos (sur laquelle nous reviendrons) et son enthousiasme pour le style de Céline ne sont pas contradictoires : dans les deux cas, l'écriture se refuse à la « reproduction servile du langage des misérables ». On verra plus loin les conséquences de ce choix sur l'écriture bernanosienne (notamment dans le traitement des tournures populaires).

De même qu'il y a une imitation satanique des pauvres, il y a une imitation satanique de soi-même. Le style comme idiolecte, langue unique et propre à un auteur, court toujours le risque de la facilité. La remarque des *Enfants humiliés* (1949) peut s'interpréter dans un sens stylistique :

> lorsqu[e la voix des morts] commence à prendre […] je ne sais quel accent nasillard qui tient de la clarinette et du ventriloque, il n'y a plus de raison que cesse jamais leur monologue éternel, […] ils nous répètent toujours la même chose et ils ne nous consolent de rien. Je me demande souvent si la voix du vieux Bloy n'a pas pris un peu cet accent. Celle de Paul Claudel, sûrement. (Tiens, au fait, celui-là n'est pourtant pas mort[50] ?)

La « voix du vieux Bloy » dans son « monologue éternel » évoque bien sûr son style idiosyncrasique, virulent au risque de lasser et de tourner au procédé[51]. Bernanos soupçonne

48. G. BERNANOS, *Essais et écrits de combat*, *op. cit.*, t. I, p. 142.
49. Voir dans *Nous autres Français* et *Les Enfants humiliés* (*Ibid.*, p. 707 et 855) et « Interview au *Diário* » de juin 1944, dans G. BERNANOS, *Essais et écrits de combat*, *op. cit.*, t. II, p. 929. Voir à ce propos E. BENOIT, « La rencontre avec Satan », *Roman 20-50*, hors série n° 4, 2008, p. 105-128.
50. G. BERNANOS, *Essais et écrits de combat*, *op. cit.*, t. I, p. 819.
51. Dans *Soumission*, le personnage de Lempereur tient les propos suivants : « la virtuosité de Bloy m'est devenue pénible » ; le héros, François, estime pour sa part que « Bloy, constamment avide d'un succès commercial ou mondain, ne cherchait par ses néologismes incessants qu'à se singulariser, s'établir comme lumière spirituelle persécutée, inaccessible au monde. » (M. HOUELLEBECQ, *Soumission*, Paris, Flammarion, 2015, p. 32 et 60). On peut comparer ce passage à l'ambigu compliment de Bernanos, qui évoque le « style d'une opulence byzantine » (« Dans l'amitié de Léon Bloy » (juillet 1946) dans G. BERNANOS, *Essais et écrits de combat*, *op. cit.*, t. II, p. 1232).

en fait cette mécanique du style de dissimuler un désespoir enfoui – et donc un éloignement de l'espérance chrétienne. Quant à Claudel, il est difficile de savoir si Bernanos fait ici allusion à son style psalmodiant, ou à sa prédilection anti-puriste pour les fautes de la langue orale : ce sont là tout au plus deux interprétations possibles.

Nous en sommes réduits, de manière générale, à reconstituer à partir de bribes la conception bernanosienne du style : d'une part, parce que Bernanos ne peut ni ne veut considérer le style ou la forme comme un sujet à part entière ; d'autre part, parce que Bernanos n'est pas, de toute façon, adepte des systèmes, et qu'il n'a donc aucune raison de proposer un exposé cohérent de son esthétique. Pour autant, sa conception stylistique n'est pas contradictoire, précisément, sans doute, parce qu'elle ne cherche pas à être systématique. Bernanos développe, à partir de la culture classique dont il est l'héritier, une conception très personnelle du classicisme, fondée sur des catégories moins formelles qu'éthiques et affectives. Ce modèle classique singulier lui sert ensuite à évaluer les auteurs qu'il fréquente, en fonction, non de leur habileté rhétorique, mais de l'authenticité du questionnement spirituel qu'ils proposent (y compris lorsque, dans ce questionnement, l'auteur semble pencher du côté du mal, comme dans le cas de Baudelaire, que Bernanos tient néanmoins en grande estime).

Un dernier trait symptomatique de la relative indifférence de Bernanos à l'égard du style littéraire est révélé par sa perception plus générale de l'état de la littérature. Alors que, chez les réactionnaires qui accordent une grande importance politique aux lettres, la décadence de la littérature vient s'ajouter au diagnostic de décadence de la civilisation, Bernanos, trois ans après avoir livré le sombre tableau de la « Démission de la France[52] », écrit avec ironie « La décadence du roman préoccupe beaucoup de monde[53] », pour railler le pessimisme littéraire. Il est en l'espèce l'un des seuls à les découpler si nettement.

Dans l'ensemble, la conception stylistique de Bernanos ne rejoint pas tout à fait la conception nationaliste identifiant presque sans médiation la France au classicisme. On voit néanmoins que son idéal stylistique d'une langue de l'authenticité emprunte des éléments à l'imaginaire national, identifiant la France à la parole *franche*. C'est aussi de cette manière

52. Surtitre de *La Grande Peur des bien-pensants*. Nuançons néanmoins en rappelant que le livre contient cette remarque : « Même dans l'ordre de l'esprit, la notion de qualité semble avoir perdu son sens, et l'authentique, par un prodige étrange, est devenu réellement l'artificiel. » Et cette interrogation : « que sauront de nous ceux qui nous chercheront plus tard dans les livres les mieux réussis de M. Cocteau ou de M. Giraudoux ? » G. BERNANOS, *Essais et écrits de combat*, *op. cit.*, t. I, p. 73. Mais il s'agit d'une déploration du contenu, et non des qualités littéraires des livres en question.
53. Voir « "Ténèbres" », *Le Jour* du 29 avril 1934 (*Ibid.*, p. 1304).

qu'il faut comprendre l'expression récurrente de « langage de l'enfance[54] ». Cette expression, comme celle de « langage chrétien[55] », ne doit pas être prise en un sens linguistique quelconque, ni même stylistique (du moins, pas directement). C'est un langage de la franchise, qui fournit une image de l'entreprise pamphlétaire de Bernanos : dire sans rien masquer, parler sans fard.

> Combien de fois, depuis l'enfance, avez-vous réellement entendu parler chrétien ? Ah ! sans doute, il y a le style chrétien, comme il y avait jadis le style noble, il y a même un nouveau style chrétien, pour ne pas écrire un style néo-chrétien, c'est d'ailleurs, hélas ! tout ce qui nous reste de cette fameuse renaissance catholique, en quoi nous avions mis tant d'espoir, voilà bien des années. Nous disposons d'un moyen d'expression littéraire, à l'usage presque exclusif des journalistes et des essayistes, modeste sans doute, mais qui s'est substitué heureusement à la rhétorique sulpicienne hors d'âge, dont les poncifs les moins usés dataient d'un siècle et demi[56].

On retient dans ce passage l'opposition entre le « parler chrétien » et le « style chrétien » (rapproché du « style noble », c'est-à-dire d'une catégorie de la rhétorique). La question du style ecclésiastique est récurrente dans l'œuvre dès le début de sa carrière littéraire. En l'occurrence, ce style chrétien, toujours reconnaissable d'après Bernanos, est le symptôme de la trahison des pauvres par l'Église. Ce n'est donc pas la décadence du style, mais au contraire sa luxuriance, qui signale la décadence sociale.

2. La langue des écrivains, des soldats et des laboureurs

Les propos tenus par Bernanos sur la langue française ne sont que faiblement liés à sa conception du style et de l'écriture, contrairement au continuum entre langue et style qui structure la pensée de la plupart des auteurs que nous étudions. Sa conception de la langue est informée par son nationalisme, pour peu que l'on entende bien par ce mot un idéal national lui-même proprement bernanosien, et dont les contours évoluent au fil du temps. Autrement dit, comme le résume le titre de *La France contre les robots* (écrit en 1944-1945, publié à Rio de Janeiro en 1946, et à Paris en 1947), un idéal selon lequel la patrie française est, en tant que telle, antagonique de la civilisation des machines, de l'argent, du capitalisme et des totalitarismes, et a pour mission de s'y opposer pour défendre le reste du monde. Dans le livre, cet idéal est développé, comme souvent chez Bernanos, sur le mode de la grande fresque du temps passé. La situation de la langue française à l'ère des machines est saisie en

54. *Les Grands Cimetières sous la lune* (*Ibid.*, p. 355).
55. *Les Enfants humiliés* (*Ibid.*, p. 843).
56. *Les Enfants humiliés* (*Ibid.*, p. 843-844).

regard de ce qu'elle était pendant l'âge d'or de la liberté : le XVIIIe siècle et 1789[57]. « N'est-ce pas en ce moment que l'Académie de Berlin choisit comme sujet de concours : *Raisons de la supériorité de la langue française*[58]? »

Bernanos, qui se réclame alors de la Révolution française en ce qu'elle est l'expression du peuple, prend soin de concilier la contradiction entre valorisation de la langue nationale et valorisation du peuple qui alors, majoritairement, ne la parlait pas : « Oh ! sans doute, quelque lecteur pensera ici que le paysan français se souciait peu alors du choix de l'Académie de Berlin, choix que d'ailleurs il ignorait. Mais il n'ignorait pas la place que la France occupait en Europe, et que cette place était la première[59]. » Le paysan participe, à sa manière humble, de cette communauté plus grande que lui. De même qu'il y a communion des pécheurs et des saints, il y a communion dans le génie national. La pensée du génie national est façonnée par le prisme catholique (et non par le prisme ethnique ou linguistique).

Par conséquent, et à la différence d'auteurs qui opposent, de diverses manières, langue populaire et langue littéraire[60], la langue française tient pour Bernanos des deux à la fois. Ainsi, il évoque, dans un article largement antérieur, les « écrivains, soldats, laboureurs, dont nous tenons cette langue harmonieuse à laquelle un cœur bien né n'ose toucher qu'avec respect[61] ». Si bien que se trouve inversé le rapport idéalisé du peuple à la langue : alors que pour Jouhandeau, Maurras, Cioran ou Millet, le peuple français a le souci de bien parler, Bernanos évoque plutôt, dès *La Grande Peur*, l'aristocratie de l'ancien temps qui avait à cœur de connaître la langue du peuple, celle de « l'homme de Belleville, aujourd'hui seul survivant du bon peuple des faubourgs, celui-là qu'aimait Henri IV, dont le cardinal de Retz savait l'argot[62] ». L'image est renversée ; mais, de même que pour Abel Hermant (qui, comme Bernanos, est d'origine parisienne), il s'agit toujours d'opérer, par l'intermédiaire du langage, une jonction mythique entre aristocratie et peuple, au détriment de la bourgeoisie.

57. Nous ne reviendrons pas ici sur le paradoxe apparent qui conduit un réactionnaire monarchiste comme Bernanos à se revendiquer, pour finir, de 1789. Il en donne lui-même les raisons dans *La France contre les robots*, et celles-ci – ainsi que le revirement idéologique qu'elles constituent dans le parcours de Bernanos, et l'influence de Michelet – sont commentées par A. R. CLARK, *La France dans l'histoire selon Bernanos*, Paris, Minard, 1983, p. 85-103.
58. G. BERNANOS, *Essais et écrits de combat*, *op. cit.*, t. II, p. 1002.
59. *Id.*.
60. Chez Péguy – à qui Bernanos emprunte cette image de la langue des soldats et des paysans, en y ajoutant significativement les écrivains – le français populaire vrai est opposé au français primaire, qui n'est plus populaire, et n'est pas encore véritablement littéraire. Voir C. REGGIANI, « Charles Péguy et la langue littéraire vers 1900 », dans G. Philippe et J. Piat (dir.), *La langue littéraire : une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, p. 385.
61. « Le jour de gloire… » (11-18 juillet 1914), G. BERNANOS, *Essais et écrits de combat*, *op. cit.*, t. I, p. 1027.
62. *Ibid.*, p. 71

Jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, ce que Bernanos désigne par la langue de la bourgeoisie recoupe les aspects que nous avons déjà évoqués : la rhétorique politique, les détours de langue, le manque de franchise (qui, encore une fois, a un caractère étranger et antinational). « Les jeunes Français, en petit nombre, qui gardent encore le sens national, parlent et pensent, aiment ou haïssent dans leur langue et non pas dans le charabia international des professeurs[63]. » Il a pu arriver à Bernanos de joindre, à la déploration de ce « charabia », des stéréotypes antisémites. En 1929, par exemple, dans un article intitulé « Le juif et le bachelier », Bernanos commente un propos de Benda : « Ainsi que le dit le juif en sa langue, […] "la subversion de l'ordre reste l'appétition centrale de Caliban[64]". » On peut trouver ailleurs[65] le stéréotype consistant à associer le juif (supposé de nature nerveuse) avec un langage abstrait et intellectuel à l'excès. Mais chez Bernanos, cela semble être un hapax, qui n'a en tout cas pas la virulence qu'on trouvait chez Jouhandeau.

Derrière le charabia, c'est moins le Juif qui est visé que le « pion », mot qui, chez Bernanos, désigne tous les maîtres à penser de la bourgeoisie. Or, la figure la plus détestée de Bernanos, au moment où son antisémitisme est le plus immodéré, c'est-à-dire avant 1914, ce n'est ni Benda ni les professeurs juifs (ou supposés tels) de la Sorbonne, mais Alain. On le voit par les nombreuses attaques que Bernanos lui lance depuis les colonnes de *L'Avant-Garde de Normandie*. C'est d'ailleurs dans un article dirigé contre Alain que Bernanos balaie les arguties linguistiques des pédants : « Jusqu'à ce moment, l'indicible ennui qui se dégage de votre prose, et vos querelles avec la grammaire nous sont une protection suffisante[66]. » L'affection de Bernanos pour la langue française prend donc une forme résolument opposée au purisme ; le rapport linguistique et normatif à la langue française est rejeté au profit d'un rapport affectif et mythique.

Que parlent les robots ?

L'attachement à la langue en tant que langue nationale se présente donc, jusqu'aux années 1940, comme un attachement, non à la langue elle-même, mais au peuple qui la parle, et aux valeurs morales attribuées à ce peuple mythifié. L'imaginaire linguistique de Bernanos est alors nationaliste, mais pas au sens d'une confrontation entre nations. Le juron qu'on

63. *Ibid.*, p. 74.
64. *Ibid.*, p. 1139.
65. Voir les remarques sur Jouhandeau dans le chapitre précédent.
66. « Les fanatiques » (23 novembre 1913). G. BERNANOS, *Essais et écrits de combat*, *op. cit.*, t. I, p. 951.

relève dans une lettre de 1934 (« le manager (M… pour les mots anglais[67] !) ») apparaît lui encore comme un cas isolé et ne s'articule pas à la crainte d'une invasion linguistique.

Le ton change dans les années 1940, quand il devient clair que la France est vouée à perdre son rang diplomatique. Mais précisément le propos de Bernanos est intéressant en ce qu'il ne subordonne pas à la seule question géopolitique le rôle qu'occupe la langue française dans le monde :

> Aujourd'hui même les journaux nous apprennent que la langue française ne sera pas considérée à San Francisco comme une langue diplomatique. Nos représentants devront donc faire traduire leurs discours en anglais, en espagnol ou en russe. Nous voilà loin du temps où l'Académie de Berlin proposait son fameux sujet de concours : « Les raisons de la supériorité de la langue française. »
>
> Ceux qui ne voient dans cette exclusion qu'une conséquence naturelle de notre défaite militaire, et se rassurent en pensant qu'une future victoire ne pourra manquer de rendre à notre langue le prestige qu'elle a perdu sont des imbéciles et je n'écris pas pour eux. Vainqueurs ou vaincus, la civilisation des Machines n'a nullement besoin de notre langue, notre langue est précisément la fleur et le fruit d'une civilisation absolument différente de la civilisation des Machines.
>
> Il est inutile de déranger Rabelais, Montaigne, Pascal, pour exprimer une certaine conception sommaire de la vie, dont le caractère sommaire fait précisément toute l'efficience. La langue française est une œuvre d'art, et la civilisation des machines n'a besoin pour ses hommes d'affaires, comme pour ses diplomates, que d'un outil, rien davantage. Je dis des hommes d'affaires et des diplomates, faute, évidemment, de pouvoir toujours nettement distinguer entre eux[68].

Dissipons pour commencer une contradiction apparente. Alors même que Bernanos, dans ses jugements littéraires, déploie une conception nettement hétéronome de la littérature, il valorise la langue française (telle qu'elle s'est illustrée par les lettres françaises, Rabelais, Montaigne, Pascal) contre l'utilitarisme de la civilisation industrielle. On serait donc tenté de reconstituer à partir de ce texte une opposition entre gratuité et utilitarisme, là où il y aurait en fait trois termes : la gratuité vide de la littérature non spirituelle (Anatole France, Proust, Gide), la littérature qui se confronte à la vie intérieure (incarnée par Pascal, Racine, etc.), et enfin le monde des machines dont la langue est un outil purement orienté vers la communication. Néanmoins, il n'est pas tout à fait à exclure que Bernanos, même en 1945[69],

67. Lettre à Pierre Belperron d'avril 1934, G. BERNANOS, *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, 2015, t. II, p. 775.
68. G. BERNANOS, *Essais et écrits de combat*, *op. cit.*, t. II, p. 1040-1041.
69. Le passage a été écrit avant que Georges Bidault n'obtienne la reconnaissance du français comme langue de travail aux Nations unies.

éprouve encore une certaine fierté chauvine devant la renommée des lettres françaises dans leur ensemble, indépendamment de leur portée spirituelle.

Dans ce même livre, Bernanos revendique son idéal de la langue française contre ce qu'il nomme le « patois yankee[70] ». Cette fois-ci, sa critique s'oriente nettement vers les enjeux politico-linguistiques de la seconde moitié du siècle, amenés à se développer prodigieusement. L'expression de « patois yankee » concentre déjà l'idée que la langue française est menacée de l'extérieur, et que cette menace n'est pas incarnée par la langue d'une autre nation (l'anglais d'Angleterre), mais par une version dégradée et mercantile de celle-ci (le thème spécifique du patois nuisant aussi à l'anglais n'est cependant pas développé par Bernanos). C'est à partir de cette donnée qu'il faut comprendre le nationalisme de Bernanos en 1947 : il ne s'agit pas d'un nationalisme qui place la France devant les autres nations, mais d'un nationalisme qui la place, en tant que nation dont la mission est d'être libre, face à la civilisation industrielle[71]. C'est ainsi qu'il faut comprendre son anglophobie et son antiaméricanisme : non comme la crainte du déclin géopolitique et donc linguistique de la France, mais crainte du déclin mondial (et en premier lieu dans le monde anglo-saxon) de la liberté, dont la nation française et sa langue sont une incarnation.

Il faut voir par ailleurs que l'emploi du mot « patois » est péjoratif ici sans l'être ailleurs. L'un des aspects, ou plutôt l'une des contradictions les plus saillantes de *La France contre les robots* est justement cette référence conjointe à la langue nationale et aux patois – incarnation linguistique des libertés d'Ancien Régime, qui sont des libertés locales, liées à un métier, une ville, une province mais jamais à l'État : « on avait pris grand soin de ne rien leur laisser d'elle [la France] qui fût réellement à leur portée – pas un costume, pas un patois, pas une chanson[72]. » Les contradictions de Bernanos sont au fond celles-là mêmes de l'Ancien Régime qu'il idéalise, encore féodal et pourtant déjà centralisé et étatique. De culture jacobine malgré lui, Bernanos ne se fait pas le chantre de la diversité régionale ou de l'authenticité folklorique. Les questions linguistiques n'ont un sens qu'en fonction de leur lien à la mission historique de la France. Précisons que l'idée d'une mission historique de la France, destinée à vouloir et à porter la liberté pour les autres nations, est un thème qui se cristallise surtout

70. G. BERNANOS, *Essais et écrits de combat*, *op. cit.*, t. II, p. 977.
71. En ceci, la pensée de Bernanos est assez originale : les critiques anti-industrielles émanant de l'extrême droite à cette époque sont souvent secondaires et motivées par la crainte du prolétariat d'usine ; à l'opposé, les premières critiques françaises de la société technicienne sont plutôt le fait d'auteurs internationalistes, anarchisants ou socialisants (Jacques Ellul, Bernard Charbonneau, Simone Weil).
72. G. BERNANOS, *Essais et écrits de combat*, *op. cit.*, t. II, p. 1013.

après 1938, au moment où l'œuvre de Bernanos prend une dimension internationale. C'est bien sûr le cas quand il écrit, en mars 1943, l'article « Laissez la France parler français » :

> Parler le langage du peuple, ce n'est pas du tout parler l'argot ou le patois, c'est tâcher d'accorder son propre langage, le plus fidèlement et le plus honnêtement possible, au service du petit nombre des sentiments communs à tous les Français[73].

Les formes linguistiques en elles-mêmes ont peu d'importance (contrairement à ce que croyaient les journaux de propagande en 14-18, qui n'imitaient justement que les formes). C'est parce qu'elle a été la langue dans laquelle se sont exprimées pendant des siècles des pensées libres que la langue française est, aux yeux de Bernanos, une langue libre.

Méfiance générale dans les capacités du langage

L'imaginaire linguistique de Bernanos est visible principalement dans *La France contre les robots*, où il est mis au service de sa critique de la modernité industrielle. Quoique cet imaginaire occupe donc, dans l'ensemble de l'œuvre, une place secondaire, la centralité de la référence à Rivarol dans ce livre (placé au même rang que Rousseau) laisse croire que l'exclusion du français à la conférence de San Francisco a réveillé en Bernanos un souci de la langue nationale plus profondément ancré qu'il n'y paraît. L'importance variable de la langue française dans l'œuvre de Bernanos pourrait en réalité se comprendre par la coexistence entre, d'une part, la préoccupation pour la langue (partagée de façon plus visible par la plupart des héritiers de la culture classique) et d'autre part la méfiance diffuse à l'égard du langage et de sa capacité à dire le vrai. Cette méfiance transparaît par exemple à la fin des *Enfants humiliés* :

> Je comprends de plus en plus que je n'ajouterai rien à la vérité dont j'ai le dépôt, je ne pourrais m'en donner l'illusion. C'est moi-même qui devrais me mettre à sa mesure, car elle étouffe en moi, je suis sa prison, et non pas son autel[74].

Mais on la voit aussi percer dans ses romans. Ainsi dans ce passage du *Soleil* : « La langue humaine ne peut être contrainte assez pour exprimer en termes abstraits la certitude d'une présence réelle […] Nul feu, sinon divin, qui force et fonde la glace des concepts[75] » ; dans la figure négative de M. Ouine, « professeur de langues » ; ou encore dans la représentation organique des langues, toujours sèches ou balbutiantes. L'insuffisance du

73. Repris dans *Le Chemin de la Croix-des-Âmes* (*Ibid.*, p. 517).
74. G. BERNANOS, *Essais et écrits de combat*, *op. cit.*, t. I, p. 902.
75. G. BERNANOS, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 202.

langage (qui n'est pas sans sous-texte métaphysique, elle dit à demi-mot l'insuffisance humaine face au surnaturel[76]) est un autre trait propre à Bernanos, par rapport aux autres écrivains réactionnaires de cette période qui, soit en vertu de leur attachement à l'idéal classique de clarté (Maurras, Thérive), soit par leur virtuosité littéraire (Jouhandeau), soit par leur confiance en l'expressivité de leur verve (Daudet, Céline), ne posent guère de limite au domaine du dicible.

En somme, il est rare que les questions de style soient pour Bernanos un sujet sérieux. Ce ne sont pas le témoignage selon lequel le petit Georges soignait le style de ses dissertations, ou les quelques remarques qu'on peut glaner dans des articles de jeunesse et qui rappellent surtout la formation classique de Bernanos[77], qui suffiraient à contrebalancer cette affirmation[78]. Quant à la langue, même si Bernanos ne peut s'empêcher de partager l'orgueil national pour la langue française, elle ne constitue pas non plus un point névralgique de son œuvre ; notamment parce que son éthique de la franchise et sa vocation spirituelle, qui gouvernent ses aspirations stylistiques, littéraires et langagières, doivent inévitablement déborder les capacités de la langue qui les exprime. Il reste désormais à examiner comment Bernanos a tenté de répondre, par l'écriture, à la finalité éthique et spirituelle qui s'est imposée à lui.

3. Le style de Bernanos

Une jeunesse traditionnelle

Le Bernanos première manière fait assez étroitement correspondre réaction politique et réaction littéraire, la médiation entre style et politique se situant peut-être dans son éducation jésuite. Ses premiers écrits, sept brèves nouvelles publiées dans la rubrique « Petits pamphlets »[79] de la revue *Le Panache*, alors qu'il avait dix-neuf ans, exaltent l'héroïsme des grands chefs militaires d'Ancien Régime, sur un mode épique tirant volontiers sur le fanfaron.

76. Voir à ce propos aussi l'article de Michael Kohlhauer, qui rapproche cette méfiance d'une plus longue tradition, dans M. GOSSELIN-NOAT et M. MILNER (dir.), *Bernanos et le monde moderne*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires de Lille, 1989, p. 154. On distinguera chez Bernanos les personnages positifs trahis par la langue (Donissan, le curé de Fenouille), et ceux dont l'incapacité linguistique est le symptôme d'une stérilité morale (Ganse dans *Un mauvais rêve* (G. BERNANOS, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 38), l'inspecteur d'Académie et le maire Arsène dans *Monsieur Ouine*).
77. Parlant du critique littéraire Ernest Charles, Bernanos évoque « un de ses pesants articles écrits dans un style d'une étonnante opacité » (G. BERNANOS, *Essais et écrits de combat*, *op. cit.*, t. I, p. 917).
78. J.-L. BERNANOS, *Georges Bernanos à la merci des passants*, *op. cit.*, p. 54.
79. *Ibid.*, p. 81. Cela inaugure une indistinction générique entre pamphlet et récit, structurante dans la suite de l'œuvre (voir *infra*). Les titres sont « On passera !… », « Pour préserver les lys », « La pitié du chouan », « Le geste du roi », « Ce qui ne meurt pas », « Les deux fils » et « Mademoiselle Triomphe ».

Elles sont émaillées de métaphores et de périphrases topiques (« ils allaient comme un torrent[80] » ; « les fleurs de France[81] » pour les lys), d'antithèses tranchées (« sous les lourdes fumées noires, [les fleurs de lys] continuaient insouciamment d'embaumer et d'être blanches[82] », « si le Roi peut mourir, la Royauté ne meurt pas[83] »). *Milites gloriosi* sans le vouloir, les nobles y évoquent la mort avec légèreté : le panache, en effet, c'est aussi l'insouciance et la bravoure qui transparaît de leur propos, rivalisant d'euphémismes (« malmener », « changer de linge » pour « tuer » et « mourir »), rehaussés par des détails d'un baroque sanguinolent.

> Jarnac-Chabot, qui retenait ses entrailles avec ses mains rouges, se traîna jusqu'au duc : « Mon cher, dit-il, Dieu ait nos âmes ! Tu nous as fait prodigieusement malmener… — Oui, pourquoi donc, animal ? » râla Sourdis en essuyant ses yeux crevés et sanglants avec sa cravate de dentelle. « Il faut que tu nous le dises, murmura le bailli de Proulay, avant que nous allions là-haut changer de linge[84]… »

On y reconnaît déjà l'appétence de Bernanos pour les adjectifs intensifs (« grand », « prodigieux », « formidable »). L'abondance des adjectifs et des adverbes a déjà été notée par Yvonne Guers-Villate, selon qui le style des premiers écrits de Bernanos est « gauche et inégal[85] ». Quatre récits plus tardifs, parus en 1913[86], présentent les mêmes caractéristiques stylistiques, malgré leur proximité thématique avec les œuvres suivantes. André Not y voit notamment l'influence scolaire de La Bruyère, à qui Bernanos emprunte l'association d'un adjectif et d'une relative, le crescendo volumique, et l'emploi du présent de nature dans les portraits[87]. Not, reprenant un mot de Céline, voit donc essentiellement les premiers écrits fictionnels de Bernanos comme des pastiches à « lamanièredeux ». Certains de ces traits de style sont encore à l'œuvre dans les écrits plus tardifs, et participent à la constitution du style personnel de Bernanos ; mais le style de jeunesse de Bernanos est encore largement conventionnel. Il est classique par l'influence des modèles scolaires, mais aussi emphatique et rhétorique, par l'emploi de figures mises au service d'une narration baroque et idéaliste.

---

80. G. BERNANOS, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 1112.
81. *Ibid.*, p. 1114.
82. *Id.*
83. *Ibid.*, p. 1126.
84. *Ibid.*, p. 1116.
85. Y. GUERS-VILLATE, « Les premiers écrits de Bernanos », *Études bernanosiennes*, n° 10, 1969, p. 141-144.
86. Il s'agit de « La tombe refermée », « La mort avantageuse du chevalier de Lorges », « La muette » et de « Virginie ou le plaisir des champs ».
87. L'exemple donné par Not pour illustrer est tiré de « Virginie ou le plaisir des champs » : « Comme elle est déjà sur l'âge, elle désire qu'on l'aime pour ses mérites *secrets, ou qui n'apparaissent pas d'abord*, et les dons rares du cœur ; quand le jour finit avec mollesse, par un beau soir de septembre, elle regarde en l'air les nuages et les fumées, souhaite de mourir, et répand des larmes. » Nous soulignons. Voir A. NOT, *Les dialogues dans l'œuvre de Bernanos*, *op. cit.*, p. 8.

Malgré la proximité formelle entre les deux groupes d'écrits, il y a déjà un changement de ton entre les nouvelles de 1907 et celles de 1913-1914, qu'André Not relève, et attribue à davantage de maturité[88]. Ce changement est d'importance : il empêche en effet d'attribuer à la seule expérience – certes cruciale – de la guerre le ton plus grinçant de l'auteur[89]. Le thème héroïque revient par exemple dans « La mort avantageuse du chevalier de Lorges », mais avec un changement notable de dispositif énonciatif, puisque la nouvelle prend la forme d'une lettre, et que la thématique galante encadre le récit guerrier. Cette oscillation entre amour et armée est aussi au centre de « La muette ». Dans les deux récits, les nécessités guerrières sont tenues de l'emporter sur les intrigues amoureuses.

« La tombe refermée » préfigure les thèmes satiriques du *Soleil* : le protagoniste, « futur académicien[90] », pourrait être tiré de la « galerie des médiocres » des trois premiers romans, et on reconnaît dans l'expression cette tendance de l'auteur à aller, par ses anticipations, plus vite que le récit lui-même, et à évaluer ses personnages comme des destins (plus encore que comme des psychologies). Enfin, on repère dans tous les récits de jeunesse une prédilection de l'auteur pour les dialogues (ou du moins pour le discours direct, dans le cas des lettres), qui portent l'intrigue et les chutes, tandis que la narration est réservée avant tout aux portraits et descriptions[91]. Cette tendance s'accuse, de différentes manières, dans les grands romans de la maturité.

L'écriture du jeune Bernanos présente donc des aspects qu'on pourrait dire moins classiques que baroques (profusion des adjectifs, hyperboles, héroïsme frisant l'invraisemblance), mais tributaires d'une tradition littéraire française et scolaire bien identifiable : La Bruyère pour les portraits, Corneille pour les thèmes et l'éclat[92]. On n'y trouve pas encore l'obscurité qui caractérise parfois les romans de la maturité, leur conférant une atmosphère pesante et singulière.

---

88. G. BERNANOS, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 1292.
89. Ce que fait par exemple Y. GUERS-VILLATE, « Les premiers écrits de Bernanos », art. cit., p. 144. Léon Cellier suggère pour sa part que le passage de Bernanos à Rouen, pour *L'Avant-garde de Normandie*, a pu nourrir l'auteur d'une ironie et d'un imaginaire flaubertiens… Cité par A. NOT, *Les dialogues dans l'œuvre de Bernanos*, *op. cit.*, p. 117.
90. G. BERNANOS, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 1146.
91. Le discours est souvent le premier moteur de l'action (dans les harangues militaires des récits du *Panache*, notamment), mais surtout contient les chutes qui exposent les ressorts implicites de l'intrigue (par exemple dans « Pour préserver les lys », « Les deux fils », ou encore « La muette »).
92. Sur la place accordée aux figures héroïques et chrétiennes dans l'enseignement privé, voir par exemple J. FREYSSINET-DOMINJON, *Les manuels d'histoire de l'école libre, 1882-1959*, Paris, A. Colin, 1969.

Un style bien peigné

En ce qui concerne l'écriture de l'œuvre canonique de Bernanos, son statut est plus complexe. En effet elle se caractérise d'abord en partie par le respect, à certains égards, des formes de l'écriture littéraire. Comme le dit Gilles Philippe : « le style de Bernanos n'a rien qui fasse bien peur. Il y a une évidente retenue dans la longueur des phrases, de la mesure dans la métaphore[93]. » La prose de Bernanos, comme il le note encore, est parfois légèrement archaïsante : elle emploie *qui* pour *qu'est-ce qui*, la préposition *de* avant l'infinitif pour compléter la négation exceptive en *ne… que*[94] : « il n'est que de parler pour s'entendre[95] », l'infinitif après une consécutive[96] : « Je n'étais pas si bête que de te croire fidèle[97]. » L'archaïsme a une fonction localisée de marqueur d'identification sociale, et A. Not a bien montré comment l'aristocratie, traitée avec tant d'emphase (et un certain plaisir du pastiche) dans les récits de jeunesse, finissait par se réduire à ces codes langagiers dans les écrits de la maturité[98]. Les figures d'aristocrates, paradoxalement, sont rarement des figures positives chez Bernanos, celui-ci projetant souvent en eux beaucoup de ses traits propres, pour repousser ce qu'il trouvait en lui-même de facile[99].

Néanmoins, l'archaïsme bernanosien ne se limite pas à une fonction de marqueur socio-linguistique. Les citations précédentes sont d'ailleurs tirées des discours de Malorthy pour la première, et de Mouchette pour la seconde (pas des aristocrates, donc). On trouve des archaïsmes ailleurs ; par exemple dans *Monsieur Ouine*, cette version elliptique de la négation exceptive : « Quoi ! rien que la mort n'apaisera donc le feu de ses entrailles[100] ! » (au lieu de *rien d'autre que*), où la fonction forclusive du *que* est particulièrement saillante[101]. Il s'agit là d'un discours indirect libre, au sein du monologue intérieur d'Hélène Devandomme (fille d'un paysan qui a une ascendance aristocratique imaginaire). On peut donc rattacher la tournure à la fois à la langue du narrateur et à celle du personnage, et interpréter l'archaïsme aussi bien comme un procédé d'emphase appelé par les thèmes raciniens, que comme un indice suggérant la noblesse d'âme de la fille (contrepoint à la noblesse inventée par le grotesque

93. G. BERNANOS, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. I, p. XIV.
94. M. GOSSELIN-NOAT et B. MORICHEAU-AIRAUD, *Bernanos* Sous le soleil de Satan, Neuilly, Atlande, 2008, p. 198.
95. G. BERNANOS, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 62.
96. N. FOURNIER, *Grammaire du français classique*, Paris, Belin, 1998, p. 284.
97. G. BERNANOS, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 82.
98. A. NOT, *Les dialogues dans l'œuvre de Bernanos*, *op. cit.*, p. 114-117.
99. Voir à ce propos A. NOT, « La galerie des médiocres dans le prologue de *Sous le Soleil de Satan* », *Littératures*, n° 8, 1983, p. 81-96.
100. G. BERNANOS, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 630.
101. N. FOURNIER, *Grammaire du français classique*, *op. cit.*, p. 240-241.

« petit homme vert » du quatrième chapitre). L'archaïsme est ici encore susceptible d'une interprétation locale, liée aux caractéristiques des personnages – on pourrait d'ailleurs faire une lecture similaire des archaïsmes de Chantal dans *La Joie*[102].

Ce n'est plus le cas dans les essais, où l'énoncé est rattaché de façon transparente à l'énonciateur premier, le pamphlétaire Bernanos. Quand celui-ci écrit dans *La Grande Peur des bien-pensants* : « Seulement le secours vint à la République du côté qu'elle l'attendait le moins. Le parti clérical l'allait sauver une fois de plus », c'est pleinement à sa parole qu'on rattache l'emploi du relateur omni-fonction *que* (en lieu et place de *d'où*[103]), et la remontée du pronom clitique[104]. La prose d'idée de Bernanos est donc également caractérisée par ces quelques tournures écrites et classiques (au sens où elles imitent la syntaxe du français classique). Il semblerait néanmoins que cette tendance à recourir à des archaïsmes, qui pour certains sont particulièrement visibles (la montée du clitique est archétypale dans son genre), soit pour partie un péché de jeunesse[105]. On en trouve dans *La Grande Peur*, beaucoup moins dans les pamphlets suivants.

Les mots que les diplomates n'emploient jamais

À côté de ce goût, néanmoins circonscrit, pour les tournures désuètes, on trouve chez Bernanos des éléments de la langue orale. Sans revenir sur la question de l'oralité en littérature dans les années 1920, nous pouvons d'ores et déjà affirmer que Bernanos fait preuve, en la matière, d'une audace toute relative. Comme l'a déjà vu André Not, le parler populaire présent dans les dialogues de roman, qu'il soit porté par les vagabonds (Ambroise dans *L'Imposture*, Mathurin dans *Un crime*, Arsène dans *Nouvelle Histoire de Mouchette*), ou par les servantes (Mme de la Follette dans *L'Imposture*, Fernande dans *La Joie*, Mme Marchal dans *Monsieur Ouine*) n'a ni fonction expressive, ni valeur ethnographique[106]. Il s'agit, sans but parodique, de situer socialement les personnages au moyen de quelques marqueurs très visibles (barbarismes, argot, locutions proverbiales, omissions du verbe, du pronom, de la

102. Il s'agit plutôt, dans le cas de Chantal, d'un usage archaïque de certaines prépositions rectrices. Voir G. BERNANOS, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 1261, note 58. On ne pourrait pas faire la même lecture pour Malorthy, archétype du bourgeois anticlérical.
103. Le relatif *où* est pourtant d'un emploi plus fréquent en français classique comme on sait, mais ce qui fait archaïque ici est l'utilisation du relatif adverbe en lieu et place du relatif précédé d'une préposition. Voir A. HAASE, *Syntaxe française du XVIIe siècle*, M. Obert (trad.), 4e édition, Paris, Delagrave, 1935, p. 71.
104. N. FOURNIER, *Grammaire du français classique*, *op. cit.*, p. 80-82.
105. Pour la montée du clitique, on lit encore dans « La tombe refermée » : « Il la voudrait retenir », G. BERNANOS, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 1146.
106. A. NOT, *Les dialogues dans l'œuvre de Bernanos*, *op. cit.*, p. 105-120. On y trouvera les citations exemplifiant l'usage romanesques des parlures populaires.

négation explétive, etc.). Bernanos hérite ici de Balzac, comme l'a également analysé Max Milner[107], et ne participe pas aux expérimentations romanesques de ses contemporains, malgré l'admiration qu'il professe pour Céline. On note un léger changement cependant avec la *Nouvelle Histoire de Mouchette*, dont le récit passe parfois par des basculements de point de vue, visibles notamment aux discours indirects libres. Pour autant, ceux-ci se limitent le plus souvent à quelques interrogations et exclamations (« Que faire[108] ? », « Des habits, ça[109] ! »), bien éloignées des téméraires chevauchements entre dialogues et narration de *L'Assommoir*.

La tenue de la prose bernanosienne, son aspect foncièrement écrit, sont encore plus visibles si l'on examine ses essais. Malgré certaines affinités entre le genre pamphlétaire et l'oralité, les pamphlets de Bernanos tiennent soigneusement à distance, par modalisation autonymique[110], ce qui est du domaine de la langue parlée. Il peut s'agir du jargon : « On ne peut dire qu'Édouard Drumont négligea de jouer sa chance, *pour employer* l'argot du sport[111]. » Ou encore du registre de langue d'un groupe particulier, ainsi le parler des tranchées : « Voulez-vous me permettre de reprendre le langage d'autrefois, celui de la Main de Massiges ou du Chemin des Dames ?… Ah ! les vaches[112] ! » Enfin, on relève l'emprunt stylistique : « Question loyauté, comme dirait M. Céline, je puis renvoyer tous ces gens-là dos à dos[113]. » La conversion (orale et célinienne) d'un substantif en préposition thématisante y précède la variante soutenue du verbe *pouvoir*.

Il arrive également à Bernanos de substituer une périphrase à un mot vulgaire : « La même canaillerie […] met instantanément sur les lèvres d'une foule de brave gens un mot que les diplomates n'emploient jamais, et qui, suivi de l'adverbe "alors", exprime une sorte de stupéfaction peu flatteuse[114]. » Notons d'ailleurs que la nouvelle Mouchette profère ce même mot, censuré dans le texte, et commenté par le narrateur : « Une injure, la plus grossière qu'elle connaisse, mais qui n'a pour elle, en ce moment, aucun sens, qui n'exprime que son profond, son inconscient désespoir : "– M… !" dit-elle[115]. »

---

107. M. MILNER, « La concierge et l'agonisant – coordonnées balzaciennes », *Études bernanosiennes*, n° 15, 1974, p. 51-63. On pourrait prendre les dialogues des *Paysans* comme exemple typique de parler rural sans aucune vraisemblance sociolinguistique.
108. G. BERNANOS, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 476.
109. *Ibid.*, p. 503.
110. J. AUTHIER-REVUZ, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages*, vol. 19, n° 73, 1984, p. 98-111.
111. G. BERNANOS, *Essais et écrits de combat*, *op. cit.*, t. I, p. 182. Nous soulignons.
112. Dans *Scandale de la vérité* (*Ibid.*, p. 591).
113. *Les Grands Cimetières sous la lune* (*Ibid.*, p. 416).
114. *Scandale de la vérité* (*Ibid.*, p. 605-606).
115. G. BERNANOS, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 502-503.

Alors même que la langue pamphlétaire de son époque se caractérise par sa virulence et par son caractère ordurier ou scatologique (on le voit chez Drumont, Daudet ou Céline), l'écriture de Bernanos rend visible son respect de la courtoisie : « le personnage que les convenances m'obligent à nommer Son Excellence l'évêque de Majorque[116]. » Le style construit ainsi une posture de dignité, qui le distingue des invectives rabelaisiennes de Daudet. Cette posture, particulièrement visible dans *Les Grands Cimetières*, doit être nuancée : *Scandale de la vérité* et surtout *Nous autres Français* (1939) sont en effet ponctués d'attaques contre « les petites tantes du néo-maurrassisme[117] ». Mais Yves Bridel rappelle à ce propos que le ton vulgaire est rare sous la plume de Bernanos[118]. Un passage tel que : « Il était trop tard pour décommander la partouze, seulement nous la leur avons gâté[119] » n'est donc pas tellement représentatif de sa production (ce passage n'a d'ailleurs pas été publié de son vivant). Et quoique les métaphores sexuelles soient fréquentes chez lui[120], celles-ci s'appuient toujours sur un lexique désaffecté (« spasme », « détente », « manie »).

Malgré la virulence de sa parole et ses apostrophes aux « imbéciles », Bernanos donne en fait l'impression de résister à une pente outrancière et à la tentation de la vulgarité. Les nationalistes ont beau se faire traiter de « petites tantes », Bernanos ne file jamais la métaphore homosexuelle (et homophobe), ni ne varie les termes employés. Qu'on se rapporte aux néologismes foisonnants de Daudet, qualifiant alternativement Bernanos (« Bernan-de-l'Os ») de « porte-flacon » du parfumeur Coty, ou de « podosuceur »[121] : du style des différents pamphlets de Bernanos se dégage, en comparaison, l'image d'une grande colère maîtrisée, restant à peu près toujours dans les limites de la bienséance. Si l'on associe au réactionnaire, entendu comme version contestataire et radicale du conservateur, un style qui lui-même rue dans les brancards, celui de Bernanos au contraire, par les modalisations autonymiques ou par la monotonie volontaire de ses invectives, affiche un respect conservateur des conventions langagières, en même temps que la possibilité qu'il aurait de les transgresser. La posture conservatrice que construit le style de Bernanos n'est pas le simple

116. G. BERNANOS, *Essais et écrits de combat*, *op. cit.*, t. I, p. 422-423. La même formule est répétée à deux reprises dans la suite du paragraphe, avec de légères variations, et un effet de chute en fin de paragraphe : les convenances sont respectées, mais non sans distance ironique à l'égard de ce qu'elles représentent et valent.
117. *Ibid.*, p. 663.
118. *Ibid.*, p. 1610.
119. Appendice aux *Enfants humiliés*, à propos de l'attitude de l'arrière face aux soldats de 1914 démobilisés. *Ibid.*, p. 1615. Malgré sa vulgarité, le ton de cette phrase n'est comme on le voit pas dépourvu de gravité.
120. Voir le chapitre « Sexualité » dans H. GUILLEMIN, *Regards sur Bernanos*, Paris, Gallimard, 1976, p. 249-264.
121. Voir les différents articles de Daudet contre Bernanos au moment de la rupture avec l'AF, dans G. BERNANOS, *Essais et écrits de combat*, *op. cit.*, t. I, p. 1278-1303.

équivalent d'un conservatisme politique. Elle tâche plutôt de donner l'image d'une dignité que le conservatisme (droite monarchiste comprise) a perdue et dont Bernanos – homme de droite écrivant contre la droite – se réclame encore, à contretemps.

Un tic de conférencier ?

Si le style de Bernanos n'est pas oralisé, il est néanmoins à certains égards oratoire : il donne l'impression au lecteur d'entendre une voix plus que de lire un texte. On éprouve notamment cette impression devant la récurrence des figures d'insistance et d'accumulation. Il y a chez Bernanos une tendance à l'adjonction, à l'asyndète, à l'expolition, qui se différencie de la fréquente et très rhétorique énumération ternaire (avec trois syntagmes coordonnés par un *et* final) et des constructions en parallélismes. La phrase de Bernanos se déséquilibre volontiers vers la droite, par ajout de termes supplémentaires : comme le signale Christian Collin, Bernanos grossit fréquemment l'apodose[122]. Cela se fait par la répétition du même terme, à une place syntaxique sensiblement identique : c'est la palillogie (ou battologie, ou épizeuxe[123]) que l'on trouve dans *La Joie* : « le monde, le monde qui n'était jusqu'à ce moment pour elle qu'un mot mystérieux, se révélait, non à son expérience, mais à sa charité[124] », produisant un simple effet d'insistance (à noter qu'ici cependant le syntagme est répété et amplifié par la relative). Parfois, un terme, le plus souvent intensif, vient s'ajouter pour former une sorte d'épanode[125] avec gradation. La place syntaxique ou prosodique du mot peut alors varier. Dans *La Grande Peur des bien-pensants* : « L'épargne, le goût légendaire de l'épargne, que la révolution financière universelle dont nous sommes si loin encore de prévoir les conséquences, vient d'enterrer sous le ridicule[126] », la répétition (en position sujet, puis complément du nom dans le groupe sujet) se fait invocatoire, insistant sur l'authenticité de ce trait de caractère disparu, et mimant aussi son opiniâtreté. Dans *Scandale de la vérité*, ce sont à la fois la lassitude et l'admiration qui percent sous « les conservateurs nationaux haïssent les hommes de 89, parce qu'ils les sentent plus jeunes qu'eux, tellement plus jeunes[127]. » On

122. C. COLLIN, « Note sur la structure rythmique de la phrase », *Études bernanosiennes*, n° 10, 1969, p. 99-122.
123. M. AQUIEN et G. MOLINIÉ, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Le Livre de poche, 1996, p. 81 et 275 et H. MORIER, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 462. Précisons que les manuels de rhétorique s'accordent rarement quant à la classification des différentes figures de répétition. Nous préférerons donc décrire les effets de style, plutôt que de les nommer.
124. G. BERNANOS, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 628.
125. H. MORIER, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, *op. cit.*, p. 453. La seule analyse en termes de gradation n'est pas satisfaisante, puisque, si l'on reprend les catégories de Molinié, la gradation est une figure macrostructurale, tandis que les répétitions sont des figures microstructurales. Or, c'est bien la répétition qui est l'élément stylistique le plus saillant dans ces textes.
126. G. BERNANOS, *Essais et écrits de combat*, *op. cit.*, t. I, p. 72.
127. *Ibid.*, p. 588.

pourrait multiplier ainsi les exemples : « Reste qu'un pauvre, un vrai pauvre, un honnête pauvre ira de lui-même se coller aux dernières places dans la maison du Seigneur[128] » (*Journal d'un curé de campagne*) ; « L'air tiède […] semble être son propre corps, l'enveloppe subtile de son propre corps, une autre peau[129] » (*Monsieur Ouine*).

C'est tantôt dans la protase que l'écrivain se reprend et retouche sa phrase, en donnant une impression de faux départ qui dramatise le récit, au début de ce paragraphe de *La Joie* : « C'est alors, c'est à cette minute même d'oubli, de rémission, comme il refermait sa fenêtre pour mieux jouir du sentiment retrouvé de sa solitude, que la chose étrange commença de le travailler[130]. » Tantôt, c'est la fin de la phrase qui est allongée de façon inattendue par une hyperbate, sans coordonnant : « Tout ce paysage paisible lui apparut transfiguré dans la lumière immobile, – énorme, attentif, ainsi qu'un animal géant qui guette sa proie[131]. » Bernanos a un style asyndétique qui supprime volontiers le *et* attendu pour conclure une énumération (un élément déjà vu par G. Philippe à propos des épithètes[132], et par Christian Collin, qui parle de « rythmes binaires en ascension », à propos des adjectifs, mais aussi des verbes et des circonstants[133]). L'absence du coordonnant *et* crée l'impression que l'auteur reformule à chaud, qu'il recaractérise sur le vif ce qu'il vient d'écrire.

La prose bernanosienne recourt régulièrement à l'expolition (pas à l'épanorthose, qui, par ses chevilles visibles, dirigerait sans doute trop l'attention du lecteur vers le travail littéraire en lui-même, se prenant au jeu des mots). La figure va à l'encontre de la recherche classique de l'écriture achevée, mais donne une puissance rhétorique toute particulière à sa prose. Ce fonctionnement par autocorrection et par reprise augmentée des mêmes termes est en effet un trait propre à la langue orale : c'est ce que Claire Blanche-Benveniste appelle l'entassement paradigmatique, ou saturation de l'axe paradigmatique du langage, un « piétinement sur une seule et même place syntaxique[134] ». Il y a donc tout de même quelque chose de parlé dans l'écriture de Bernanos. On peut mentionner dans le même registre la fréquence des modalités exclamative et interrogative (souvent sous forme de questions

128. G. BERNANOS, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 256.
129. *Ibid.*, p. 637.
130. G. BERNANOS, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 786. On trouvait aussi, plus tôt dans le roman, « Pourquoi – par quel prodige – cette crainte suprême, sitôt qu'elle cessait de la raisonner, de s'en défendre, ouvrait-elle en elle une source plus fraîche » (*Ibid.*, p. 645).
131. Ibid., p. 673. Précisons que l'hyperbate rhétorique sur le modèle « Albe le veut, et Rome », qu'on trouverait volontiers chez Barrès, est plutôt rare chez Bernanos.
132. *Ibid.*, p. XIV.
133. C. COLLIN, « Note sur la structure rythmique de la phrase », art. cit., p. 115.
134. C. BLANCHE-BENVENISTE, *Le français parlé : études grammaticales*, Paris, CNRS éditions, 1990, p. 18-22.

rhétoriques), trait que Christian Collin explique comme « le souvenir d'un tic propre au conférencier[135] ». Effectivement, Bernanos donne des conférences à différents moments de sa vie à partir de 1927 : en Belgique pour parler de son premier roman d'abord, puis, jusqu'en 1932, à la salle Bullier et ailleurs en France pour l'Action française, après l'excommunication de celle-ci par le Vatican[136], et pour finir en Algérie et en Tunisie en 1932[137]. Il semblerait qu'il ait donné un cycle de conférences sur l'ancienne chanson française dès son arrivée au Brésil[138], où en tous cas il en donna un certain nombre durant son séjour[139]. Enfin, il est toujours actif après la Libération, où il donne des conférences pour mettre en garde contre les dangers du monde que prépare Yalta. Ce tic de conférencier est donc peut-être une trace, dans le style de Bernanos et jusque dans ses romans, d'un élément rhétorique, d'une volonté d'émouvoir, de persuader et de réveiller l'auditoire par une parole vive.

L'hypothèse est séduisante, d'autant plus qu'elle renvoie à une figure d'orateur moderne (le conférencier) et non de prédicateur, mais elle présente plusieurs limites. La première est chronologique : on trouve déjà ces traits oratoires dans certains passages de *Sous le soleil de Satan* : « Qu'elle est longue la route du retour, la longue route ! Celle des armées battues, la route du soir[140] ! » ; « Cela n'est qu'un jeu, fit-il, un jeu d'enfant[141] », avant même donc que Bernanos entame ses premières tournées de conférences[142]. La seconde concerne la genèse des œuvres : l'entassement paradigmatique apparaît déjà quand on examine les brouillons de Bernanos[143]. Celui-ci jette des mots sur le papier, rature, reprend l'expression barrée un peu avant, ajoute un élément, ce qui produit un résultat final assez similaire à certaines réalisations orales. On pourrait donc dire que cette tendance à la répétition binaire en ascension, à l'expolition, à l'épanode, est le calque ou la trace de ce que Bernanos couche sur ses brouillons. Au fond, il n'y a d'ailleurs pas de contradiction entre cette hypothèse et celle

135. C. COLLIN, « Note sur la structure rythmique de la phrase », art. cit., p. 118.
136. G. BERNANOS, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. I, p. LVII, et Y. JEHANNO, « Révélation d'un grand écrivain », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, vol. 79, nº 3, 1972, p. 729.
137. J. BOTHOREL, *Bernanos, le mal pensant*, Paris, B. Grasset, 1998, p. 153, 160 et 183 et J.-L. BERNANOS, *Georges Bernanos à la merci des passants*, *op. cit.*, p. 193 et 203.
138. C'est ce que suggère un article de *L'Action française*, le 23 octobre 1938, cité par J.-L. BERNANOS, *Georges Bernanos à la merci des passants*, *op. cit.*, p. 248.
139. *Ibid.*, p. 300.
140. G. BERNANOS, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 280.
141. *Ibid.*, p. 182.
142. On pourrait toujours dire que la parole de Bernanos en général, et pas seulement celle du conférencier, a ce caractère précipité. Le témoignage de Rebatet, qui va dans ce sens, est toutefois à prendre avec méfiance : « j'avais surtout été frappé par le déséquilibre que trahissait son flux de paroles. Et il s'accrochait tellement à l'auditeur qu'il m'avait arraché un bouton… », cité dans D. de ROUX (dir.), *Georges Bernanos* (1962), nouv. éd., Paris, L'Herne/Fayard, 1998, p. 158.
143. Voir G. BERNANOS et D. PÉZERIL, *Cahiers de* Monsieur Ouine, *op. cit.*

de l'origine orale du style de Bernanos : il y a bien, dans cette manière spontanée d'écrire, quelque chose qui ressortit à la spontanéité de l'oral. On imagine volontiers Bernanos rédiger sous la dictée de l'inspiration, buter sur quelques mots, mais poursuivre sa phrase, plutôt que de revenir sur la tournure entière.

Enfin, il ne faut pas omettre que les conférences de Bernanos donnent l'impression d'être écrites (certes, nous n'avons accès qu'à la version publiée, et sans doute remaniée). La conférence « Une victoire muette », reprise en grande partie comme préface de *La Grande Peur*, a même sans doute été pensée pour être intégrée au livre et publiée, pas seulement pour être prononcée en public :

> On n'avait jamais vu de ces soldats-citoyens, soldats qui ont oublié leur victoire quelque part, ils ne savent pas où, soldats de la paix, citoyens militaires, si mal à l'aise dans leur peau cousue en plusieurs morceaux, et qui, faute de mieux, revendiquent, revendiquent, revendiquent, combattants syndiqués, combattants honoraires, qui ne se sont jamais résignés à choisir, une fois pour toutes, entre la gloire et l'oubli, virilement[144].

On y rencontre, de façon étonnante, à la fois des procédés rhétoriques emphatiques, avec les différentes figures de répétition, et un trait de style (l'adverbe placé en fin de phrase) qui évoquerait plutôt du Flaubert.

Bernanos et Péguy : différence des répétitions

Si une dimension oratoire vient contrebalancer le style écrit et, par endroits, archaïsant de Bernanos, on ne peut toutefois expliquer entièrement son origine par les interventions publiques (d'ordre littéraire, puis essentiellement politique) de l'écrivain. On peut en revanche creuser la question des héritages littéraires : plusieurs des stylèmes saillants chez Bernanos peuvent être reliés à d'autres prosateurs. En ce qui concerne la répétition simple, Léon Daudet[145] réduisait celle qui clôt l'article de 1932 consacré à Céline (« la profonde – la profonde – la profonde Éternité ») à une copie du *Zarathoustra* de Nietzsche (« die tiefe, tiefe Ewigkeit[146] »). Il est vrai que la répétition pure et simple fait partie des facilités que s'autorisent les mauvais poètes romantiques. Mais Bernanos mérite mieux que ce jugement expéditif. Il faut en fait se reporter à Péguy et à l'usage que font de la prose péguyenne les écrits de Bernanos. L'héritage péguyen se joue en deux temps : Bernanos connaissait déjà

144. G. BERNANOS, *Essais et écrits de combat*, *op. cit.*, t. I, p. 1151 et 59 pour le texte repris, avec de menues variations, dans la préface.
145. L. DAUDET, « Bernanos, suce-pieds grandiloquent », *Ibid.*, p. 1302-1303.
146. F. NIETZSCHE, *Also sprach Zarathustra : ein Buch für Alle und Keinen*, Cologne, Anaconda, 2005, p. 177.

Péguy lors de ses premiers essais littéraires (il le cite en épigraphe de *Madame Dargent* et dans *Sous le soleil de Satan*). Comme l'ont signalé André Not, Sven Storelv ou Gilles Philippe, il arrive que la phrase de Bernanos se prenne à imiter celle de Péguy, c'est-à-dire à imiter son « usage de la répétition désormais détachée de la valeur emphatique que lui associait la tradition rhétorique[147] ». Par exemple, dans le *Soleil* : « C'était un matin du mois de juin ; au mois de juin un matin si clair et sonore, un clair matin[148] », ou dans une lettre de 1927 : « rendre sensible aux âmes, à certaines âmes, aux âmes de bonne volonté[149]. » Mais, toujours selon Not, Bernanos a, dans ces années-là, un rapport encore indirect avec Péguy, qu'il redécouvre en fait vers 1934 – c'est-à-dire après la polémique avec Maurras, et au moment de la rédaction de *Monsieur Ouine*.

Il est indéniable que Bernanos « péguyse » à plusieurs reprises. Dans le pamphlet *Scandale de la vérité*, qui cite de nombreux passages de *Notre jeunesse*, on voit s'opérer une sorte de contamination stylistique : « cette grande aventure qui s'est perdue dans les boues du ralliement politique, de l'entreprise politique du ralliement, de l'escroquerie électorale du ralliement[150]. » On retrouve ici la répétition à la Péguy, avec des mots repris à des positions syntaxiques légèrement différentes (« ralliement » est complément du nom, puis complément du complément du nom ; « politique » qualifie d'abord « ralliement », puis « entreprise »), ce pourquoi on a l'impression que la répétition n'est pas simplement expressive ou emphatique, mais qu'elle œuvre bel et bien au creusement du sens. *Scandale de la vérité* présente ainsi plusieurs imitations, qui rendent hommage et affichent la communion dans une même entreprise spirituelle (que Bernanos fait jouer contre le nationalisme païen des maurrassiens).

La répétition et la redondance ne sont par ailleurs pas les seuls traits empruntés à la manière de Péguy. La fin du pamphlet de 1939 (« Que cette seconde chevalerie commence par sauver l'honneur. Et puisque le mot a perdu son sens, qu'elle sauve l'honneur de l'Honneur[151]. ») rappelle très nettement le passage de *Notre jeunesse* : « nous n'avons jamais perdu le respect du respect[152]. » Le redoublement du mot en position de complément du nom a des accents bibliques, bien sûr, mais cette structure n'a pas ici la valeur superlative des

147. C. REGGIANI, « Charles Péguy et la langue littéraire vers 1900 », art. cit., p. 381.
148. G. BERNANOS, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 67 cité par G. Philippe dans sa préface.
149. G. BERNANOS, *Correspondance 1904-1934*, *op. cit.*, p. 307, cité par A. Not, dans J.-F. DURAND, *Péguy, Bernanos et le monde moderne : histoire et liberté*, Paris, H. Champion, 2000, p. 16.
150. G. BERNANOS, *Essais et écrits de combat*, *op. cit.*, t. I, p. 600.
151. *Ibid.*, p. 613.
152. C. PÉGUY, *Notre jeunesse* (1910), Paris, Gallimard, 1993, p. 145.

formulations liturgiques hébraïques (« roi des rois » ou « saint des saints »[153]). On relèverait presque ici une légère antanaclase, la première occurrence du mot *honneur* employant son sens plein, transitif pour ainsi dire, de « dignité » la seconde renvoyant à la valeur-même, en tant que la chevalerie s'en réclame. C'est là l'une des manifestations du style de Péguy, l'approche progressive du sens recherché. Il faudrait toutefois garder à l'esprit que les deux écrivains partagent un fond catholique commun, qui est aussi en partie un fond littéraire, donnant lieu à quelques imitations plus ou moins volontaires – que l'on songe par exemple aux archaïsmes de Chantal dans *La Joie*, calqués sur des formules de sainte Thérèse de Lisieux[154]. Pour autant, des styles de Péguy et de Bernanos ne se dégage aucun patron stylistique chrétien ou catholique, et Bernanos lui-même, hormis ces quelques tournures rares, ne pratique pas certains des stylèmes les plus visibles du corpus liturgique (l'utilisation du *et* en initiale de phrase par exemple, que Claudel et Péguy affectionnent, et qui évoque immédiatement l'écriture biblique[155]).

Il ne faudrait donc pas rabattre le style bernanosien sur celui de Péguy. Le cotexte des deux exemples précédents nous en garde d'ailleurs. La phrase de *Notre jeunesse* continue ainsi : « Du respectable respect. Nous n'avons, nous n'avons à avoir ni regret ni remords. » La reprise du mot dans une phrase averbale, avec ajout d'un adjectif dérivé (« respectable »), puis l'utilisation de quatre mots formés avec le même préfixe *re-* donnent à la formulation péguyenne une coloration presque religieuse, proche de la litanie. Chez Bernanos, en revanche, l'emploi beaucoup plus parcimonieux de la dérivation, de la paronomase ou des phrases averbales, la position du passage (c'est la clausule qui conclut l'essai), son rythme ascendant, tout cela confère à cette formule finale, « l'honneur de l'Honneur », une force éminemment rhétorique (chez un auteur qui ne l'est pourtant pas toujours). Il s'agit bien d'une pointe – pas tout à fait étrangère aux rodomontades du *Panache* –, d'une formule faite pour frapper l'esprit du lecteur avant que celui-ci ne referme l'ouvrage, et non d'un creusement du sens propre à une écriture de la mémoire et de la persistance historique[156].

153. On peut trouver ce superlatif hébraïque ailleurs, par exemple, dans *Un mauvais rêve*, « la disgrâce des disgrâces », G. BERNANOS, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 6, ou dans *Monsieur Ouine*, « scandale des scandales », *Ibid.*, p. 595.
154. Voir la note 30, dans G. BERNANOS, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 1265.
155. G. ANTOINE, *La coordination en français*, Paris, Éditions d'Artrey, 1958 et C. BADIOU-MONFERRAN, « Rémanence des *Et* de relance en français moderne et contemporain : du résidu au reliquat », *Le Français moderne*, nº 2, 2020, p. 295-312. Cf. *infra* nos remarques sur l'imitation de Claudel par Brasillach.
156. Voir C. REGGIANI, « Charles Péguy et la langue littéraire vers 1900 », art. cit., p. 403.

Une même divergence semble se dessiner à propos du « bégaiement » stylistique. Il est rare en effet que, chez Bernanos, ces jeux de répétitions et d'autocorrections par dérivation ou synonymie comprennent plus que deux éléments. Le rythme binaire est le plus fréquent chez Bernanos, il est parfois ternaire comme dans la citation précédente sur le ralliement, mais la phrase ne va quasiment jamais au-delà des rythmes traditionnels de la rhétorique, alors que c'est fréquemment le cas chez Péguy. Celui-ci opère, comme l'on sait, une subversion des normes scolaires d'écriture[157], tandis que Bernanos reste toujours un peu en deçà de la transgression. L'enjeu, en ce qui le concerne, est ailleurs : l'héritage de Péguy semble en fait mis en scène chez Bernanos au moyen du style. Tout se passe comme si les tournures véritablement péguyennes étaient consciencieusement placées à côté des citations de Péguy comme signe et garantie visible d'une continuité spirituelle (plus qu'idéologique ou politique), alors même qu'elles sont bien plus rares dans le reste de la production bernanosienne.

L'examen du quatorzième chapitre de *Monsieur Ouine* permet de voir à la fois la réappropriation littéraire de Péguy, les limites de cette réappropriation et le caractère non spontané du style de Bernanos (ce qui contrebalance notre hypothèse précédente, selon quoi l'expolition serait une trace de la manière d'écrire instinctive de Bernanos). La version publiée offre au lecteur une figure de répétition à la Péguy, dans la forme assagie que lui donne Bernanos : « Vont-ils connaître eux et lui, tous ensemble, l'oubli, le bienheureux oubli des fautes passées, le bienheureux pardon[158]. » Le segment présente le même entassement paradigmatique que l'on a pu lire ailleurs, où l'un des éléments (substantif ou adjectif) persiste toujours dans le terme suivant de la répétition, ralentissant la progression de la phrase. Or, il s'agit ici d'un ajout par rapport au premier jet lisible sur le manuscrit, qui montrait surtout une hésitation entre les termes d'oubli et de pardon[159]. On pourrait supposer que la différence entre la première version rédigée vers 1934 et la version publiée en 1943 provient de la relecture de Péguy entre-temps. Quoi qu'il en soit, cet exemple laisse entendre que l'écriture de Bernanos en 1934 était par endroits caractérisée par la recherche du mot juste (nous n'irons pas jusqu'à dire : du « style parfait »), tandis que la version finale a choisi de faire coexister différents sens dans une même phrase.

157. P. BRULEY, *Rhétorique et style dans la prose de Charles Péguy*, Paris, H. Champion, 2010.
158. G. BERNANOS, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 699.
159. G. BERNANOS et D. PÉZERIL, *Cahiers de* Monsieur Ouine, *op. cit.*, p. 579.

Pour finir, on ne trouve guère chez Bernanos de transgression des règles d'accord logique, à la façon de « c'est eux qui parasitent[160] », cité pourtant dans *Scandale de la vérité*, ou de « le monde de ceux qui font le malin ». Pas non plus de ces rythmes quaternaires : « Qu'importe que tous […] aient abandonné, aient raillé, aient renié, aient trahi cette mystique[161] », ou de structure 3+1 (rythme ternaire avec adjonction d'un élément sur un plan syntaxique différent) : « Et déjà dix, quinze, bientôt vingt annuités, annualités de jeunes gens vous manquent à la base[162]. » Presque jamais, enfin, de régionalismes[163]. En somme donc, l'influence stylistique de Péguy est étroitement circonscrite. Il conviendrait donc, plutôt que de parler d'influence, de souligner l'appropriation, la captation de l'héritage péguyen par Bernanos, héritage consciemment mis en scène. Les péguysmes de Bernanos ne sont appelés ni par le contenu ou la pensée, ni par une innutrition littéraire progressive ; ils sont travaillés pour rendre visible la filiation spirituelle et politique de Péguy à Bernanos (filiation qui subordonne le politique au spirituel). Les figures d'amplification par répétition ont donc d'une part une fonction rhétorique de persuasion, d'autre part une fonction sémiotique visant un repositionnement politique (jouer le Péguy dreyfusard et mystique de *Notre jeunesse* contre les réalistes politiques).

Certes, le style de Bernanos a connu une fortune analogue au style de Péguy auprès de ses contemporains. Tout comme Péguy est jugé illisible et insupportable[164], Bernanos est vu comme obscur. Ce n'est toutefois pas pour les mêmes raisons. Si dans le cas de Péguy, la critique s'est focalisée avant tout sur le ressassement de la prose, chez Bernanos, ce serait plutôt la construction du récit et la référentialité qui sont susceptibles de poser problème. Pour n'en donner qu'un exemple, les premières pages de ses romans font un usage étonnant du défini, là où l'on attendrait l'indéfini (pour introduire l'objet dans notre univers de perception) : « elle rapprocha d'elle l'assiette à fleurs », « L'idée ne lui vint qu'au seuil de la resserre »[165], « la chose étrange commença de le travailler[166]. » Le référent d'un pronom est parfois incertain pendant plusieurs pages, comme le « Elle a pris ce petit visage à pleines

160. G. BERNANOS, *Essais et écrits de combat*, *op. cit.*, t. I, p. 591.
161. C. PÉGUY, *Notre jeunesse*, *op. cit.*, p. 148.
162. *Ibid.*, p. 106.
163. André Goosse relève un « septante et trois ans » dans *Journal d'un curé de campagne*, ce qui est non seulement une maigre moisson, mais surtout une allusion religieuse plus qu'un régionalisme (A. GOOSSE, *Mélanges de grammaire et de lexicologie françaises*, Louvain-la-Neuve, Peeters, 1991, p. 359).
164. J. BASTAIRE, « Les premiers lecteurs de Péguy (1898-1914) », dans *Péguy écrivain. Colloque du centenaire*, Paris, Klincksieck, 1977, p. 33-45.
165. *Un crime*, G. BERNANOS, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 838 et 845. On peut qualifier ces définis, élucidés plus loin au fil du texte, d'anaphores pseudo-situationnelles, selon le terme de M. MAILLARD, « Anaphores et cataphores », *Communications*, n° 19, 1972, p. 93-104.
166. *La Joie*, G. BERNANOS, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 786.

mains[167] » qui ouvre *Monsieur Ouine*, deux procédés qui procurent l'impression d'être étranger à ce que savent le narrateur ou le personnage, dont le point de vue guide pourtant la narration.

4. Politique des romans

Nous ferons donc l'hypothèse que l'écriture oratoire de Bernanos est moins tributaire d'un héritage littéraire que d'une certaine pratique d'éloquence, qui laisse des traces bien sûr dans les écrits de combat, mais également dans les romans, selon deux modalités différentes. Les commentateurs n'ont pas manqué qui mirent en avant la porosité générique entre pamphlets et romans, notamment afin de montrer que la dénomination d' « écrits de combat » ne pouvait se limiter aux seuls pamphlets. C'est le cas de Pierre-Robert Leclercq, qui s'intéresse surtout aux interventions directes de Bernanos dans les romans :

> Quand Bernanos s'introduit dans le récit pour dire ce qui lui tient à cœur, […] la phrase se rapproche de celle des œuvres non-romanesques, elle est entrecoupée d'incises explicatives placées pour bien soutenir la colère, la tendresse, la révolte. Quand il s'agit d'une description, elle se fait brève, simple de construction, la syntaxe évite toutes les acrobaties des subordonnées régissant d'autres subordonnées entremêlées à une principale tronçonnée qu'une indépendante accidentelle vient troubler[168].

On connaît le surgissement de la voix auctoriale dans *Sous le soleil de Satan*, produisant une rupture énonciative[169] :

> Ô vous, qui ne connûtes jamais du monde que des couleurs et des sons sans substance, cœurs sensibles, bouches lyriques où l'âpre vérité fondrait comme une praline – petits cœurs, petites bouches – ceci n'est point pour vous. Vos diableries sont à la mesure de vos nerfs fragiles, de vos précieuses cervelles, et le Satan de votre étrange rituaire n'est que votre propre image déformée, car le dévot de l'univers charnel est à soi-même Satan[170].

Comme on le voit, ce passage (plus théologique que politique d'ailleurs) ne correspond pas tout à fait à la description qu'en donne Leclercq, qui semble suggérer que les interventions pamphlétaires du narrateur sont plus claires, moins ornées et moins « littéraires ». En outre, si les romans ont une visée politique (assumée par l'auteur de façon

167. G. BERNANOS, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 547.
168. P.-R. LECLERCQ, « Note sur le récit, le mot et la métaphore », *Études bernanosiennes*, nº 10, 1969, p. 92. L'analyse est détaillée, mais malheureusement n'est pas illustrée par un exemple.
169. Déjà remarquée par B. VERNIÈRES, *Bernanos, l'aventure humaine dans* Sous le soleil de Satan, Paris, Minard, 1992, p. 139.
170. G. BERNANOS, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 156-157.

récurrente[171], et à laquelle il n'est bien sûr pas question de les limiter), celle-ci ne se restreint pas à l'intervention directe de l'auteur et à l'interruption de la trame fictionnelle. Elle conserve les formes de la fiction, selon des modalités qui changent aux différentes époques de la production littéraire de Bernanos et sur lesquels il nous faut revenir.

L'art du portrait

Les trois premiers romans (*Sous le soleil de Satan*, *L'Imposture*, *La Joie*), parus entre 1926 et 1929 et conçus à l'origine comme une trilogie (*Les Ténèbres*), contiennent, en plus de leur contenu spirituel et religieux, une galerie de portraits satiriques[172]. Bernanos dépeint des figures de médecins progressistes et rationalistes (l'officier de santé Gallet, le psychiatre La Pérouse), des radicaux-socialistes anticléricaux, généralement dépeints en gros paysans avares (Malorthy), des écrivains (Saint-Marin, inspiré d'Anatole France ; Cénabre, derrière qui les lecteurs ont pensé voir l'abbé Bremond) et des religieux modernistes (le curé de Luzarnes, l'évêque de Paumiers). La charge polémique de ces trois premiers livres est principalement contenue dans les portraits des personnages, portraits qui les érigent en types et dressent une entomologie de la France sous la Troisième République.

D'un point de vue romanesque, les portraits sont d'une facture familière, écrits à la manière de Balzac, la description physique détaillée en moins. Ils marquent une pause narrative et ramassent la vie d'un personnage en quelques phrases, en allant du particulier au général. Ainsi, le portrait du curé de Luzarnes :

> C'est un bon prêtre, assidu, ponctuel, qui n'aime pas qu'on trouble sa vie, fidèle à sa classe, à son temps, aux idées de son temps, prenant ceci, laissant cela, tirant de toutes choses un petit profit, né fonctionnaire et moraliste, et qui prédit l'extinction du paupérisme – comme ils disent – par la disparition de l'alcool et des maladies vénériennes, bref l'avènement d'une jeunesse saine et sportive, en maillots de laine, à la conquête du royaume de Dieu[173].

Les jeux de contraste et les changements de registre (la jeunesse en maillot de laine à la conquête du royaume de Dieu) seraient plutôt à rapprocher de l'écriture de Barbey

171. Aussi bien pour *Sous le soleil de Satan* que pour *Nouvelle histoire de Mouchette*, Bernanos relie son œuvre à une intention politique, l'indignation face à la démocratie d'après-guerre dans le premier cas, aux massacres franquistes dans le second. Voir « Une heure avec Georges Bernanos », entretien avec Frédéric Lefèvre (*Ibid.*, p. 341), et l'entretien avec André Rousseaux pour *Candide* du 17 juin 1937, reproduit dans G. BERNANOS, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 540-543.
172. Voir pour le premier roman A. NOT, « La galerie des médiocres dans le prologue de *Sous le Soleil de Satan* », art. cit..
173. G. BERNANOS, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 247-248.

d'Aurevilly, selon Denis Labouret[174]. On peut mettre en regard le portrait de l'évêque de Paumiers, monseigneur Espelette, autre moderniste, dépeint non plus en boy-scout, mais en nerveux efféminé (jusque dans le suffixe de son nom) :

> Ainsi ce naïf compliqué croit dur comme fer qu'un homme de lettres, un journaliste, un député, même de l'espèce bien pensante, bénéficie d'une sorte d'alibi moral, a droit à un traitement de faveur, ne peut être tenu, avec le commun des êtres raisonnables, d'observer les règles élémentaires de la simple honnêteté. Il éprouve, à connaître, à fréquenter d'aussi près ces privilégiés, à s'en servir, la même équivoque fierté du fils de famille faisant honnêtement sa partie dans un tripot, et finissant par se lier d'amitié avec des grecs et des filles, qu'il montre de loin à de jeunes cousines stupéfaites[175].

Ces romans ont été présentés par Bernanos, mais aussi par plusieurs de ses lecteurs, comme des machines de combat contre les modernistes et démocrates de l'Église catholique, contre les rationalistes et les anticléricaux[176]. *L'Imposture* et *La Joie* ont en outre été écrits après le conflit de 1926 entre l'Église et l'Action française. Et de fait, ces portraits posent la question de la continuité entre les romans et les pamphlets, non tant pour leurs traits d'esprit satiriques (le zeugme, à propos des faucons élevés par Cadignan, « ayant trompé son espoir et pillé ses garde-manger[177] »), que pour le type de prise de parole qui s'y joue. Si l'une des caractéristiques du pamphlet est bien de faire entendre une parole en première personne, qui prend des risques et monte directement au front, la voix narratoriale des portraits est une voix pamphlétaire. La narration est saturée de modalisateurs appréciatifs (les uns ironiques : « assidu, ponctuel » ; les autres non : « ce naïf compliqué ») renvoyant à l'éthique de l'auteur. La ponctualité et l'honnêteté du curé de Luzarnes suggèrent que le prêtre en question est une mécanique ; ce qui en fait à la fois un personnage balzacien et, aux yeux de Bernanos, l'incarnation d'un conformisme qui n'est pas moins que le reniement de la liberté – et donc de Dieu. Les modalisations autonymiques caricaturent quelques « éléments de langage » modernistes, malicieusement déformés (« l'extinction du paupérisme » est, on s'en souvient, le titre d'une brochure de Louis-Napoléon Bonaparte). Les romans ont donc, par le moyen des portraits, une portée satirique et critique, qui est apparue à une partie des lecteurs, même si

174. D. LABOURET, « La verve et la foi. Sur la fureur polémique des écrivains croyants (1860-1970) », *Recherches & Travaux*, nº 85, 15 décembre 2014, p. 151-164. La filiation de Barbey est ressentie, dès la sortie du roman, par Robert Vallery-Radot et Léon Daudet. Voir R. VALLERY-RADOT, « Souvenir d'un ami », *Bulletin de la Société des amis de Georges Bernanos*, nº 1, décembre 1949, p. 9-11, J.-L. BERNANOS, *Georges Bernanos à la merci des passants*, *op. cit.*, p. 169 et L. MURON, *Bernanos*, Paris, Flammarion, 1996, p. 99.
175. G. BERNANOS, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 469-470.
176. M. KOHLHAUER, « Roman, pamphlet et modernité : pour une politique de l'écriture bernanosienne », dans J. Pottier (dir.), *Paradoxes et permanence de la pensée bernanosienne*, Paris, Aux amateurs de livres, 1989, p. 39.
177. G. BERNANOS, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 60.

c'est le catholicisme des œuvres qui a été vu et commenté en premier, et que les personnages à clef (Saint-Marin et Cénabre) ont retenu davantage l'attention[178]. La vision politique singulière de Bernanos n'est pas encore tout à fait apparente.

Du dialogue à la diatribe

Or, après les trois premiers romans, Bernanos change de technique romanesque. La pratique du portrait satirique disparaît dans les romans dont la rédaction est plus tardive, à savoir *Monsieur Ouine*, publié en 1943 mais commencé en 1931, *Journal d'un curé de campagne* commencé en 1934, et *Nouvelle histoire de Mouchette*, publiée en 1937. À la place, dans *Monsieur Ouine* et dans *Journal d'un curé de campagne*, la charge critique est assumée par les personnages directement, et plus seulement par le narrateur extra-diégétique (qui disparaît d'ailleurs dans le *Journal*). Ce changement peut s'expliquer par plusieurs raisons.

Le portrait-charge a pu constituer un cadre littéraire encore trop contraignant, qui emmêle la parole pamphlétaire et la fonction narratoriale : des critiques ont d'ailleurs reproché à Bernanos de mal coordonner les passages satiriques au reste de l'œuvre[179]. D'un point de vue narratologique, le portrait produit le même résultat que chez Balzac, à savoir une pause narrative. Selon Genette, la pause dans la narration tend à disparaître avec les romanciers modernes (Flaubert et Proust), chez qui la description est à tout moment intégrée au temps du récit[180]. Or, on peut voir une évolution similaire chez Bernanos : pas ou peu de pauses narratives pour le portrait de M. Ouine, mais quelques traits qui surgissent çà et là dans la narration, parce qu'ils surgissent au même moment aux yeux d'un personnage. Ainsi des mains du vieux professeur, perçues par Philippe-Steeny à travers le filtre de plusieurs impressions tactiles (réunissant texture, poids et mouvement), porteuses d'un sous-entendu psychologique (efféminement, hypocrisie, matérialisme désespéré, etc.) : « À peine Steeny reconnut-il cette voix, et n'eût été la main grasse qui pesait à présent dans sa paume, son étreinte molle, il aurait sans doute cru rêver[181]. » Au contraire, les précédents portraits

178. C'est essentiellement à cause du portrait de Saint-Marin/Anatole France que certains critiques reprochèrent à Bernanos d'avoir par endroit délaissé l'art du romancier pour se livrer à la polémique. Voir J. JURT, *La réception de la littérature*, *op. cit.*, p. 53-123. L'assimilation de Cénabre à l'abbé Bremond resta plus ou moins confidentielle, du fait des corrections apportées par Bernanos avant la sortie de *L'Imposture* à la demande de Bremond lui-même. Voir D. SALIN, « Bernanos et Bremond », *Études*, vol. 410, nº 4, 7 avril 2009, p. 507-516.
179. J. JURT, *La réception de la littérature*, *op. cit.*, p. 141 et G. PICON, *Georges Bernanos*, Paris, Robert Marin, 1948, p. 49.
180. G. GENETTE, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, p. 133-138.
181. G. BERNANOS, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 749.

pratiquaient volontiers ce que Genette appelle le sommaire, qui résume en quelques traits la vie d'un personnage, en sortant pour un instant de la trame du récit. *Monsieur Ouine* et le *Journal* constituent peut-être deux tentatives pour aller au-delà de cette contrainte particulière imposée par les descriptions.

Au lieu donc de faire tenir directement au narrateur diverses considérations sur la société et la politique (ce que fait, encore une fois, Balzac), Bernanos fait parler ses personnages, il déploie des porte-paroles : le curé de Torcy et le docteur Delbende dans *Journal d'un curé de campagne*, le curé de Fenouille dans *Monsieur Ouine*. Bien évidemment, il est toujours délicat de tenir un personnage de fiction pour un porte-parole sans céder à une illusion de transparence et de transitivité entre l'auteur et le personnage. Cette hypothèse est néanmoins encouragée par la réception du texte. Le curé de Torcy « s'exprime dans le style éclatant, violent et intolérant de Bernanos[182] » ; d'autres lecteurs ont vu dans le médecin Delbende, pourtant athée, un porte-parole de Bernanos, voire un double provincial de Céline[183]. Avec son style plus vert et son désespoir empreint de bonté, il se détache de ses confrères des autres romans de Bernanos et de leur rationalisme froid. Sans être une figure de l'auteur, c'est donc un des truchements de la parole pamphlétaire dans le roman :

> […] lorsque le bougre a définitivement changé sa défroque contre une autre en bois de sapin, quand vous êtes sûrs, absolument sûrs, qu'il ne se mouchera plus dans ses doigts, qu'il ne crachera plus sur vos tapis, qu'est-ce que vous en faites, du bougre ? Allons donc[184] !

Bien que les discours tenus s'adressent à des personnages fictifs (présents dans les diatribes avec les apostrophes, « mon petit », « monsieur », etc.), ils évoquent des référents réels ; la parole est porteuse d'un discours social, proféré sur un mode énonciatif qui a une force illocutoire plus grande que le portrait.

Le propre du *Journal* et de *Monsieur Ouine* est de faire disparaître, à certains moments déterminés du texte, l'indécision idéologique qui découle de la pluralité des personnages et des voix, soit parce que le propos ne se présente plus sous une forme dialogale (le curé d'Ambricourt, devenant simple scribe, s'efface dans ses discussions avec le curé de Torcy ou le docteur Delbende), soit parce que l'interlocuteur adverse incarne de façon transparente le

182. Cité par J. JURT, *La réception de la littérature*, *op. cit.*, p. 257. Voir aussi A. PÉNICAUD, « Approches de la vision bernanosienne de la pauvreté », *Études bernanosiennes*, nº 18, 1986, p. 119, qui analyse « le curé de Torcy – interprète dans tout ce passage des convictions de Bernanos ».
183. J. JURT, *La réception de la littérature*, *op. cit.*, p. 258.
184. G. BERNANOS, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 256.

camp de la compromission (le doyen de Blangermont dans le *Journal*, mais surtout le docteur Malépine de *Monsieur Ouine*, qui d'ailleurs ne répond pas au curé de Fenouille, mais se borne à enjoindre le calme à son interlocuteur) :

> — C'est de la folie ! de la folie pure !… Si je vous entends bien, vous prétendez qu'une certaine déficience… du sentiment religieux… pourrait se traduire par… certains phénomènes pathologiques… qui iraient même… jusqu'à une transformation profonde de… de l'espèce ?… Avez-vous pensé qu'une thèse… aussi extravagante… justifierait… enfin, pourrait tendre à justifier, certaines révoltes contre la société… […] Croyez-moi : le pauvre diable n'est qu'un obsédé sexuel banal, et la forme insolite de l'obsession n'a d'intérêt que pour les psychiatres.
>
> — N'importe ! dit le prêtre. Vous aurez un jour la preuve qu'on ne fait pas au surnaturel sa part. Oui, reprit-il après un silence, *de cette voix qui contrastait chaque fois si étrangement avec son ton habituel qu'elle semblait appartenir à un autre*, lorsque vous aurez tari chez les êtres non seulement le langage mais jusqu'au sentiment de la pureté, jusqu'à la faculté de discernement du pur et de l'impur, il restera l'instinct. […] Supposons qu'un jour soit consommée l'espèce de révolution qu'appellent de leurs vœux les ingénieurs et les biologistes, que soit abolie toute hiérarchie des besoins, que la luxure apparaisse ainsi qu'un appétit des entrailles analogue aux autres et dont une stricte hygiène règle seule l'assouvissement, vous verrez ! – oui, vous verrez ! – surgir de toutes parts des maires de Fenouille qui tourneront contre eux, contre leur propre chair, une haine désormais aveugle, car les causes en resteront enfouies au plus obscur, au plus profond de la mémoire héréditaire. Alors que vous vous flatterez d'avoir résolu cette contradiction fondamentale, assuré la paix intérieure de vos misérables esclaves, réconcilié notre espèce avec ce qui fait aujourd'hui son tourment et sa honte, je vous annonce une rage de suicides contre laquelle vous ne pourrez rien. Plus que l'obsession de l'impur, craignez donc la nostalgie de la pureté. Il vous plaît de reconnaître dans la sourde révolte contre le désir, la crainte entretenue depuis tant de siècles par les religions, servantes sournoises du législateur et du juge. Mais l'amour de la pureté, voilà le mystère ! […] Au train où va le monde, nous saurons bientôt si l'homme peut se réconcilier avec lui-même, au point d'oublier sans retour ce que nous appelons de son vrai nom l'antique Paradis sur la terre, la joie perdue, le Royaume perdu de la Joie. Si la Piété n'est qu'une illusion, fût-elle des milliers de fois séculaire… »
>
> Il s'arrêta, *comme effrayé de l'accent de sa voix* et rougit jusqu'au blanc des yeux. Son visage avait retrouvé instantanément son expression douloureuse et résignée qui le faisait paraître niais[185].

Les deux passages soulignés (le dernier est, semble-t-il, un ajout postérieur à la première rédaction[186]), insistant sur l'origine étrangère de la parole proférée, nous invitent également à suivre l'hypothèse des porte-paroles littéraires (bien que l'inspiration inopinée soit censée venir plutôt de l'Esprit, dans la conception de Bernanos). Dans le chapitre XV,

185. *Ibid.*, p. 728-729. Nous soulignons.
186. G. BERNANOS et D. PÉZERIL, *Cahiers de* Monsieur Ouine, *op. cit.*, p. 699.

Bernanos avait songé, en 1934, à mettre dans la bouche du curé : « Je ne parle pas de vos malades. Je ne parle pas de malades millionnaires[187]. » L'édition publiée n'a pas gardé cet accès de fureur contre les riches, qui eût sans doute détoné avec le personnage. Aurait-on senti poindre, derrière cette réplique, une allusion aux deux cents familles que Bernanos mentionnait dans les *Grands Cimetières*[188] ? À cet égard, les points de comparaison sont nombreux entre l'écriture de ces diatribes et celle des pamphlets : l'emploi abondant des phatiques comme « oui », la prosopopée consistant à faire parler l'adversaire pour le ridiculiser[189], ou encore l'utilisation de « N'importe » comme cheville argumentative, à la fois marqueur d'une antéoccupation, et d'un retour au sujet principal. Les deux harangues du curé de Fenouille montrent donc une discontinuité de la parole du personnage – causée, dans l'économie du roman, par une inspiration divine, mais que l'on comprend bien comme une intervention de l'auteur[190] – et une continuité entre la parole du personnage et celle de Bernanos.

Tribuns et prédicateurs

La prose bernanosienne se tient semblablement éloignée des deux terrains d'expérimentation stylistique des années 1920-1930, que sont l'oralisation de la prose et l'écriture endophasique du monologue intérieur ; et comme nous l'avons vu, il serait tout aussi excessif de la rapprocher du néoclassicisme esthète de la *NRF*. Néanmoins ses deux romans à diatribes s'inscrivent à leur manière dans une des phases de ce que Christelle Reggiani a appelé « éloquence du roman », et en particulier celle des romans des années 1930[191]. Cette « éloquence » désigne la manière dont la fiction, sous la Troisième République, a offert un espace public virtuel où pouvait se déployer l'éloquence politique. Or, le régime de parole des romans de Bernanos (autre point commun avec les pamphlets) n'a pas vocation à ouvrir un espace de débat et de délibération, pas plus qu'il n'a vocation à être parole représentante (comme c'est le cas de la parole tribunitienne de Jaurès, ressuscité comme

187. *Ibid.*, p. 629.
188. G. BERNANOS, *Essais et écrits de combat*, *op. cit.*, t. I, p. 376.
189. G. BERNANOS, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 256, le docteur Delbende se demande à propos des prêtres : « Mais pourquoi diable prodiguent-ils de tels hommages aux Puissants de la Terre, qui s'en régalent ? Et s'ils les jugent ridicules, pourquoi les font-ils payer si cher ? "On rirait de nous, disent-ils, un bougre en haillons dans le chœur, ça tournerait vite à la farce." »
190. Il nous paraît toutefois important de préciser qu'il n'y a pas de métalepse narrative dans le roman.
191. Alors même que l'éloquence et la rhétorique se trouvaient progressivement exclues de l'éducation puis de la politique, les romans (ceux de Roger Martin du Gard ou de Jules Romains) en ont gardé la trace, selon différentes modalités au cours du XXe siècle, ouvrant ainsi un espace politique propre à la littérature. Voir C. REGGIANI, *Éloquence du roman : rhétorique, littérature et politique aux XIXe et XXe siècles*, Genève, Droz, 2008, p. 109-133.

personnage dans *Les Thibault* et *Les Hommes de bonne volonté*). C'est une parole inspirée, qui impose sa vérité, parce qu'elle se fonde sur une vérité révélée (les Évangiles) : « vous verrez », « je vous annonce ». L'emploi du performatif semble séparer la parole dite, à laquelle on peut répondre, de l'objet qu'elle délivre, qui est un message irréfutable et indiscutable.

L'absence de pluralité idéologique est plus flagrante encore si on compare les deux romans de Bernanos à celui, resté inachevé et paru posthume, qu'est *Un mauvais rêve*. En introduisant, par l'antagonisme des personnages, une complexité idéologique, ce roman pourrait constituer un moment intermédiaire dans l'œuvre romanesque. Dans le passage suivant, Philippe et Olivier parlent des communistes, avec un semblable dédain (et ce, alors même que Philippe est membre du Parti), mais sans que le positionnement de l'auteur intervienne :

> – Vous devriez venir avec moi à la cellule, Olivier, c'est crevant.
> – Peuh ! vos copains communistes, ils ressemblent aux types des séminaires. Mince de classe du soir ! Avec ça, ils sentent mauvais.
> – Erreur, mon cher. Très propres.
> – Oui, trop propres ou pas assez. Ils sentent l'eau de la fontaine, le savon de Marseille et le bleu de linge… J'aimerais autant la crasse, parole d'honneur.
> – Point de vue, fit l'autre avec un sérieux comique. Il y a du vrai dans ce que vous dites. Et c'est exact aussi qu'ils sont diablement studieux. Une révolution, forcément, on devrait faire ça pour rigoler, à mon sens. Et c'est pourquoi ils ne la feront jamais tout seuls, ils ont besoin de nous. Question de mise au point, d'esthétique…
> – Alors, mon cher, vous jouerez les Saint-Just sans moi : je tiens à ma peau.
> – Saint-Just, précisément… Parce que les intellectuels du Parti, mieux vaut ne pas en parler, quels miteux ! Encre et poussière. À les entendre ils vont manger la société, tu parles ! Je les vois d'ici nouer leur serviette autour du menton, essuyer leur verre, et s'emplir de salade de concombres, comme à la gargote. Oui, plus j'y réfléchis, plus je pense que la révolution ne saurait se passer de nous[192].

Le dialogue fait coexister différents niveaux d'interprétation possible. Sans s'attarder sur la distinction entre les communistes de la base et leurs intellectuels (et l'on sait, des écrits ultérieurs de Bernanos[193], que son attitude à l'égard des ouvriers communistes est délicate à apprécier), on remarque la confrontation des points de vue de Philippe, qui éprouve pour les communistes une sympathie amusée et détachée (résumée dans l'oxymore « sérieux

192. G. BERNANOS, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 19-20.
193. Voir notamment l'appendice à *La France contre les robots*, « La révolution de la liberté », qui traite du rôle des communistes dans la Résistance.

comique »), et d'Olivier. Philippe est un ironiste jouant un double jeu argumentatif (défense et raillerie du communisme) et adoptant une position de surplomb. Olivier refuse d'entrer dans ce double jeu : on voit que chacune de ses répliques ne répond qu'à l'une des directions argumentatives en rejetant l'autre. Quand Philippe l'invite à venir parce que « c'est crevant » (de participer tout en prenant les communistes de haut), Olivier répond simplement que les communistes sont ennuyeux et emploie un argument *ad personam* (« ils sentent mauvais »). La question de l'hygiène, si lourde soit-elle d'enjeux symboliques[194], constitue une boutade, par laquelle Olivier sabote un débat qui ne l'intéresse pas. Or Philippe feint de prendre au sérieux l'argument en le réfutant : ce faisant, il modifie l'orientation argumentative de la réplique d'Olivier (dont la visée était le refus de l'invitation de Philippe et l'interruption de la discussion). Il recommence d'ailleurs dans les deux répliques suivantes, qui feignent une co-énonciation (« il y a du vrai dans ce que vous dites », « Saint-Just, précisément ») pour retourner l'argumentation adverse. Au contraire, Olivier est simplement en train de dire, sous diverses formes, qu'il ne veut pas entrer dans ce jeu ; en cela, il ne répond pas au portrait de l'interlocuteur idéal que lui renvoie Philippe (c'est-à-dire celui d'un ironiste détaché : Olivier garde le point de vue d'un jeune réactionnaire au premier degré).

Bernanos n'est ni Olivier (qui est un désespéré) ni Philippe (qui, en plus d'être un désespéré, est un sophiste et un esthète). On peut éventuellement présumer qu'il est d'accord avec ce que Philippe dit, mais pas avec ce qu'il est. Ce dialogue d'*Un mauvais rêve* représenterait donc bien, malgré ses thèmes politiques explicites, l'indécision idéologique propre au genre romanesque, sa nature polyphonique, pour reprendre la vulgate bakhtinienne. Mais en même temps, cette polyphonie (qui est aussi le propre d'un espace démocratique : le dialogue, et donc, fatalement, la sophistique) est odieuse. S'il faut chercher une orientation argumentative et politique au passage, elle se situe là (et pas dans une moyenne des points de vue des personnages).

Ce n'est qu'un peu plus loin, dans une réplique de Simone Alfieri, qu'on peut trouver une esquisse de tirade emportée :

194. On se souvient que la mauvaise mise des normaliens communistes de *La Conspiration* est aussi évoquée par le frère bourgeois de Bernard Rosenthal pour jeter sur eux le discrédit. Voir P. NIZAN, *La Conspiration* (1938), Paris, Gallimard, 1990. Bernanos avait pu reprendre ce stéréotype dans sa conférence sur la Commune, pour railler le dirigeant communiste André Marty qui, pour faire carrière dans la République, devrait simplement consentir à « se laver les pieds tous les jours comme un véritable gentleman ». Voir G. BERNANOS, *Essais et écrits de combat*, *op. cit.*, t. I, p. 1193.

> Vous jugez Mainville sans le comprendre. Et il ne faudrait pas seulement le comprendre, il faudrait l'aimer. Mais jamais deux générations ne se seront épiées avec plus de haine sournoise, des deux côtés de ce trou noir d'où monte encore après tant d'années l'odeur des millions de cadavres – l'affreux crime dont vous n'osez pas ouvertement vous jeter la responsabilité à la face. Pauvres gosses ! S'ils sont venus au monde avec cette grimace dégoûtée qui vous déplaît si fort, c'est que le monde sentait mauvais ! Oui, j'aurais voulu que vous l'entendiez l'autre jour, je ne trouvais rien à répondre. Mon Dieu, ce qui leur a manqué sans doute, c'est l'homme de génie qui eût parlé en leur nom, les eût justifiés en vous accusant – et ils l'attendront toujours… Mais après tout, qu'importe ! Débrouillez-vous ensemble, les femmes sont hors du débat[195].

Le passage fait référence au contexte générationnel du roman, par l'allusion imagée aux tranchées (thème plus personnel que celui des diatribes du *Journal* ou de *Monsieur Ouine*, qui portent plutôt sur les grandes interrogations de Bernanos : les pauvres, le péché, le désespoir dans le monde moderne). À cet égard, Simone mérite plutôt d'être comparée à Steeny qu'à Delbende ou au curé de Fenouille. Ce passage trahit la même tentation autoréférentielle (« l'homme de génie qui eût parlé en leur nom »), rejetée pourtant (« ils l'attendront toujours »). Le locuteur dans le roman a le même statut d'extériorité : parce que c'est une femme, *a priori* exclue de l'espace public, et ne cherchant pas à y imposer sa présence, sa parole n'institue pas un espace de débat. L'éloquence bernanosienne est imprécatoire, elle s'adresse à tous, impérieusement, mais sans certitude d'être entendue de quiconque[196]. L'espace politique fictionnel qu'elle ouvre est tout sauf un espace démocratique.

Du statut des genres bernanosiens

C'est peut-être justement dans un changement de pratique politique qu'il faut chercher la deuxième raison de cette évolution romanesque. Pour Michael Kohlhauer, la question de la continuité ou de la discontinuité de l'œuvre de Bernanos doit être résolue en revenant à sa chronologie. Bernanos passe du journalisme maurrassien de l'avant-guerre au roman quand, en rupture de ban avec l'Action française, celle-ci ne peut plus lui fournir les « mots pour dire une réalité transformée[197] ». Kohlhauer distingue ensuite deux phases dans l'œuvre romanesque, selon lui entièrement antérieure aux écrits de combat. Les trois premiers romans s'inscrivent complètement selon lui dans la « dogmatique maurrassienne ». *L'Imposture*,

195. G. BERNANOS, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 52.
196. L'écrivain Ganse, dans la réplique suivante, n'arrive à entendre ce propos que comme un potentiel sujet de roman.
197. M. KOHLHAUER, « Roman, pamphlet et modernité : pour une politique de l'écriture bernanosienne », art. cit., p. 38.

notamment, est une « machine de combat au service de l'actualité[198] ». Mais dans ces trois premiers romans, remarque Kohlhauer, les questions politiques « se situent à la périphérie de l'intrigue, comme autant de dissonances dans la partition du roman » : en effet, cette dissonance correspond pour une large part à la pause narrative et à la rupture de ton que demandent les portraits satiriques.

Les romans suivants (de *Monsieur Ouine* à *Nouvelle histoire de Mouchette*) marquent une inflexion de la pensée politique de Bernanos, à cause, en premier lieu, de son éloignement de la pensée maurrassienne, et de l'élargissement de ses cibles (ce ne sont plus seulement les catholiques modernistes, mais toute l'Église bien-pensante et bourgeoise). Alors que la politique était jusque-là un élément hétérogène dans les romans, Bernanos changerait sa manière d'écrire ou prendrait l'écriture au sérieux à partir du *Journal* (si l'on veut être plus exact : à partir de la rédaction d'*Un mauvais rêve*) en accordant davantage de place à l'introspection. Cette chronologie est juste si l'on veut rendre compte du choix de la première personne pour le *Journal*, ou des variations énonciatives de la *Nouvelle histoire de Mouchette*. Bernanos a sans doute pris conscience d'un problème de poétique, et a abandonné pour cela la « prise en charge de l'élément pamphlétaire par la voix narrative[199] ». Mais il faut bien préciser que dans cette séquence particulière, ce sont les voix des protagonistes (et plus du narrateur) qui se mettent à prêcher contre le monde moderne. Quant à la *Nouvelle histoire de Mouchette*, cette œuvre fictionnelle emprunterait plutôt la voie du roman allégorique, en mettant en image et en récit la sourde et digne résistance des pauvres. C'est en partie ainsi que Bernanos le présente, sans exagérer toutefois le sens allégorique de l'ouvrage : « Je ne me suis pas dit : je vais transposer ce que j'ai vu [les massacres franquistes] dans l'histoire d'une fillette traquée par le malheur et l'injustice[200]. » Il est vrai que la dignité muette des pauvres pouvait malaisément être rendue par une parole d'éclat comme celle du curé de Torcy.

Néanmoins, la chronologie de Kohlhauer cède à une illusion téléologique qui voudrait que l'œuvre romanesque ne fasse que préfigurer l'œuvre polémique (significativement, elle met implicitement *La Grande Peur des bien-pensants* sur le même plan que les romans). Pour Kohlhauer, en dernière instance, Bernanos n'est pas un romancier : c'est un polémiste qui écrit des romans, et qui devait nécessairement abandonner le genre après avoir pris conscience

198. *Ibid.*, p. 39.
199. S. STORELV, *Péguy/Bernanos*, Paris, Oslo, Didier Erudition, Solum Vorlag, 1993, p. 160.
200. « Misère et grandeur de Mouchette », entretien avec André Rousseaux dans *Candide* du 17 juin 1937, repris dans G. BERNANOS, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 542.

que « l'écriture romanesque […] ne désigne au bout du compte que sa seule réalité en tant que lieu où naissent et meurent, ou se font et se défont les "illusions" du récit[201] ». Certes, Bernanos abandonne le roman après 1937, au sens où il n'en commence pas de nouveau ; c'est cependant faire peu de cas de *Dialogues des carmélites*, qui achève l'édifice. Bernanos n'abandonne donc pas les genres non-pamphlétaires (les *Dialogues* étant d'un genre hybride, dialogues composés à la demande du R. P. Bruckberger, à partir d'une nouvelle historique de Gertrud von Le Fort, pour adapter celle-ci au cinéma[202]).

Son dernier ouvrage, écrit entre 1947 et 1948, est, qui plus est, passablement éloigné des enjeux politiques et historiques qui avaient inspiré la nouvelle (la montée du nazisme). Pris de loin, on pourrait croire à un apologue banalement réactionnaire, au sens originel du terme cette fois, exaltant le sacrifice face à la répression étatique froide perpétrée par le Tribunal révolutionnaire. En réalité, ces *Dialogues* sont d'une complexité plus profonde. Sans aborder les questions d'ordre proprement spirituel, l'enjeu politique (la compromission avec un pouvoir qui réprime la vie spirituelle) passe non pas à travers tel ou tel héraut de l'auteur, mais, d'une part, dans la polyphonie propre au genre dramatique[203], et dans les rôles mouvants des personnages d'autre part.

Le personnage de la nouvelle Prieure, Mme Lidoine, est à cet égard l'un des plus intéressants. Elle représente, par sa parlure, un type de personnage à la fois populaire et bourgeois (elle est fille d'un marchand de bœuf, autrement dit d'un maquignon, figure repoussoir topique chez Bernanos). Elle s'exprime par proverbes et dictons, avec des images terrestres (« mieux vaut douceur que violence et une seule once de miel prend plus de mouches que setier de vinaigre[204] »), et semble incarner, quand elle apparaît pour la première fois, une figure de la compromission (« Mme Lidoine est d'avis qu'on devrait faire la part du feu[205] »). Or, les images proverbiales qu'elle emploie sont parfois remplacées par des métaphores relevant de l'atmosphère bernanosienne, celle par exemple du grouillement dans : « Je ne supporterai pas que ma maison ressemble à une fourmilière sur laquelle on a mis le

201. M. KOHLHAUER, « Roman, pamphlet et modernité : pour une politique de l'écriture bernanosienne », art. cit., p. 46.
202. Sur la genèse de l'œuvre, voir M. ESTÈVE, « Métamorphose d'un thème littéraire. À propos des *Dialogues des Carmélites* », *Études bernanosiennes*, nº 1, 1960, p. 47-74.
203. Particulièrement sensible dans la scène XIX (scène VI du troisième tableau), où les religieuses débattent de la Révolution. G. BERNANOS, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 838-844.
204. *Ibid.*, p. 832. Même si ce genre de parlure connote aussi le peuple, il ne faut pas oublier la mention de son origine sociale est sans ambiguïté, ce en quoi nous nuancerions les affirmations de Monique Gosselin-Noat à ce sujet (voir sa note, *ibid.*, p. 1218).
205. *Ibid.*, p. 831.

pied[206]. » Les *Dialogues* complexifient donc l'usage jusque-là stéréotypé des sociolectes. De même, les compromis apparents de la nouvelle Prieure se révèlent être une compréhension plus exacte de la règle du Carmel : éloigner aussi longtemps que possible la perspective du martyre n'est pas signe de la crainte de la mort, mais bien du rejet de l'orgueil et de l'honneur compris dans un sens mondain. La nouvelle Prieure refuse de se payer de mots exaltés et qui s'affranchiraient du tribut qu'il faut bien payer au monde ; ce par quoi elle n'est pas sans rappeler quelques arguments retors du doyen de Blangermont, dans le *Journal*. Pourtant, c'est elle, et non Sœur Marie de l'Incarnation (qui prononce le vœu de martyre), qui guide les Carmélites à l'échafaud.

L'œuvre fictionnelle de Bernanos est donc traversée de part en part d'enjeux politiques, selon des réalisations littéraires variables (portrait, diatribe, roman à possible clef métaphorique, polyphonie transcendée par la communauté de la grâce et du martyre). L'évolution de l'œuvre semble aller, non dans le sens d'un abandon de la fiction au profit de la diction idéologique, mais au contraire dans celui d'une pensée politique et spirituelle constituée à travers des formes littéraires, dans lesquelles le politique est de plus en plus soluble.

Poétique du brûlot

Parallèlement, la continuité générique de l'œuvre dans son ensemble se constate dans les pamphlets. Il s'agit moins, en affirmant cela, de mettre en avant la littérarité de ceux-ci, pourtant certaine : elle est visible dans le style oratoire que nous avons examiné précédemment, mais aussi dans la structuration des paragraphes par les anaphores et épiphores (« La colère des imbéciles emplit le monde » dans les *Grands Cimetières*, « Il faut qu'un jeune Prince français sache cela » et « Il n'y a pas d'orgueil à être français » dans *Nous autres Français*, « On a volé leur patrie aux Français[207] » dans *Les Enfants humiliés*). Ces formules ressassées peuvent s'interpréter de plusieurs manières différentes. Premièrement, elles contribuent à la construction de l'ethos pamphlétaire du prophète *clamans in deserto*, voix exotopique désespérant de trouver un auditoire – d'où la teinte mélancolique de ces sentences – mais ne pouvant cesser d'en chercher un. En ce sens, ces formules fonctionnent comme autant de phatiques qui tâchent d'établir une communication improbable. Il s'agit peut-être aussi, plus banalement, d'un expédient que Bernanos a trouvé pour canaliser sa

206. *Ibid.*, p. 867.
207. G. BERNANOS, *Essais et écrits de combat*, *op. cit.*, t. I, p. 810-812.

prose, qui incline spontanément à la digression et aux changements rapides d'énonciateur et d'allocutaires.

Enfin, ces formules ont une physionomie plus ou moins proche de la maxime. En tant que telles, elles se rattachent donc à une tradition littéraire classique, dont le grand modèle se trouve chez les moralistes du Grand Siècle, et qui se pratique chez tous les auteurs du XXe siècle ayant reçu cet héritage, où qu'ils se placent sur le spectre politique : l'aphorisme est le partage de Gide, Jouhandeau, Cioran, Breton, Debord, Yourcenar, etc[208]. Si, comme l'a montré Gilles Philippe[209], les maximes qui affleurent au fil des romans n'ont pas la forme canonique du fragment détachable et déçoivent quand on les isole, on n'en peut dire autant de celles qui jalonnent les pamphlets, ou encore de celles que Jean-Loup Bernanos a relevées dans la *Correspondance*[210].

Un bref coup d'œil sur la réception récente le confirme : « Bernanos peuple [...] les discours de la droite (au sens large) depuis des années[211] », mais aussi certains discours de gauche. La presse et les plumes des personnages politiques étant friandes de citations frappantes, certains de ses apophtegmes connaissent une fortune particulière. De *La France contre les robots* : « le Réalisme est précisément le bon sens des salauds[212] » et : « On ne comprend absolument rien à la civilisation moderne si l'on n'admet pas d'abord qu'elle est une conspiration universelle contre toute espèce de vie intérieure[213] », formule reprise par Mauriac dans son *Bloc-notes* du 29 août 1959, mais qui revient dans bon nombre d'articles de la revue « d'écologie intégrale » *Limite*. C'est aussi le cas de : « Mieux vaut peut-être encore mépriser sans comprendre, tourner le dos à la table où les dés sont pipés[214] », passage de la *Grande Peur* repris, avec mention de l'auteur mais jamais du livre, abrégé et parfois changé

208. Précisons que nous ne distinguerons pas entre *maxime* et *sentence*. La maxime est étymologiquement une *maxima sententia*, la « sentence la plus haute » qui doit servir de règle morale. Les deux termes sont indistincts chez La Rochefoucauld (qui écrit des *Réflexions ou sentences et maximes*) et le terme de *sentences* a d'abord prévalu pour désigner son ouvrage (LA ROCHEFOUCAULD, *Maximes*, J. Rohou (éd.), Paris, Le Livre de poche, 1991, p. 287). Pour Littré, la différence entre les deux termes est essentiellement de connotation : la sentence est grave ou sage, à moins qu'elle ne désigne péjorativement un propos *sentencieux*, c'est-à-dire prétentieux. « *Sentence* est plus général que *maxime* », dit l'entrée « Maxime » du dictionnaire. L'aphorisme peut être une simple maxime ou une réflexion plus longue, l'apophtegme désigne toute sorte d'énoncé sentencieux.
209. G. BERNANOS, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. I, p. XVIII.
210. G. BERNANOS, *Lettres retrouvées 1904-1948*, J.-L. Bernanos (éd.), Paris, Plon, 1983, p. 8.
211. O. FAYE, « Emmanuel Macron fait vibrer la corde conservatrice », 27 avril 2019.
212. P. BARTHELET, « Larmes », *Valeurs actuelles*, nº 4086, 19 mars 2015, p. 63 et H. PÉROUZE, « Management : managers… pervers, inconscients, empathiques ? », sur *Lettre du Cadre Territorial*, en ligne, 9 décembre 2014.
213. G. BERNANOS, *Essais et écrits de combat*, *op. cit.*, t. II, p. 1025.
214. G. BERNANOS, *Essais et écrits de combat*, *op. cit.*, t. I, p. 326.

en un « renverser la table[215] » plus vindicatif, pour faire écho à « Du passé faisons table rase ! »

Il faudrait mentionner enfin le passage très apprécié des *Enfants humiliés* : « Il faut […] beaucoup d'indisciplinés pour faire un peuple libre[216]. » Les outils de l'analyse du discours[217] sont ici précieux pour voir à quel point ces maximes, censées concentrer un contenu idéologique, sont en fait reprises, détachées, vidées et décontextualisées, voire modifiées, pour s'adapter à l'orientation idéologique du texte dans lequel on les insère (écologie catholique, droite identitaire, gauche souverainiste ou libertaire, etc.) et aux sujets les plus divers (défense des lanceurs d'alerte, des gilets jaunes, des EHPAD ou des valeurs chrétiennes). L'usage ne préserve de ces formules que leur énergie et la référence à Bernanos, figure dont arrivent à se réclamer, au prix de quelques acrobaties, à peu près tous les bords politiques[218].

Dans les livres de Bernanos, plusieurs de ces maximes sont placées en position de clausule : « L'horrible est toujours pour demain[219] » ; « on n'est à l'aise que sur son pot[220] » ; « la plus haute forme de l'espérance, c'est le désespoir surmonté[221] ». D'autres préparent la chute du paragraphe : la « conspiration contre la vie intérieure » précède l'apostrophe : « Hélas ! la liberté n'est pourtant qu'en vous, imbéciles ! » Mais on en rencontre néanmoins plusieurs dans le corps même du texte et du paragraphe, dont la fonction rhétorique est moins saillante. C'est qu'elles relèvent simplement, encore une fois, de cette tradition française de l'énoncé sentencieux et de la pointe qui ne se confond pas avec l'aphorisme à la manière de Nietzsche ou avec le fragment. Cette tradition des maximes est à tel point intégrée par l'auteur qu'elles semblent lui venir naturellement (alors qu'elles sont plus rares chez Bloy ou Péguy). Le goût prononcé de Bernanos pour l'antimétabole (« Ce n'est pas nous qui désespérons de la France, c'est la France qui désespère de nous[222] », « ce n'est pas nous qui revenons sur le

215. G. BÈS, « Noël : quand l'infini rencontre la limite », *Le Figaro/Figarovox*, 23 décembre 2015, La Rédaction, « Éditorial : Un nouvel imaginaire », sur *Limite*, en ligne, 3 novembre 2017 ; L. BÉNARD, « Pourquoi Nuit debout m'a enthousiasmée », sur *La mauvaise réputation de Ludivine*, en ligne, 11 avril 2016.
216. M. CERVERA-MARZAL, « À propos de la désobéissance civile. Amnistier les gilets jaunes est nécessaire mais pas suffisant », *L'Humanité*, 25 janvier 2019, W. BOURDON, « "Les lanceurs d'alerte africains ont un urgent besoin de protection" », *Le Monde*, 7 mars 2017.
217. Par exemple les travaux sur les énoncés détachables de D. MAINGUENEAU, *Les phrases sans texte*, Paris, Armand Colin, 2012.
218. On peut aussi mentionner le récent recueil composé par G. BOCHOLIER, *Ainsi parlait Georges Bernanos*, Paris, Arfuyen, 2019.
219. G. BERNANOS, *Essais et écrits de combat*, *op. cit.*, t. I, p. 889.
220. *Ibid.*, p. 896.
221. G. BERNANOS, *Essais et écrits de combat*, *op. cit.*, t. II, p. 1263.
222. *Nous autres Français*, G. BERNANOS, *Essais et écrits de combat*, *op. cit.*, t. I, p. 640.

passé, c'est le passé qui menace de revenir sur nous[223] ») relève en revanche de pratiques d'écriture plus caractéristiques du XXe siècle, sous l'influence indirecte de la philosophie allemande, via Nietzsche[224].

Pour *Les Enfants humiliés*, la teneur proprement littéraire provient aussi des passages lyriques qui entrecoupent le journal, dont le ton plus intime et fluctuant a été remarqué par les lecteurs[225]. Yves Bridel l'attribue à une dualité entre passages pamphlétaires et passages méditatifs. Bernanos fait effectivement alterner dans ce livre deux régimes d'énonciation : d'une part un régime adressé, marqué par l'apostrophe, qui est celui des passages pamphlétaires traitant de l'actualité, et d'autre part une énonciation sans allocutaire défini, avec référence exophorique (« Je ferme chaque soir *ce cahier* […]. Et chaque matin, je reviens m'asseoir à l'ombre vite rétrécie *du mur*. […] Au fond de *cette courette*[226] […] »). La tendance, déjà présente dans les romans, à employer le défini pour des référents encore non-identifiés[227], ainsi que l'étrangeté exotique des thèmes (une maison perdue dans l'enfer vert du Brésil, loin des routes et des villes), confèrent à ces passages méditatifs une teinte d'absolu qui n'est pas sans rappeler les ambiances de l'œuvre fictionnelle.

Cependant, si *Les Enfants humiliés* comptent ainsi quelques dizaines de pages d'un ton différent, la singularité de l'œuvre par rapport aux autres pamphlets vient surtout, semble-t-il, de l'effet de seuil ménagé par l'auteur. L'incipit est visiblement plus sobre, proche du style coupé :

> Nous retournons dans la guerre ainsi que dans la maison de notre jeunesse. Mais il n'y a plus de place pour nous. […] Une pluie fine tombe, mêlée de suie. Les premières fenêtres s'allument, la voiture de distribution, dans un grondement de tonnerre, jette son chargement de viande marquée du cachet de l'intendance. La cuisine ronfle et rougeoie comme une forge. Je me suis glissé dans l'escalier, mais il y avait vraiment trop de monde, le flot m'a repoussé dehors[228] […].

223. « Munich » (juin 1942) dans *Le Chemin de la Croix-des-âmes*, (G. BERNANOS, *Essais et écrits de combat*, *op. cit.*, t. II, p. 421). La figure est présente également dans les fictions (citées par Gilles Philippe dans sa préface à G. BERNANOS, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. I, p. XVIII).
224. A. RABATEL, « Points de vue en confrontation dans les antimétaboles PLUS et MOINS », *Langue française*, nº 160, décembre 2008, p. 21-36.
225. Voir la notice du livre. G. BERNANOS, *Essais et écrits de combat*, *op. cit.*, t. I, p. 1583.
226. *Ibid.*, p. 822.
227. On peut analyser les définis et les démonstratifs soit comme exophore, dont le référent est identifiable à partir du contexte d'énonciation, soit comme anaphore associative – mais pareillement, l'association se fait à partir de ce qu'on imagine du contexte d'énonciation (Bernanos écrivant dans sa maison au Brésil), pas du cotexte.
228. G. BERNANOS, *Essais et écrits de combat*, *op. cit.*, t. I, p. 776.

La syntaxe, notamment, porte la marque de ce dépouillement, les phrases complexes étant plus rares, et souvent composées d'indépendantes coordonnées ou juxtaposées. La juxtaposition rend d'ailleurs particulièrement saillant le dépouillement stylistique : « Mais on ne saurait lui demander de répéter ce geste indéfiniment, on ne fait pas l'amour vingt fois par jour[229]. » Ici, la parataxe aplanit la différence entre énoncé et maxime, neutralise la véhémence de la métaphore sexuelle, et donne à l'ensemble une gravité mélancolique. L'écriture ne s'inscrit plus dans la temporalité immédiate du scandale. Les tiroirs verbaux (présent et passé composé), le lexique prosaïque, les métaphores volontairement plates (le tonnerre et la forge), la syntaxe simple, tout cela inviterait presque à entendre rétrospectivement, dans ce premier paragraphe, une préfiguration d'écriture blanche (chez un auteur dont l'écriture est habituellement tout l'inverse de la neutralité).

Dans la suite du texte, Bernanos reprend le ton qui lui est familier, avec ses prosopopées (celle de la Société moderne invitant les états-majors à défiler : « Nous avons poussé le scrupule jusqu'à balayer le macadam, et même, si vous le désirez, nous ne refuserons pas de prendre à notre charge les frais d'arrosage[230] »), ses métaphores sexuelles (« ils font la politique comme les vieillards vicieux font l'amour[231] »), ses figures d'amplification, ses exclamations. L'impression, laissée par les premières lignes, d'une prose hautement tenue persiste néanmoins.

Du roman polémique au pamphlet narratif

C'est en somme moins dans la similitude de style, pourtant réelle, qu'il faudrait chercher une continuité entre les fictions et les pamphlets, que dans la porosité générique qui les caractérise. L'argumentation bernanosienne recourt fréquemment aux ressorts de la fiction, sous la forme de prosopopées (les nombreuses prosopopées de « Leurs Seigneuries » dans la deuxième partie des *Grands Cimetières*, celles des « imbéciles » dans *Scandale de la vérité*[232] ou dans *La France contre les robots*[233]). Comme l'a montré Jacques Chabot, « il détourne le sens des opinions d'autrui en les proférant dans son propre registre vocal[234] ». La

229. *Ibid.*, p. 777.
230. *Ibid.*, p. 843.
231. *Ibid.*, p. 892.
232. *Ibid.*, p. 603.
233. G. BERNANOS, *Essais et écrits de combat*, *op. cit.*, t. II, p. 1045.
234. J. CHABOT, « Bernanos du roman au pamphlet : polyphonie et prosopopée », dans *Bernanos : le rêve et l'action*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1994, p. 394. J. Chabot nuance en rappelant que certaines de ces prosopopées ont pour fonction d'introduire une polyphonie, au sens de Bakhtine, c'est-à-dire une pluralité idéologique, en mettant en difficulté l'énonciateur pamphlétaire lui-même. Nous serions plus méfiants quant à l'application aux pamphlets du concept de polyphonie, au sens où, contrairement au roman, la

fiction est employée dans le but de dévoiler les impostures. L'autre passerelle entre écrits de combat et fictions est la place accordée à la narration : dans ses pamphlets, comme dans ses conférences, Bernanos adopte volontiers l'attitude du conteur. Ses trois premiers écrits non-fictionnels sont des hagiographies de nature essentiellement narrative (*Saint Dominique*, *Jeanne relapse et sainte*, et même *La Grande Peur des bien-pensants*). Toutes font écho au premier roman et à la vie du saint Donissan. L'argumentation se fonde alors sur le modèle chrétien de la vie exemplaire[235].

Bernanos s'adonne également à l'histoire, mais comme genre littéraire. Deux passages se détachent, le récit de la Commune[236], fait dans une conférence de 1930 et repris dans *La Grande Peur*, qui doit largement à l'influence de Drumont, et le récit de 1789, entrepris dans *La France contre les robots*, sous la tutelle de Michelet. Ce qui caractérise l'histoire faite par Bernanos n'est pas tant la dramatisation des événements (pourtant sensible, ne serait-ce que par l'usage abondant du présent de narration) que l'alternance constante entre le récit et son commentaire : « Mais déjà la répression commence. Cette répression fut atroce. Je n'emploie pas ce mot-là à la légère, je vous prie de l'entendre dans le même sens que moi[237]. » Ce passage condense les mouvements du récit bernanosien : énoncé des faits, jugement du narrateur, commentaire de ce jugement et adresse au public. Drumont aurait plutôt tendance à amasser des faits pour nourrir la prétention scientifique de son ouvrage, en les agrémentant parfois de quelques effets dramatiques, comme ce ralenti avec gros plan sur les mains de Gambetta :

> Il va commencer. Il ébauche déjà le geste que l'on sait. Qu'il était topique ce geste ! Les doigts ne s'élevaient point, comme ceux d'un Bouddha, pour signifier paix et concorde, la droite ne s'étendait pas comme celle d'un chef pour commander. Ramenées, la paume en l'air, vers un point central situé en bas, ces mains s'inclinaient et arrondissaient graduellement. Cupides et amoureuses du lucre, ces mains semblaient ainsi caresser et comme peloter sur la tribune un petit tas de pièces de monnaie… Il ouvre la bouche… Et en moins d'une seconde, une trombe de sifflets et de huées balaye le dictateur et la dictature[238]…

---

fiction y est circonscrite aux prosopopées, et où la parole revient toujours, en dernière instance, au pamphlétaire.

235. En ce qui concerne Drumont, on pourra nuancer avec la lecture de É. GARANCHER, « Bernanos et Drumont : une admiration ambiguë », sur *PHILITT*, en ligne, 21 mai 2018, qui voit en Drumont une figure de l'enfant humilié – par opposition au marquis de Morès, incarnation supposée véritable des valeurs chevaleresques.

236. « La Commune de 1871 », conférence à l'Institut d'Action française du 28 février 1930, dans G. BERNANOS, *Essais et écrits de combat*, *op. cit.*, t. I, p. 1187-1212.

237. *Ibid.*, p. 1206.

238. É. DRUMONT, *La France juive, essai d'histoire contemporaine*, Paris, Marpon et Flammarion, 1885, vol. 1, p. 555.

Même si ce sont plutôt les romans qui font écho à ce genre de passages[239], les premiers essais bernanosiens en reprennent les ficelles narratives : la mort de saint Dominique est racontée avec le même ralenti au présent de narration : « Les frères sont assemblés pour recueillir, s'il est possible, quelque chose de la parole qui va s'affaiblissant. Dominique fait un signe de la main, ils approchent[240]. » *La Grande Peur* n'est pas non plus avare de plans rapprochés et d'effets cinématographiques :

> Le journaliste inconnu, avec ses longs cheveux un peu retroussés sur le col, sa barbe hérissée, son regard myope, et ce nez gourmand qui flaire l'idée, la poursuit, ne la laissera plus échapper, que les factionnaires regardaient curieusement errer à travers les rues demi-mortes, enjamber les tronçons de barricades, rêver sous les porches ou dans les cours où flotte la lourde odeur de la poudre noire, des cendres encore chaudes et du phénol, devait paraître assez suspect, dangereux[241].

Plutôt qu'une frontière générique entre fictions et pamphlets, il y a donc chez Bernanos, un pôle narratif et un pôle discursif, les deux étant toujours conçus et pratiqués pour être adressés, à des destinataires d'ailleurs changeants[242], tantôt jeunes Français à émouvoir, tantôt imbéciles à talocher.

Conclusion

L'œuvre de Bernanos est une matière résistante à l'analyse. Alors même que son auteur n'avait pas la prétention d'être un auteur difficile, il n'y a guère de solution interprétative unique suffisante pour décomposer tout ce qui la constitue. L'orientation spirituelle en est claire : un auteur catholique combat les différents avatars du désespoir, mal caractéristique de la modernité. Les symptômes de ce mal sont la haine de soi et le déni de sa propre liberté, que cultivent le capitalisme industriel, la bureaucratie (d'Église ou d'État) et les compromissions politiques. La traduction politique en est déjà plus complexe. Le monarchisme de Bernanos (jamais rejeté, quoiqu'il ait pris dans les dernières années la forme d'un pari sur un homme susceptible de relever ses espérances : de Gaulle), ce monarchisme est censé être un moyen d'éviter les écueils du monde moderne, par un gouvernement humain

239. Bernanos décrit fréquemment les mains de M. Ouine : « Il s'immobilisa longuement, une de ses mains, gonflée sans doute du même liquide séreux qui coulait intarissablement de ses paupières, suspendue toute ouverte à la hauteur de sa face. » (G. BERNANOS, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 695). On peut comparer aussi le long paragraphe sur les mains d'ouvriers dans *Nouvelle histoire de Mouchette* (*Ibid.*, p. 529). Il n'est pas impossible que la vision de la main comme indice moral soit une réminiscence de cette littérature antisémite.
240. G. BERNANOS, *Essais et écrits de combat*, *op. cit.*, t. I, p. 17.
241. *Ibid.*, p. 100.
242. On peut à ce propos se référer à la troisième partie de J. JURT et M. MILNER, *Bernanos et ses lecteurs*, Paris, Klincksieck, 2001, intitulée « Destinataires et lecteurs implicites ».

des hommes qui ne soit pas condamné, comme la démocratie, à ne dire aux imbéciles que ce qu'ils veulent entendre, une direction de la France entière et pas de la seule élite bourgeoise incapable d'assumer l'héritage du passé.

« Drumont ou Péguy n'ont rien de commun avec ce qu'on appelle aujourd'hui les gens de droite[243] », est-il écrit dans *Scandale de la vérité*, et Bernanos non plus. Pour autant, et si difficile soit-il de classer sa position dans un hémicycle où il n'aurait certainement pas sa place, il y aurait un contresens à ne pas vouloir considérer l'extrême droite politique comme le point de départ de Bernanos. Et ce point reste son référentiel même après qu'il s'en est éloigné[244]. Son combat contre le monde moderne est mené sans haine de la force et de l'autorité ; c'est un combat pour la restauration de l'ordre par le rétablissement de formes politiques passées, et au nom de ce qu'il y a eu (toutes les œuvres de la civilisation française) bien plus qu'au nom de ce qu'il peut y avoir (aucune utopie chez Bernanos). Si séduisante que soit la réaction bernanosienne par son humanité ou sa simplicité franche, si éloignée soit-elle des droites nationalistes réelles et des systèmes théoriques maurrassiens, ce n'en est pas moins une réaction.

De cette réaction politique provient la conception nettement hétéronome de la littérature qui prévaut chez Bernanos. Cela ne veut pas dire que tous les romans de Bernanos soient des romans à thèse, encore moins des romans à thèse politique ; premièrement parce que la dimension religieuse s'impose bien davantage et prime sur le politique, ensuite parce que la politique est thématiquement absente d'*Un crime* ou de la *Nouvelle histoire de Mouchette*. Que Bernanos dise avoir écrit *Mouchette* en regard d'une certaine conjoncture historique ne signifie certes pas que le livre ne puisse s'en émanciper. Le *Journal d'un curé de campagne* n'est pas qu'un prêche sur le monde moderne oublieux de l'Évangile des pauvres. C'est avant tout l'histoire d'un curé valétudinaire, accablé par son devoir de porter la Bonne Nouvelle, c'est-à-dire une parole plus vigoureuse que lui (vigueur incarnée par le curé de Torcy) et qui parfois lui confère, de façon surnaturelle, un peu de son énergie et de son souffle (comme dans la conversation au château avec la comtesse[245]). Mais le *Journal* est

243. G. BERNANOS, *Essais et écrits de combat*, *op. cit.*, t. I, p. 596.
244. Ce point de départ idéologique est, soit dit en passant, assez conforme à la trajectoire sociale de Bernanos, élève de l'école libre et fils d'un artisan fortuné, catholique et monarchiste. Ce qui surprend, c'est plutôt ce qui heurte cette trajectoire, ce qui empêche ses convictions de s'adapter parfaitement à de nouveaux contextes (l'expérience de la guerre, l'expérience directe des massacres franquistes, ou encore la vocation chrétienne).
245. Il y est question de ce moment où « l'être entier est comme un navire à la détonation des voiles qui se gonflent » (G. BERNANOS, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 323).

aussi ce prêche, et on ne peut minimiser cette dimension, car c'est en partie pour elle que Bernanos est lu.

Nous avons désigné les deux points d'entrée de la politique dans les romans : l'écriture dévie de la narration, soit pour laisser la parole au narrateur-satiriste, comme dans ses trois premiers romans, soit pour faire place à la diatribe (*Monsieur Ouine*, *Journal d'un curé de campagne*), fragment d'éloquence argumentative qui n'ouvre pas d'espace fictif de débat. Notons encore une fois que ces deux déviations de la narration recourent à des modèles littéraires plus anciens : le portrait balzacien et la rhétorique de la chaire[246]. Les aspects les plus novateurs et déroutants de l'œuvre de Bernanos se situent plutôt dans l'obscurité de l'atmosphère et dans l'irruption du surnaturel, pourtant symptomatique du rapport anti-moderniste de l'auteur au catholicisme. Cela se traduit, stylistiquement, par un brouillage référentiel, narrativement, par les ellipses et l'estompement des causes : les rebondissements et revirements psychologiques adviennent par des surgissements soudains, d'origine inexpliquée, comme la grâce. À l'inverse, le discours politique et moral emprunte des formes plus éprouvées et plus lisibles, tributaires de la tradition littéraire (la rhétorique, les caractères, les maximes). Quant au métadiscours, on a vu que Bernanos l'évitait autant qu'il le pouvait, et qu'il prenait une forme essentiellement négative. Les conceptions stylistiques et linguistiques de Bernanos sont en cela cohérentes avec sa pratique pamphlétaire. Le propre du discours polémique est de s'opposer à l'autre, sans se définir soi-même[247].

De même, les expérimentations littéraires contemporaines s'avèrent incompatibles avec l'écriture bernanosienne : l'oralisation ne correspond pas à sa posture de gentilhomme bridant sa verve par souci de dignité ; le monologue intérieur non adressé est contraire à une littérature qui prend foncièrement à partie ; le renouveau du classicisme (Anatole France ou *NRF*) sacrifie à un esthétisme intolérable, qui, avec Maurras, vire au paganisme ; quant au dialogue avec le surréalisme il semble bien ne s'être jamais établi[248]. Même les péguysmes de Bernanos restent circonscrits, et le plus souvent respectueux des normes du bien écrire ; leur finalité est plus politique que littéraire, tout de même que les « n'importe » et les « farceurs »,

246. Nuançons néanmoins ce point. Si Bernanos est héritier de cette tradition rhétorique en raison de son éducation, l'éloquence des curés de Torcy et de Fenouille, ou de Delbende, est plutôt fondée sur l'opposition entre passé et présent, alors que celle de Bossuet ou Massillon consiste au contraire à rendre immédiatement présent le passé (celui des épisodes bibliques qui se rejouent tout au long de l'année), en gommant l'histoire.
247. Voir J.-B. MARCELLESI, « Éléments pour une analyse contrastive du discours politique », *Langages*, vol. 6, nº 23, 1971, p. 46-47.
248. Malgré la détestation commune d'Anatole France et la réception favorable de René Crevel. Voir J. JURT, « *Sous le soleil de Satan* : la réception critique », *Roman 20-50*, hors-série n°4, 2008, p. 45-56.

devenus tic d'écriture chez Bernanos, et qui sont en fait autant d'hommages ponctuels aux éructations du vieux Drumont[249].

Quant aux divers effets d'amplification (abondance d'adjectifs, répétitions, expolitions, accumulations sans coordonnant), ce sont eux peut-être qui éloignent le plus la prose bernanosienne du style classique tel qu'on l'entend couramment, en introduisant dans la phrase le déséquilibre et l'inachèvement. Ce sont eux aussi qui constituent ce qu'il y a de plus reconnaissable dans le ton de Bernanos, et qu'on trouve aussi bien dans les romans que dans les essais, dans les écrits de jeunesse que dans ceux de la maturité. C'est d'eux que l'œuvre tire son emportement – il n'est d'ailleurs pas sûr à ce propos que la catégorie rhétorique de *sublime* nous éclaire : même à la redéfinir dans un sens romantique, celle-ci risque trop d'effacer le contraste entre grandeur du ton et médiocrité des thèmes (cette médiocrité n'étant pas tout à fait le grotesque). Ce qui est certain, c'est que ces procédés ponctuent et accentuent la diction bernanosienne, sans que jamais celle-ci ne cède à la litanie. Contrairement à Claudel ou Péguy, la parole chrétienne de Bernanos n'est jamais lamentée ou psalmodiée, pas plus qu'elle n'est beuglée à la Bloy : elle est toujours dite.

Son style résume en fait l'esthétique complexe de Bernanos. Celui-ci est tiraillé entre d'une part le rejet du rationalisme, dont le classicisme serait l'expression esthétique[250] ; et d'autre part, l'admiration pour la dimension morale des œuvres classiques, qu'il s'agisse de la générosité cornélienne ou de l'inquiétude spirituelle de Racine. Il garde à tout moment à l'esprit le cadre de pensée offert par la culture classique, ses modèles littéraires (Corneille, Saint-Simon) comme ses métaphores (le métier, la lime). En forçant un peu l'analogie, on pourrait affirmer que ce classicisme-là est son référentiel esthétique, tout comme le nationalisme monarchiste l'est en politique. Une même inquiétude l'en fait dévier cependant, et privilégier ce qui dans le monument classique fait la part du vide et de l'angoisse : Pascal et Racine plutôt que Descartes. Non plus la raison, le fini et la ligne droite, mais l'inquiétude métaphysique et le risque.

249. É. DRUMONT, *La Dernière Bataille : nouvelle étude psychologique et sociale* (1890), Paris, Éd. du Trident, 1986, p. 230. Ce passage est cité dans *La Grande Peur des bien-pensants* (G. BERNANOS, *Essais et écrits de combat*, *op. cit.*, t. I, p. 66).
250. Voir l'article inédit de 1934, « Art populaire », où l'on lit : « L'art classique a tué l'art populaire », et « toute la philosophie du progrès est en germe dans l'humanisme de la Renaissance » (G. BERNANOS, *Essais et écrits de combat*, *op. cit.*, t. I, p. 1308). Bernanos se distingue ici nettement de l'historiographie maurrassienne, selon qui c'est le protestantisme germanique qui est à l'origine de l'esprit des Lumières.

IV. MARCEL JOUHANDEAU ET LES INTERMITTENCES DU STYLE

Introduction

En février 1926, Marcel Jouhandeau, alors âgé de trente-sept ans, publie dans la *NRF* un conte intitulé « Prudence Hautechaume », qui donne l'année suivante son nom au recueil dans lequel il est repris. Le personnage éponyme est une modiste qui fait le choix de se passer peu à peu de tout et de réduire au plus strict ses besoins matériels, en vivant sur la générosité de ses voisins. Malgré sa saleté, tout le village de Chaminadour vient l'interroger dans sa boutique sordide. En effet, elle connaît l'histoire et les secrets de tous ses habitants, qu'elle passe ses nuits à espionner derrière sa fenêtre, à l'aide d'une longue-vue. Le conte, grâce à cette improbable figure d'avare, illustre le fantastique pouvoir de la rumeur (qui finit par se retourner contre Prudence, accusée de vol et mise au ban) dans une petite ville de province. Quelques années plus tard, lorsque l'auteur du conte retourne à Guéret (préfecture de la Creuse), sa ville natale, Mme Godfroy, modiste de son état et amie de Marie Jouhandeau (la mère de Marcel) lui demande : « Dis-moi Marcel, comment tu as pu savoir que j'observais de ma fenêtre avec une lunette d'approche, braquée derrière ma jalousie[1] […] ? »

Cette anecdote, qui pourrait figurer au catalogue des illusions métaleptiques de Gérard Genette, ferait de Jouhandeau un auteur de récit à clefs. La prestigieuse revue parisienne qui le publiait étant tombée malencontreusement dans les mains des habitants de Guéret-Chaminadour qui possédaient lesdites clefs (ou se sont reconnus à tort dans les personnages), ceux-ci ont dès lors voué à l'auteur une rancune implacable. Une Guérétoise a été jusqu'à dire

1. M. JOUHANDEAU, *Essai sur moi-même*, Lausanne, Marguerat, 1946, p. 14.

à Jouhandeau : « Marcel, j'ai acheté une maison sur la route du cimetière pour pouvoir jeter des pierres sur ton cercueil[2]. »

Or, Jouhandeau ne s'est pas contenté de recourir ponctuellement à des référents réels dans son œuvre fictionnelle : il s'est mis à évoquer les personnes qu'il avait connues durant sa vie à travers les personnages qu'il en avait tirés et le surnom fictif qu'il leur a attribué[3]. Cette intrication, qui situe la réalité au cœur de la fiction, fait ressurgir la fiction dans le réel et touche jusqu'à l'auteur lui-même (Jouhandeau devenant Monsieur Godeau[4]), pourrait n'être qu'une curiosité de l'œuvre jouhandélienne, susceptible de se présenter chez d'autres écrivains, comme les « pilotis » de Stendhal. Mais un examen plus étendu de cette œuvre conduit à l'hypothèse que le rapport au référent réel (personnage, objet, anecdote) est la problématique centrale qui structure cette œuvre littéraire. En effet, ce rapport détermine à la fois la place occupée par Jouhandeau et ses écrits dans le monde littéraire de l'entre-deux-guerres (en particulier à la *NRF*), son attitude rétrospective vis-à-vis de ses errements sous l'Occupation, et les inflexions de son œuvre après la Seconde Guerre mondiale.

Avant de former l'œuvre, le matériau autobiographique (ou lié indirectement à l'univers biographique, comme le sont les anecdotes de Guéret, rapportées par sa mère) – qui en constitue l'essentiel – passe par une mise en forme, qui n'est pas seulement mise en récit (selon divers procédés narratologiques) ou mise en fiction, mais aussi mise en style (choix lexicaux, disposition syntaxique, emploi de figures, énonciation, etc.). Pour qu'un discours soit reçu comme littéraire, il doit être mis en forme suivant des nécessités et des normes propres au champ littéraire[5] (de sorte qu'un discours autobiographique ne soit pas seulement une autobiographie, un discours politique pas seulement un pamphlet, etc.). On étudiera donc au fil de ce chapitre les différentes mises en forme que Jouhandeau imprime à une matière discursive généralement autobiographique et saturée de jugements moraux ou politiques – ce

2. Sur la réaction des Guérétois, voir la biographie de J. ROUSSILLAT, *Marcel Jouhandeau, le diable de Chaminadour*, nouvelle éd. revue et corrigée, Paris, Bartillat, 2006, p. 146-147.
3. On s'en aperçoit tout particulièrement dans un volume d'entretiens, où il dit à quelques reprises son aversion pour les œuvres d'imagination (M. JOUHANDEAU, *La Vie comme une fête : entretiens*, Paris, Pauvert, 1977, p. 87).
4. Cela est vrai dans ses contes comme dans ses *Journaliers*. « Dites-moi, Monsieur, quelqu'un vous l'a dit, êtes-vous bien sûr d'échapper tout à fait à la fin à la confusion qui tend peu à peu à s'établir entre votre Personnage et vous ? » (M. JOUHANDEAU, *Essai sur moi-même*, *op. cit.*, p. 87). Voir aussi, sur cette question du travestissement de soi, l'article de S. CHAUDIER, « Jouhandeau et la légende photographique », dans J.-F. Louette et R.-Y. Roche (dir.), *Portraits de l'écrivain contemporain*, Seyssel, Champ-Vallon, 2003, p. 189-193. On reviendra plus bas sur cette problématique.
5. Quitte à ce que de nouvelles normes soient créées et imposées par un auteur et finissent par être reçues dans le champ littéraire.

pourquoi ces mises en forme littéraire sont aussi autant d'« euphémisations »[6] plus ou moins menées à terme) .

1. De la boucherie aux salons

On se permettra, pour mieux saisir la spécificité littéraire de sa démarche politique, quelques considérations préalables sur sa personne et son œuvre. Le premier conte signé par Jouhandeau, « Les Pincengrain, histoire d'une famille champenoise », paraît dans la *NRF* d'octobre 1920. À l'époque, personne à la rédaction de la revue ne connaît l'auteur, fils d'un boucher de province et qui enseigne le latin au collège Saint-Jean de Passy. Comme le souligne à juste titre son biographe, le choix de cette revue, que lui ont fait connaître quelques amis de jeunesse, paraît étonnant quand on regarde la trajectoire sociologique de Jouhandeau. Né à Guéret, dans une famille catholique et petite-bourgeoise, fréquentant assidûment des prêtres même après son arrivée à Paris, ainsi que des personnes liées à sa ville de naissance (les Passemart, famille catholique qui lui inspire les Pincengrain), Jouhandeau aurait pu, si ce n'est dû, frapper à la porte d'une revue bien-pensante, plutôt que de s'introduire dans le cénacle de la bourgeoisie mondaine et esthète. On se souvient par exemple que Maurras, arrivé à Paris, avait bénéficié de la sociabilité méridionale pour lancer sa carrière. Mais Maurras était issu d'une famille de notables, alors que la fortune du père de Jouhandeau est récente (le grand-père de Jouhandeau était journalier) et a été acquise par le travail[7]. Paradoxalement, son origine relativement modeste lui fait caresser de plus hautes ambitions.

Un autre facteur s'articule à cela : bien avant son premier séjour à Paris, Jouhandeau a pris conscience qu'il était homosexuel. Didier Eribon a décrit les mécanismes qui peuvent pousser un jeune homosexuel à poser des distances avec le milieu d'où il vient, notamment grâce à l'ascension sociale[8]. Jouhandeau, lui, n'a jamais rompu avec sa famille, mais son homosexualité l'incite à refuser les mariages qu'il pourrait faire dans son milieu d'origine. Soucieux d'éviter qu'un scandale n'éclate dans une famille respectable (comme les Passemart), Jouhandeau épouse donc, à près de quarante ans, la danseuse Caryathis (surnom d'Élisabeth Toulemont, Élise dans l'œuvre de Jouhandeau), que lui a présentée son amie

6. En cela, nous nous inspirons de l'approche adoptée par Bourdieu pour analyser les écrits d'Heidegger. Ceux-ci sont une mise en forme philosophique de la pensée et du discours *völkisch*, de telle sorte qu'euphémisés, ils sont reçus comme philosophiques (car conformes aux normes propres au champ philosophique et académique), et non comme des discours politiques nazis. Voir P. BOURDIEU, *L'ontologie politique de Martin Heidegger*, Paris, Minuit, 1988.
7. Sur ces quelques données sociologiques, voir encore une fois J. ROUSSILLAT, *Marcel Jouhandeau, le diable de Chaminadour*, *op. cit.*, p. 22 et 113.
8. D. ERIBON, *Réflexions sur la question gay*, nouvelle éd. revue et corrigée, Paris, Flammarion, 2012, p. 49-54.

Marie Laurencin. Malgré la réputation d'ancienne demi-mondaine d'Élise, ce mariage permet à Jouhandeau de compartimenter son univers familial et provincial d'une part, de l'autre sa vie intime et parisienne. Le choix du « pôle esthète » du champ littéraire peut sans doute se comprendre ainsi également.

Depuis la fin de la Grande Guerre en effet, Jouhandeau mène une vie mondaine : il côtoie les différents cercles d'artistes et d'écrivains du Paris bohème (Max Jacob, Leiris, Cocteau, Braque, Cingria, André Masson et le groupe de la rue Blomet, les surréalistes – notamment René Crevel), dans lesquels il est introduit grâce à la *NRF* (où il devient l'ami de Gide et de Paulhan)[9]. Un peu avant cela, il fréquentait Marguerite Laveine (« la Duchesse » dans son œuvre), la veuve fortunée de son camarade d'étude Léon Laveine. En effet, quoique enseignant dans un établissement catholique et doté d'une éducation classique, Jouhandeau est un ancien élève de l'école communale et du lycée Henri IV, licencié de la Sorbonne. En somme, entre son origine bien-pensante et sa formation républicaine, ses racines provinciales et son environnement mondain, sa personnalité est pour le moins clivée.

Sans rattacher nécessairement ces tiraillements à une sociologie un peu floue[10], on peut néanmoins observer quelques conséquences de cette personnalité contradictoire quand on observe la carrière de l'écrivain sur la longue durée. Alors même qu'il est bien reçu à la *NRF*, Jouhandeau refuse par exemple la proposition généreuse de Jacques Rivière de collaborer à la revue par des notes de lecture[11]. On peut signaler également le caractère erratique de ses publications : les différents « cycles » de son œuvre sont éclatés sur plusieurs années, sans souci de cohérence, ni d'efficacité auprès du public. Mais dans les années 1950, Jouhandeau accepte pour un temps les méthodes de vente agressives de Bernard Grasset, qui commercialise, non sans succès, certains volumes des *Scènes de la vie conjugales*[12]. Dans la foulée, il se prête au jeu des médias (on le voit poser avec Élise dans *Paris Match*). Dès ses débuts à la *NRF*, il se montre également soucieux d'être dans l'air du temps littéraire. Ainsi, alors même que son premier livre est une sorte d'autofiction et que tous ses premiers écrits sont plus ou moins directement inspirés des on-dit de sa ville natale, il s'essaie fugacement, à

9. Avant 1920, il voit peu de gens hormis ses connaissances guérétoises et quelques amis d'école (M. JOUHANDEAU, *La Vie comme une fête*, *op. cit.*, p. 108).
10. On se souvient du portrait-type du petit-bourgeois comme être contradictoire dressé par Marx : « Il veut être la synthèse, il est une erreur composée […] ballotté constamment entre le capital et le travail » (K. MARX, *Misère de la philosophie* (1847), Paris, Payot & Rivages, 2002, p. 180).
11. J. ROUSSILLAT, *Marcel Jouhandeau, le diable de Chaminadour*, *op. cit.*, p. 120.
12. Le premier s'intitule *L'Imposteur*, vendu en 1951 comme le portrait du « plus mauvais ménage de Paris ». Jouhandeau ne reste que cinq ans chez Grasset avant de revenir chez Gallimard (*Ibid.*, p. 301-302).

la fin des années 1920, à quelques textes d'inspiration surréaliste[13] : *Astaroth*, « Manhattan », *Ximénès Malinjoude*. Mais la tentative fait long feu, et ce n'est ni sur le terrain de la fiction pure et de l'imagination, ni sur celui de l'avant-garde que Jouhandeau campe finalement son œuvre.

2. Le microcosme provincial

À défaut de notoriété et de succès commercial, Jouhandeau est immédiatement reconnu par ses pairs pour ses contes de Chaminadour, élaborés à partir d'anecdotes et de personnage réels, rebaptisés et passés au filtre de la fiction. Sans s'étendre sur la part respective de la fiction et de la réalité, on peut en revanche s'attarder sur le peu d'inclination de Jouhandeau pour le fantastique autant que pour le naturalisme. S'il est évident dès la première lecture que ces contes sont écrits dans une veine essentiellement anecdotique qui ne prétend en rien livrer une peinture sociale, la part occupée par la vraisemblance demeure difficile à évaluer. L'omniprésence des thèmes spirituels, l'outrance ou le pittoresque des personnages, la dimension caricaturale de la satire laissent croire que l'auteur situe Chaminadour sur un plan autre que celui du strict vraisemblable.

Il est vrai que le surnaturel s'immisce volontiers dans la fable, mais jamais sur le mode du fantastique. Le surnaturel est plutôt ce à quoi prétendent les personnages eux-mêmes – dans un sens positif comme négatif. Mme Alban, la directrice de conscience du héros de *La Jeunesse de Théophile* (1921), manipulatrice et menteuse, aspire pour elle et pour son disciple à la « Perfection » ; Euphémie, la bonne despotique des *Térébinthe* (1926), promet l'Enfer à la petite fille de la famille qu'elle déteste ; à l'inverse, le Commandant Tite-le-long n'est pas seulement convaincu d'être nul, il « se croyait "la Nullité" même », et « cette adhésion au "néant" l'exaltait »[14]. Prudence Hautechaume renonce à tout dans une sorte de quête de sainteté qui la mène à l'avarice la plus sordide. Clodomir l'assassin, héros d'un conte des *Pincengrain*, étrangle l'amant de sa femme tandis que celui-ci s'abandonne à ses mains presque amoureusement. Après quoi, toute la ville le craint et l'admire comme la Mort

13. « Je n'étais pas adepte du surréalisme, mais j'en respirais l'atmosphère qui était celle de l'époque » (M. JOUHANDEAU, *La Vie comme une fête*, *op. cit.*, p. 123).
14. *Tite-le-Long* (1932), dans M. JOUHANDEAU, *Chaminadour : contes, nouvelles et récits*, R. Millet et A. Jaccotet (éd.), Paris, Gallimard, 2006, p. 728 et 734.

même[15]. À partir d'un fait divers (comme il en commente quelques décennies plus tard[16]), Jouhandeau tire une fable métaphysique. Mais dans tous ces exemples, il faut bien noter que c'est dans l'esprit des habitants de Chaminadour, ou éventuellement dans le portrait qu'en dresse le narrateur, que les personnages atteignent au surnaturel, désigné par ces majuscules aux substantifs.

De ce point de vue, l'œuvre de Jouhandeau diffère nettement de celle – à peine plus tardive – de Marcel Aymé, qui présente pourtant avec elle plusieurs similitudes[17]. Les deux sont des auteurs *NRF*, dont les thèmes alternent entre Paris et la province (avec toutefois un ancrage parisien, montmartrois et populaire plus prononcé pour Aymé) ; ils partagent la même veine ironique et satirique, ainsi que le même personnel dramatique (bigotes, notables et notaires bien-pensants, francs-maçons laïcards, souillons sordides). Néanmoins, la particularité des romans de Marcel Aymé, si l'on songe en particulier à *La Jument verte* (1933), aux *Contes du chat perché* (1934-1946) ou à *La Vouivre* (1943), c'est que le fantastique y est présent sans surprendre les personnages, il s'intègre naturellement au régime de la normalité. Bien plus, ce sont les personnages eux-mêmes qui touchent malgré eux au fantastique par la disproportion de leurs tares (la pulsion scopique de Ferdinand Haudouin dans *La Jument verte*, qui l'amène à épier toute sa famille jusque dans « les lieux »[18], les crises mystiques du maire anticlérical de *La Vouivre*, les hallucinations du fossoyeur Robidet ou l'appétit sexuel surhumain de « la dévorante »[19]).

La satire des mesquineries provinciales et des haines rurales rentrées leur est commune, mais le fonctionnement de leur ironie est distinct, entre autres pour des raisons génériques. Chez Marcel Aymé, l'ironie, plus proche de l'humour, repose sur le traitement

15. « Il est l'Assassin, isolé dans le royaume de son courage entre une femme et le cadavre du monde qu'il s'est aliéné, dont il s'est une nuit d'un seul coup de couteau volontairement séparé », dans « Clodomir l'assassin » (*Ibid.*, p. 290).
16. M. JOUHANDEAU, *Trois crimes rituels*, Paris, Gallimard, 1962. L'importance du fait divers a été mise en valeur dans P.-M. HÉRON, *Marcel Jouhandeau, l'orgueil de l'Homme*, Limoges, Pulim, 2009, p. 35-50.
17. La différence entre les deux auteurs est suggérée par Richard Millet dans sa préface à M. JOUHANDEAU, *Chaminadour*, *op. cit.*, p. 17.
18. « Quand le vétérinaire, rongé de soupçons, pénétrait dans les cabinets où flottaient les ombres de l'agent de police et de son épouse, il y flairait l'odeur du péché. Il aurait voulu pouvoir confisquer les sexes de ses garçons : plus tard, mariés et établis, il les leur aurait prêtés de temps en temps, une fois par mois et pendant cinq minutes. » (M. AYMÉ, *Œuvres romanesques complètes, 1926-1933*, Y.-A. Favre (éd.), Paris, Gallimard, 1989, t. I, p. 950).
19. M. AYMÉ, *Œuvres romanesques complètes, 1941-1967*, M. Lécureur (éd.), Paris, Gallimard, 2001, t. III, p. 673 et 676. L'œuvre de Marcel Aymé correspond bien en ce sens à la notion de réalisme magique : « le surgissement de l'irrationnel ou de l'extraordinaire n'y est pas appréhendé sous le mode d'un conflit frontal entre la réalité communément admise (le rationnel) et autre chose qui la nie (le surnaturel, l'irréel) » (B. DENIS, « Du fantastique réel au réalisme magique », *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, n° 21, 15 août 2002, p. 7-9). Nous y revenons *infra*, dans le chapitre consacré à Marcel Aymé.

gnomique de l'exceptionnel (permis par le genre réaliste fantastique). Quand le candidat à la mairie du village voit naître chez lui une jument verte, les gens affluent : « En effet, les curieux n'avaient pas cessé d'envahir ses écuries, et quand on est dans la politique, on ne peut guère refuser de montrer sa jument verte, même au premier venu[20]. » Ce genre de trait d'esprit, fondé sur un élément de non-sens, met à distance, à des fins satiriques (mais non polémiques), une maxime de réalisme politique en sapant son esprit de sérieux. Il y a là ce qu'Alain Berrendonner appelle un paradoxe argumentatif. Deux lignes argumentatives coexistent : « puisque les juments vertes n'existent pas, énoncer une maxime les incluant est absurde » / « mais si les juments vertes existaient, cette maxime serait pertinente »[21]. Alain Rabatel parlerait plutôt d'humour : l'énoncé correspond à une « sous-énonciation ». Le point de vue (désormais PDV) du politicien calculateur (PDV1), qui sert d'archétype sous-jacent à l'énoncé, est pris en compte et mis à distance, sans être remplacé par le PDV2 (maxime « hypo-assertée » sur le bon usage politique des juments vertes)[22].

Chez Jouhandeau, l'ironie est moins franchement humoristique, en ceci qu'elle n'approche jamais du non-sens ; elle s'amuse davantage avec les opinions et les orgueils des personnages. La gamme énonciative employée est plus large et plus subtile peut-être que chez Aymé, qui joue principalement sur le ton de la naïveté[23]. On le voit quand le narrateur de *La Jeunesse de Théophile* dit à propos de la directrice de conscience dévote du héros : « Madame Alban parlait de la Perfection comme d'elle-même. Théophile fut intimidé, quand la Perfection l'embrassa[24]. » La seconde phrase amène une réévaluation sémantique de la première (dans un premier temps, on pouvait entendre « en parlait comme d'elle-même » au sens de « en parlait en connaissance de cause »). Le narrateur prend au mot la première phrase, correspondant au point de vue de Théophile qui admire Madame Alban, et lui confère un sens différent dont il tire la métonymie (la Perfection, dont parle Madame Alban, finit par désigner Madame Alban elle-même). Dès lors il installe un double fond dans chaque propos de Madame Alban : « Madame Alban dit alors à Théophile : "Choisissez, mon ami, entre la Perfection et Jeanne." Théophile suivit Madame Alban. » Bien que la dévote veuille désigner,

20. M. AYMÉ, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 835.
21. A. BERRENDONNER, *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Minuit, 1982, p. 226-228). L'ironie n'est pas un trope, elle ne vise pas l'expression détournée d'un sens univoque ; ce qui la rend foncièrement non-polémique.
22. Voir A. RABATEL, « Humour et sous-énonciation (vs ironie et sur-énonciation) », *L'information grammaticale*, n° 137, mars 2013, p. 36-42. Une énonciation ironique au sens de Rabatel reviendrait au contraire à mettre à distance un PDV1 pour « sur-énoncer » ou « hyper-asserter » un PDV2.
23. Voir l'analyse que nous en proposons *infra* dans le chapitre « Les ironies de Marcel Aymé ».
24. M. JOUHANDEAU, *Chaminadour*, *op. cit.*, p. 198.

par synonymie, la vertu vers laquelle elle pousse son protégé, le narrateur incite bien sûr à lire par métonymie : « c'est elle ou moi. » La métonymie est en même temps antiphrase : chacune des occurrences du mot « Perfection » fait allusion à un vice (désir inavoué de la dévote pour Théophile dans la première citation, jalousie possessive dans la seconde, etc.).

On pourrait ajouter au répertoire ironique la modalisation cruelle de certaines phrases (« C'était la première fois que le Commandant Tite-le-Long osait paraître avoir de l'esprit[25] ») enferrant le Commandant dans sa « Nullité » ; ou celles qui accolent des éléments contradictoires, en jouant sur la disproportion des sentiments ou des réputations, comme dans le conte de *Prudence Hautechaume* mettant en scène Madame Pô (Mme Poty dans la réalité, tenancière d'une sorte de bazar à Guéret[26]) :

> Elle possède un Crucifix de porcelaine blanche, presque aussi grand qu'elle, au pied de son lit.
>
> Quelqu'un vient-il de mourir dans la ville ? Madame Pô dépêche un de ses enfants ou petits-enfants, avec le Crucifix qui l'écrase sur son épaule, vers la maison du mort. Voilà cinquante ans qu'elle prête aux morts l'image et l'on ne saurait dire ce qui va le plus loin du respect qu'éprouvent les vivants pour le Crucifix de Madame Pô ou de leur reconnaissance envers elle[27].

La solennité du sentiment religieux face à la mort se trouve ici couplée à l'idolâtrie et à la vanité de la femme qui se fait une bonne réputation sur le dos des morts – et au sens littéral, sur le dos de ses enfants, qui refont le chemin de croix. S'il ne va pas jusqu'aux ruptures de registre de *Madame Bovary*, le narrateur ironise sans faire entendre sa voix propre. Le point de vue implicite n'en est pas moins clair : le respect et la reconnaissance des habitants pour Madame Pô sont ridicules et mal placés. À la différence de Marcel Aymé, l'ironie s'appuie donc sur un ethos de supériorité morale[28].

3. La phrase et son algèbre

Si le tableau d'une ville de province française d'avant-guerre et de ses monstres a pu intéresser des lecteurs (ce genre de lecture documentaire semble avoir notamment été prégnante en Allemagne[29]), c'est plutôt le style de l'écrivain et la singularité de sa langue qui

25. *Ibid.*, p. 752.
26. J. ROUSSILLAT, *Marcel Jouhandeau, le diable de Chaminadour*, *op. cit.*, p. 63.
27. M. JOUHANDEAU, *Chaminadour*, *op. cit.*, p. 451-452.
28. Sans pour autant être une ironie polémique. Voir *infra* la section « Compromissions ». Sur la distinction conceptuelle entre humour et ironie, voir la synthèse dans A. RABATEL, « Humour et sous-énonciation (vs ironie et sur-énonciation) », art. cit., p. 41, reprise et développée dans F. MERCIER-LECA et A.-M. PAILLET (dir.), *Le sens de l'humour : style, genres, contextes*, Paris, Academia, 2018.
29. M. JOUHANDEAU, *La Vie comme une fête*, *op. cit.*, p. 154.

retiennent l'attention, en particulier celle des piliers de la *NRF*. Jacques Rivière se dit « transporté par [son] invraisemblable pouvoir de vision, et par cette langue précise et insaisissable, tout amère, tout embaumée comme une jonchée de procession, parlante et nue, imagée et immatérielle, pleine de fidélité et d'embûches[30] ». Gide relève à propos des *Chroniques maritales* (1938) : « Il y a des passages très mal écrits, ce qui étonne pour qui connaît la langue admirable de Jouhandeau[31]. » Quant à Paulhan, il prend sa défense contre les remarques puristes d'André Rousseaux, et justifie dans un article de 1950 les prétendus écarts de langue de Jouhandeau au nom à la fois de l'usage et de l'élégance[32]. Par ailleurs, Gustave Lanson écrit à Jouhandeau à propos de son *Théophile* : « J'ai trouvé la marque de la *NRF* dans la précision, la fermeté de la langue ; j'ai goûté l'ironie qui enveloppe l'émotion, lui communiquant un caractère rare de discrétion, de distinction – peut-être trop rare[33]. » Nous avons vu ce qu'il en était de l'ironie ; il reste donc à caractériser rapidement les traits qui valent à l'écriture de Jouhandeau d'être louée, en même temps qu'elle est assimilée à la « marque » de la revue.

Racines latines

Les traits qu'il est le plus intuitif d'aborder sont ceux relevant du (néo)classicisme qu'on attribue souvent à la *NRF*. Chez Jouhandeau, on rencontre effectivement le classicisme propre au professeur de lettres classiques, qui émaille ses textes, dans les épigraphes ou ailleurs, de citations latines. La première page du premier livre de Jouhandeau, *La Jeunesse de Théophile*, en comporte une : « Un ange lui a circoncis les lèvres, ou c'est le baiser de Dieu sur sa bouche qui l'a blessé. *Osculetur me osculo oris sui*[34]. » La nouvelle « Paul Kraquelin, ou la chambre sans fenêtre », dans *Les Pincengrain*, de même : « Elle sait bien que la religion est faite pour Marie et non pas Marie pour la religion. "*Sabbatum propter hominem factum est et non homo propter sabbatum*", dit le Jésus de Marc, chapitre II, XXVIIe verset[35]. » Dans *Les Térébinthe* : « *Viditque Deus cuncta que fecerat, et erant valde bona*, psalmodiait l'âme du lévite qui surprenait entre les petites mains de sa nièce un écho de l'applaudissement que Dieu

30. Lettre de Jacques Rivière à Marcel Jouhandeau du 13 octobre 1920, citée par J. ROUSSILLAT, *Marcel Jouhandeau, le diable de Chaminadour*, *op. cit.*, p. 120.
31. Cité *Ibid.*, p. 199.
32. « M. André Rousseaux trouve que Jouhandeau écrit mal », *La Table Ronde*, n° 31, juillet 1950, p. 106-109 ; repris dans J. PAULHAN, *Petite préface à toute critique* (1951), Cognac, Le temps qu'il fait, 1988.
33. Lettre du 8 décembre 1921, citée par J. ROUSSILLAT, *Marcel Jouhandeau, le diable de Chaminadour*, *op. cit.*, p. 123.
34. M. JOUHANDEAU, *Chaminadour*, *op. cit.*, p. 91. Il s'agit du titre d'un motet religieux, dont une version a été composée par Palestrina.
35. *Ibid.*, p. 339.

se donne éternellement à lui-même au commencement du monde[36]. » Ou encore en épigraphe d'une nouvelle de *Prudence Hautechaume* : « *Currus Dei decem millia lætantium. Le Char de Dieu est fait de dix mille éclats de rire*, Ps. LXVII, 18[37]. »

La traduction audacieuse de cette dernière citation a valu à Jouhandeau un commentaire de Gide : « Si j'étais dictateur (et je regrette de ne pas l'être dans ce genre d'occasions), je vous obligerais à traduire les Psaumes[38]. » Les citations latines en question sont toutes tirées du latin biblique ou liturgique[39], registre qui s'insère bien dans les controverses religieuses qui éclosent régulièrement à la *NRF*. Mais surtout leur langue n'est pas du latin classique. Comme l'écrit Jouhandeau dans un article de 1964 : « j'ai aimé le latin jusque dans sa décadence : la langue de saint Augustin et de saint Jérôme, celle de la Vulgate m'ont toujours charmé[40]. » L'hétérodoxie de la traduction et la préférence pour le latin tardif doivent donc nuancer l'image du Jouhandeau puriste et élitiste qu'on voyait transparaître dans *Le Péril juif*[41], et d'ailleurs en partie reconduite dans cet article de 1964 : « Quand je lis une phrase de nos auteurs contemporains qui n'ont pas fait d'études secondaires, j'ai l'impression qu'ils écrivent comme peignent les peintres qui sont incapables de dessiner ni de graver. » Certes, Jouhandeau loue, assez banalement, la rigueur et la précision du latin[42]. Mais d'autre part on retrouve, dans le goût qu'il professe pour les obscurités de cette même langue, l'ambiguïté du style *NRF*, supposé classique, mais d'un classicisme modernisé et qui se refuse à l'académisme : « Mathématiquement précise, la langue latine se prête merveilleusement par

36. *Ibid.*, p. 407.
37. *Ibid.*, p. 450.
38. M. JOUHANDEAU, *Correspondance avec André Gide [octobre 1922-septembre 1946]*, Paris, Marcel Sautier, 1958, p. 12. Le verset en question doit plutôt se gloser : « le char de Dieu est fait/accompagné des myriades de bienheureux de son armée. » La traduction protestante de Segond suit une leçon plus terre-à-terre et traduit simplement par « Les chars de l'Éternel se comptent par milliers et par milliers ». Cf. A. CALMET et H.-F. de VENCE, *Sainte Bible en latin et en français* (1748–1750), 4ème éd., Paris, Méquignon, 1821, IX, p. 566.
39. Un passage de « Prudence Hautechaume » semble gloser poétiquement sans cependant la citer la formule juridique latine de la propriété (*Usque ad sideras et usque ad inferos*) : « [le monde de Chaminadour] était sa part inaliénable, sa chose, son royaume, depuis les mannequins invisibles sous ses deux pieds jusqu'aux étoiles qui enveloppaient son front de leur lointaine lumière. » (M. JOUHANDEAU, *Chaminadour*, *op. cit.*, p. 427). On peut y ajouter les titres de trois *Journaliers* : *Magnificat* (publié en 1969), *Paulo minus ab angelis* (1973) et *Nunc dimittis* (1978). Sur l'importance du lexique religieux, voir J. GAULMIER, *L'univers de Marcel Jouhandeau*, Paris, Nizet, 1959, p. 145.
40. M. JOUHANDEAU, « Éloge du latin et du grec », Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris, 1964. Nous citons le manuscrit, le texte de l'article est légèrement différent (M. JOUHANDEAU, « Éloge du latin et du grec », *Le Nouveau Candide*, n° 179, 1er octobre 1964, p. 1 et 3).
41. Voir *supra*, « Le purisme dans l'entre-deux-guerres ».
42. « Rien ne me semble plus urgent que de savoir dessiner avant de peindre, que de penser en latin, avant d'écrire en français. Sous la phrase diffuse on devine l'épure qui lui impose sa rigueur. » (M. JOUHANDEAU, *Souffrir et être méprisé : juillet 1968-juillet 1969*, Paris, Gallimard, 1976, p. 18).

ses raccourcis et les chiasmes qu'elle permet à s'entourer de ténèbres, ce qui la rend propre à exprimer les oracles, les prophéties, le mystère[43]. »

Avant de revenir sur la latinité supposée du style de Jouhandeau, on remarque qu'il attribue à ses origines creusoises une part dans son anti-académisme. Pour des raisons sociales tout d'abord :

> Mes compatriotes creusois qui parlaient admirablement, sans se soucier de bien dire, vouaient un mépris particulier au pédantisme. Rien ne leur semblait ridicule en particulier, comme de faire trop sentir les liaisons ou comme un emploi recherché de formes peu usitées, celles par exemple de l'imparfait du subjonctif ou du passé simple à de certaines personnes. L'étalage qu'en faisait l'instituteur lui avait valu le surnom comique de « marchand d'esprit »[44].

L'écrivain, malgré sa profession, s'identifie davantage aux petits commerçants de son pays qu'à l'instituteur, sans doute allogène. À cette identité sociale s'articule la fréquentation d'une aire linguistique différente (la Marche). Cependant, on ne peut à aucun moment soupçonner Jouhandeau de jouer sur une veine folklorique, ou de revendiquer une quelconque marginalité (linguistique ou autre) dans ses œuvres, comme le font Giono ou Ramuz. Un livre tel que *Le langage de la tribu* (1955) montre bien que les régionalismes creusois sont objets de discours, mais jamais intégrés au discours et à la prose. Ils fournissent toutefois l'occasion de professer une relative tolérance pour les écarts de langue[45]. En cela, Jouhandeau estime se détacher de Gide, qu'il perçoit à tort ou à raison comme un archétype de correction grammaticale, ou de Claudel, à la langue trop recherchée (il lui reproche notamment ses archaïsmes)[46].

Jouhandeau se trouve aussi en accord avec une tendance de la linguistique de la première moitié du siècle, qui trouve dans le peuple la source d'un nouveau purisme[47]. La référence au peuple permet non seulement de relativiser les fautes de langue, mais en outre d'attribuer à celui-ci un goût et une correction langagière innés : « Jusque parmi le menu peuple (je l'ai constaté cent fois chez mes parents, tout petits commerçants de province qu'ils

43. M. JOUHANDEAU, « Éloge du latin et du grec », art. cit., 1er octobre 1964.
44. M. JOUHANDEAU, *Carnets de l'écrivain*, Paris, Gallimard, 1957, p. 24.
45. Jouhandeau prend l'exemple d'*avoir de* au sens de « s'apparenter à » dans une lettre à Gide du 15 juin 1930, rare régionalisme qu'il n'arrive pas à s'interdire (M. JOUHANDEAU, *Correspondance avec André Gide*, *op. cit.*, p. 67-68). Il mentionne aussi à la même page les fautes de ses élèves qui constituent, quand il fait classe, une « bouffée de fraîcheur ».
46. Respectivement dans M. JOUHANDEAU, *Carnets de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 20 et 351. Ce qui n'empêche pas Claudel d'apprécier comme on sait les raccourcis ingénieux de la langue populaire.
47. Voir le commentaire de Vendryes par P. ROUSSIN, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire*, *op.cit.*, p. 281-282.

étaient) on trouve cette passion du langage[48]. » Le bon langage fait partie de la dignité instinctive des petites gens, il est adossé à une morale : « “Avoir mauvaise façon” se disait à Chaminadour des gens qui ne savaient pas bien se conduire[49]. » Aucun populisme démagogique là-dessous, par conséquent : la correction langagière doit plutôt être comprise comme propre à la paysannerie et à la petite-bourgeoisie provinciales, à une sorte d'aristocratie populaire si l'on veut. Celle-ci parle la langue juste de ceux qui travaillent : « Les gens de métier emploient un vocabulaire extrêmement serré et précis et avec eux on ne perd pas son temps[50]. » Ces remarques sur la langue, quoiqu'elles soient plus tardives, restent tributaires des conceptions puristes que l'on pouvait lire dans l'entre-deux-guerres[51]. Il faut avoir en tête ce substrat sociolinguistique quand on se penche sur la poétique de la simplicité de Jouhandeau.

Naïvetés, préciosités

Le deuxième trait que l'on peut dire propre au classicisme est l'épure. Chez Jouhandeau, certaines œuvres présentent un parti pris de simplicité, qui peut s'expliquer par la matière romanesque. Le premier livre de Jouhandeau est ainsi écrit dans un style volontairement naïf, pour recréer le point de vue de l'enfant :

> Mademoiselle Marie Duranton se promène avec sa mère. Sa mère ressemble à une chèvre. On dirait que Mademoiselle Marie mène paître une chèvre quand elle se promène avec sa mère. […] Mademoiselle Marie est folle. La chèvre lui tient lieu de la raison qu'elle a perdue. Ce n'est pas Mademoiselle Marie qui conduit la chèvre. C'est la Chèvre qui conduit Mademoiselle Marie à travers le monde. Quand la mère fut morte, on s'aperçut que la fille était folle[52].

On retrouve ici la tonalité des contes pour enfant, dont le lexique est simple et la syntaxe aussi. Les parallélismes de construction abondent et l'auteur s'abstient de pronominaliser certains noms pour mieux pouvoir les répéter. Ce genre de procédé a des effets divers : ironie fondée sur des jeux de point de vue (qu'on pourrait rapprocher des *Contes du chat perché* ou de Pagnol) ou émerveillement et grossissement de la réalité vue à travers les yeux d'un petit garçon. Mais il est encore à l'œuvre dans les récits postérieurs, sans

48. M. JOUHANDEAU, *Carnets de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 25.
49. M. JOUHANDEAU, *Paulo minus ab angelis : août 1964-février 1965*, Paris, Gallimard, 1973, p. 181.
50. M. JOUHANDEAU, *La Vie comme une fête*, *op. cit.*, p. 247.
51. Voir encore *supra*. Cette idée que les gens de la province ont le souci de bien parler se retrouve bien plus tard chez Richard Millet, où la césure sociale est encore plus nette entre la petite-bourgeoisie modeste mais digne (la classe de l'auteur) et les « gourles » (parmi lesquelles les communistes du village). Voir le goût de la grand-mère du narrateur pour le beau français dans R. MILLET, *Ma vie parmi les ombres* (2003), Paris, Gallimard, 2005, p. 270.
52. M. JOUHANDEAU, *Chaminadour*, *op. cit.*, p. 139-140.

plus se rapporter à un point de vue enfantin (ainsi dans *Les Pincengrain* ou *Les Térébinthe*). Il entre, en outre, dans cette manière d'écrire, quelque chose du « style coupé » qu'on associe spontanément à Voltaire ou à La Bruyère[53]. De tous les classiques français, La Bruyère est justement un de ceux auxquels Jouhandeau se réfère le plus spontanément[54], et aussi celui auquel on le compare le plus fréquemment. La comparaison est à la fois stylistique et générique : quand Richard Millet mentionne leur commune tendance à aller au général en partant de l'extrême singulier[55], il désigne leur pratique du portrait moral, mais sans dissocier le genre de la manière de le pratiquer, à savoir : par touches successives de phrases en apparence déliées, formant un tout cohérent et prenant un sens général une fois le portrait achevé.

Cependant, à côté de la tendance à l'épure ou à la simplicité, l'écriture de Jouhandeau fourmille de traits plus ou moins idiosyncratiques, propres à un haut degré de littérarité et à une volonté de « faire écrit ». L'un des plus visibles est la modification de l'ordre usuel des mots dans la phrase, par antéposition des compléments : « À ce moment, les mains de la Dame des Morts […] à son repos l'arrachaient[56] » ; ou des groupes adjectivaux : « Le corps est un presque invisible fil de vie[57]. » L'antéposition s'articule à une brachylogie étonnante dans un passage de *Ximénès Malinjoude* (1927) : « Avec les plus redoutables touchant, avec les plus touchées Ximénès savait se faire terrible[58] » (le syntagme verbal développé étant plutôt attendu à gauche qu'à droite). Ces déplacements permettent à l'occasion de souligner certaines antithèses : « ainsi les roses que trop de lumière a exaltées *tout le jour le soir* s'effeuillent[59] », et : « Théophile se retourna plusieurs fois vers elle, et le lendemain désira *tout le jour le soir*, pour être admis dans la cellule, où on l'initiait à la vie intérieure du monde, — et ce repos sur les genoux d'une femme surnaturelle[60]. » La deuxième citation illustre également la fréquence des hyperbates, un trait qui, de manière plus générale, est caractéristique de la prose littéraire de ce début de siècle[61]. Le style naïf ne s'oppose d'ailleurs

53. Voir J.-P. SEGUIN, « Problèmes de définition du style coupé au XVIIIe siècle », *Les Cahiers FoReLLIS*, « De la brièveté en littérature », nº 1, 1993.
54. Jouhandeau a préfacé les *Caractères* en 1965, et fait une lecture publique de La Bruyère la même année (M. JOUHANDEAU, *Paulo minus ab angelis*, *op. cit.*, p. 220).
55. Voir la préface à M. JOUHANDEAU, *Chaminadour*, *op. cit.*, p. 15.
56. *Ibid.*, p. 111.
57. *Ibid.*, p. 112.
58. *Ibid.*, p. 522.
59. *Ibid.*, p. 221. Nous soulignons. L'édition originale de 1921 présente un texte différent, qui glose plus explicitement le texte de l'Évangile (« Si le grain ne tombe dans la terre et ne meurt… »). Le texte de 1926 (qui est celui de l'édition « Quarto ») gomme donc ce que le passage pouvait avoir de trop gidien.
60. *Ibid.*, p. 144. Nous soulignons. On revient plus bas sur les enjeux propres à l'antithèse jouhandélienne.

pas à ces marqueurs plus nettement littéraires. Le passage suivant des *Pincengrain* révèle plutôt l'intrication du style coupé simple et de la modification artificielle de l'ordre des mots :

> Les pieuses par groupes silencieux s'avancent. Celles qui le regardaient autrefois de ce regard qu'on réserve aux futurs prêtres, avec toutes sortes d'espoirs pour elles-mêmes et un réconfort qu'elles tiraient de lui, tout chargé de leur respect, aujourd'hui à son approche baissent des fronts confus. Elles ramènent leurs mantes, comme le désespoir, sur leurs cheveux. Elles se signent. Elles se sont détournées[62].

Un autre passage (moins heureux), consacré au mystère de Pâques, témoigne de ce que Jouhandeau va parfois jusqu'à l'abscons : « La résurrection, c'est l'heure bénie où tu es, autant une apparence qu'un être, charmé davantage, tu ne le sais pas, de voir ce que tu es ou d'être ce que tu vois[63]. » Outre les interprétations locales qu'on peut en donner (le style est abscons pour rendre l'opacité du mystère religieux), ces déplacements récurrents pourraient être attribués à la pratique du latin, où l'ordre des mots dans la phrase est plus souple. On aurait alors un cas intéressant de forme ancienne contribuant à la production de formes modernes. On peut aussi se contenter de suivre l'auteur, qui évoque l'influence exercée sur lui par Mallarmé : « Mais c'est lui qui m'a fait apparaître, par une sorte de choc inoubliable, toute l'importance du style : en lisant *Hérodiade*, […] j'ai senti ce que c'est qu'*un mot* et la beauté de l'agencement des mots[64]. » Par là, le prosateur Jouhandeau se rattache à la modernité poétique (que l'on songe au magistère exercé par Mallarmé sur Valéry, voire au moule mallarméen des tout premiers écrits de Breton).

On relève dans *La Jeunesse de Théophile* quelques métonymies d'abstraction ; elles se font déjà plus rares dans les contes qui suivent. C'est un stylème représentatif de la prose littéraire des années 1900 quand le substantif remplace l'adjectif (« Au-dessus de lui habitait une lingère et son atelier de blancheur[65]. »), de la prose artiste quand le qualifiant remplace le

61. L'hyperbate est éminemment littéraire en tant qu'elle « exhibe ostensiblement les signes de l'élaboration stylistique » (C. REGGIANI, « Figures de la prose », dans A.-M. Paillet et C. Stolz (éd.), *L'hyperbate. Aux frontières de la phrase*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2011, p. 77).
62. M. JOUHANDEAU, *Chaminadour*, *op. cit.*, p. 352.
63. *Ibid.*, p. 343.
64. J. CABANIS, *Jouhandeau*, Paris, Gallimard, 1959, p. 194. Il faut ici rester circonspect : la première lecture de Mallarmé est datée – sans plus de précision – des années d'enseignement au collège Saint-Jean de Passy, où Jouhandeau travaille en 1913, puis seulement à nouveau après sa démobilisation en 1919. Or, l'écriture de la plupart de ses livres a lieu en 1914, et le manuscrit de *La Jeunesse de Théophile* est déposé en 1919 à la *NRF* (J. ROUSSILLAT, *Marcel Jouhandeau, le diable de Chaminadour*, *op. cit.*, p. 95 et 113). L'influence de Mallarmé a donc pu ne s'exercer qu'après coup, ou simplement encourager certaines habitudes d'écriture (on constate, d'une édition à une autre, quelques retouches stylistiques allant dans ce sens).
65. M. JOUHANDEAU, *Chaminadour*, *op. cit.*, p. 167.

qualifié (« Théophile salua la désolation de deux mains énormes », « elle développerait l'enthousiasme de ses ailes à décrire un cercle toujours plus grand »[66]).

La prose de Jouhandeau est assez pauvre en archaïsmes (les remontées de clitique sont rares par exemple), mais sa syntaxe est souvent singulière :

> Comme il lui plaisait d'avoir à régenter ce petit groupe de figures et que Symphorose, Pimbêche, Clytemnestre, les deux « Précieuses » anonymes fussent de connivence avec Prudence Hautechaume pour tromper toute la ville et une province entière : « Il suffit que je les farde un peu et le chaland s'y laisse prendre, disait-elle[67]. […] »

Le subjonctif dans la deuxième subordonnée est un cas d'hypercorrection. C'est l'indicatif qui est attendu, puisque le « que » reprend le « comme » (causal et non comparatif). Mais le subjonctif s'explique par l'influence du tour littéraire *comme si* + indicatif + *et que* + subjonctif.

Un tic beaucoup plus systématique est l'emploi des subordonnées paratactiques (ou enchâssements implicites). Cette manie d'écriture traverse toute l'œuvre, des contes de Chaminadour aux chroniques maritales et jusqu'aux écrits érotiques – publiés plus tardivement dans des éditions confidentielles[68]. Certaines de ces subordonnées sont construites avec le subjonctif : « Qu'à la faveur d'une parole indiscrète, notre nom propre se fasse jour une seconde entre deux gestes spontanés, le charme est rompu[69]. » Mais la construction la plus fréquente reste la postposition du pronom-sujet : « Amanda Grosdurant allait-elle trouver Bimche au fond de son jardin, Prudence descendait visiter le charbon dans l'office[70]. » Cette postposition, « indice d'enchâssement », a la même forme que l'interrogative directe, et il arrive d'ailleurs que Jouhandeau recoure à celle-ci : « Monsieur Pô a-t-il fini son tri ? Madame Pô retourne une écuelle sur l'autre, en brouillant bien malignement le tout, pour qu'il recommence avec le plus de peine possible. […] Se promène-t-il ? Il cueille des fleurs, toutes les fleurs qu'il voit[71]. » Dans les deux cas, les deux

66. *Ibid.*, p. 169-170.
67. « Prudence Hautechaume ou Les mannequins de la voleuse », *Ibid.*, p. 420-421.
68. On en relève au moins 16 dans les quelque 174 pages de textes érotiques réunis en volume (M. JOUHANDEAU, *Pages égarées*, Paris, Pauvert, 1980). Les ébauches montrent que cette tournure, absente du premier jet, est parfois ajoutée sciemment lors des réécritures. On passe ainsi de « Le français n'est une langue supportable qu'à ~~si derri~~ la condition de se plaquer sur une connaissance approfondie du latin » à « ~~Le~~ A-t-on une connaissance approfondie du latin, inconsciemment ~~derri~~ sous les mots français qui s'étalent on devine la présence d'une armature » (M. JOUHANDEAU, « Éloge du latin et du grec », art. cit., 1964, f°s 4 et 6).
69. M. JOUHANDEAU, *Pages égarées*, *op. cit.*, p. 18. Pour l'analyse de la proposition en *que* + subjonctif comme parataxe, voir P. LE GOFFIC, *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette, 1993, § 343.
70. M. JOUHANDEAU, *Chaminadour*, *op. cit.*, p. 428.
71. *Prudence Hautechaume* (*Ibid.*, p. 455).

propositions n'en constituent pas moins un même ensemble prosodique et logique, qui incite à analyser les interrogatives, même ponctuées, comme des subordonnées implicites.

Quant à leur signification, les exemples présents chez Jouhandeau ont un sens plus large que la simple valeur hypothétique de l'inversion du sujet et du verbe, habituellement retenue par les grammaires[72]. La subordonnée peut avoir chez lui une valeur hypothétique ou adversative, porter l'aspect itératif ou soudain, sécant ou global[73]. Il est difficile cependant, en raison de son caractère systématique, de donner de cette tournure une interprétation plus précise que celle d'une habitude d'écrivain pour alléger sa prose, ou pour estomper quelques liens logiques un peu flous[74]. On retiendra donc provisoirement que Jouhandeau fait un emploi particulièrement abondant d'une tournure somme toute assez rare, à la fois plus légère grâce à l'absence de connecteur syntaxique, plus vive grâce aux variations prosodiques qu'elle induit, et dont le spectre sémantique est élargi.

On pourrait ajouter à ces souplesses syntaxiques les coordinations audacieuses que se permet Jouhandeau. Entre syntagmes nominaux et propositionnels : « L'essentiel, c'est la courtoisie, l'élégance du cœur, que nous les ayons gardées[75]. » Entre une complétive et un infinitif : « Peut-être au bout du chemin espéré-je qu'Il m'attend et Le rejoindre[76]. » ou entre deux pronoms non coréférents (l'antécédent du second étant contenu dans celui du premier) : « Chacun joue la comédie, mais nul ne le sait tout à fait lui-même ou tout à fait laquelle[77]. » En somme, l'écriture jouhandélienne peut avoir tendance à forcer certaines possibilités de la syntaxe, afin de densifier la langue (le nombre de mots et de connecteurs employés semble assez restreint par rapport à la variété des relations qu'ils établissent : subordination, référence, inclusion, etc.). On peut estimer schématiquement qu'elle présente deux pôles, d'un côté l'épure (la simplicité lexicale, la naïveté, le style coupé), de l'autre une préciosité qui reste assez discrète : c'est une impression qui se dégage de l'ensemble, plus que de quelques

72. Voir A. ROIG et D. VAN RAEMDONCK, « *À peine avaient-ils introduit une inversion dans leur énoncé que la subordination s'imposa* : subordination inverse et inversion subordonnante ? », *Langages*, n° 200, 24 décembre 2015, p. 31-54.
73. « Et tandis qu'il me transperçait et me pénétrait, me retournai-je, au-dessus de moi colossal son arrière-train dansait » (M. JOUHANDEAU, *Pages égarées*, *op. cit.*, p. 117). Le verbe de la subordonnée est au passé simple, mais cet exemple est un cas-limite d'après Roig et Van Raemdonck.
74. En accord avec Éric Bordas, nous ne pouvons non plus accepter une lecture explicative et pathologique qui verrait dans l'inversion subordonnante (ou dans les autres phénomènes d'antéposition) un signe de l'inversion sexuelle de l'auteur (É. BORDAS, « Les inversions des invertis ? », dans A. Fontvieille-Cordani et S. Thonnérieux (dir.), *L'Ordre des mots à la lecture des textes*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2009, p. 387-402).
75. M. JOUHANDEAU, *Carnets de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 244.
76. M. JOUHANDEAU, *Réflexions sur la vieillesse et la mort*, Paris, Grasset, 1956, p. 11.
77. M. JOUHANDEAU, *De l'abjection* (1939), Paris, Gallimard, 2006, p. 23.

tournures visiblement « écrites ». Si l'on n'épuise pas ainsi les remarques possibles sur la prose de Jouhandeau, on peut d'ores et déjà affirmer que celle-ci se donne à voir comme production hautement et visiblement littéraire, qui appelle à être lue avant tout pour sa qualité formelle, et rattachant son auteur au pôle « esthète » du champ. Le style, quoiqu'il puisse s'apparenter à un certain (néo)classicisme, confirme et illustre l'éloignement entre l'auteur et le pôle littéraire réactionnaire que sa pente sociale l'invitait à rejoindre.

Transfigurations

Deux derniers éléments se détachent de l'écriture jouhandélienne, mais ils participent moins d'un néoclassicisme, de sa formation de latiniste ou d'une entreprise ornementale que de la configuration spirituelle de l'œuvre. Le premier, c'est l'emploi répété de certains locatifs, et plus précisément de la préposition *en*, suivie d'un nom de personne ou d'un réfléchi. On le rencontre dans *Théophile* : « Telle fut la première rencontre en Théophile de la Femme et de Dieu[78]. » Dans *Les Térébinthe* : « Puis elle rentra en elle-même comme dans la charcuterie de son père[79]. » Dans *Prudence Hautechaume* : « elle entra dans la prison comme en elle-même, dans sa différence, dans le secret de son Bonheur Singulier[80]. » La mise en relation du lieu concret et de l'espace intérieur confère une dimension métaphysique à la psychologie des personnages[81]. En mettant ainsi l'accent sur l'intériorité et l'introspection, en leur donnant une existence réelle et quasi tangible, l'écriture de Jouhandeau fait écho à une éthique catholique de l'examen de conscience, voire à un certain mysticisme, au sens où, pour le mystique, le spirituel est présent et directement vécu.

Le second élément complète ce que nous avons dit plus haut à propos de l'ironie. Les personnages des contes sont dépeints dans leur médiocrité, mais aussi dans leur orgueil et dans leur aspiration (manquée) au surnaturel. Or, l'écriture corrobore volontiers cette aspiration en opérant ce qu'on peut appeler faute de mieux une transfiguration, tout particulièrement grâce à l'utilisation des images. La nouvelle « Paul Kraquelin ou La chambre sans fenêtre » a pour décor la maison des Kraquelin, où l'on accueille toutes sortes d'animaux malades et qui est d'une saleté incomparable. Mais la grâce transfigure le portrait d'Amélie Kraquelin :

78. M. JOUHANDEAU, *Chaminadour*, *op. cit.*, p. 148.
79. *Ibid.*, p. 374.
80. *Ibid.*, p. 435.
81. Cf. *infra* : Richard Millet, lecteur de Jouhandeau, semble avoir repéré et élargi ce procédé, avec une emphase plus marquée toutefois.

> Amélie qui salit ce qu'elle touche a peur de se salir aux choses et aux gens. Elle lave tout ce qu'elle mange et doute de tout ce qu'on lui dit. Quand elle se tient derrière le comptoir, en face du miroir, on dirait qu'elle s'applique à se préserver du moindre contact. Ses pieds reposent à peine sur un tapis d'un bleu aussi ancien que le ciel. Elle ne s'appuie pas au dossier de sa chaise et croise ses bras sur elle-même, pour n'avoir pas à livrer trop ses mains aux objets mêmes qui lui sont le plus familiers[82].

On voit bien dans ce portrait la veine satirique de l'auteur, décrivant la présomption ridicule d'Amélie Kraquelin, sa manie hyperbolique de la netteté, et l'atmosphère confinée de la maison – qui est aussi bien l'atmosphère qu'on prête à toutes les villes de province. Cependant, il en ressort aussi une vision. Le « tapis d'un bleu aussi ancien que le ciel » est certes un tapis dont la couleur est passée avec le temps, pour tirer vers le bleu ciel ; mais ce n'est pas un vieux tapis bleu comme le ciel. Le comparé est la couleur, pas le tapis, et le point de comparaison est l'âge, non la couleur. La construction de l'image efface ce qu'il y a de sordide dans le détail, pour ne garder que le sublime (le bleu sans âge du ciel) dans lequel évolue le personnage. La vieille fille sale et renfrognée, en lévitant sur ce morceau de ciel métaphorique, prend une allure éthérée ; la chambre a beau être « sans fenêtre », elle est gratifiée, de manière figurée, d'un morceau de ciel. Ce serait à la rigueur depuis ce point particulier – l'usage des images – plutôt que depuis quelques tentatives infructueuses d'imiter leurs thèmes – comme la nouvelle « Manhattan » – qu'il faudrait rapprocher Jouhandeau des surréalistes, voire plus précisément de la réflexion (plus tardive) d'André Breton sur le « signe ascendant »[83].

On note enfin une fonction particulière du style jouhandélien : la matière de départ pourrait se résumer à une anecdote provinciale pittoresque (une femme crasseuse mais obsédée par la propreté), adressée à un public sinon parisien, du moins réceptif à une satire de la province, et fondée sur un jugement moral et social sous-jacent (condamnation moqueuse de la crasse et de la fierté petite-bourgeoise mal placée). Sa « mise en forme »[84] littéraire euphémise ou neutralise le jugement moral en imprimant un élan surnaturel et sublime à ce portrait satirique de la province. Le stigmate social (la saleté) devient une image de la marginalité et de la singularité, apte à refléter l'individualisme de l'auteur. On verra en

82. M. JOUHANDEAU, *Chaminadour*, *op. cit.*, p. 337.
83. Voir « Signe ascendant » (1947) dans A. BRETON, *Signe ascendant*, Paris, Gallimard, 1999. Cette dimension (l'exigence « éthique » de l'image) a été notamment discutée (et critiquée) par A. LE BRUN, *Qui vive : considérations actuelles sur l'inactualité du surréalisme*, Paris, Ramsay/Jean-Jacques Pauvert, 1991, p. 117-118.
84. Encore une fois, nous nous appuyons sur l'essai de P. BOURDIEU, *L'ontologie politique de Martin Heidegger*, *op. cit.*, notamment les p. 83-111, qui analysent la mise en forme et les conditions stylistiques autorisant une lecture « internaliste » (c'est-à-dire purement philosophique, ou purement esthétique en ce qui nous concerne) de l'œuvre.

revanche plus bas en quoi des jugements analogues peuvent demeurer actifs (c'est-à-dire continuer à œuvrer comme la condamnation sociale d'une situation déviante) quand la mise en forme prend une tournure différente.

4. Secrets publics

Cette tendance des contes de Jouhandeau à faire jaillir la grandeur du mal (« Clodomir l'assassin ») ou de l'humiliation (Amélie Kraquelin, la fin du Commandant Tite-le-Long réduit à dormir dehors sous un arbre et sous les moqueries des villageois, mais se sentant enfin en contact avec Dieu), nous pouvons la retrouver dans la partie de son œuvre que Jouhandeau consacre à l'homosexualité. Dans ses essais (*De l'abjection*, en 1939), ses chroniques (*Chronique d'une passion*, *Du pur amour*, respectivement en 1944 et 1955), ou ses récits (des années 1960, réunis en 1980 dans *Pages égarées*), on voit s'accuser certaines tendances stylistiques courant pourtant sur plusieurs décennies. Nous émettons l'hypothèse qu'il s'agit là d'un effet indirect de la condition d'homosexuel de l'auteur : dans ces textes, Jouhandeau élabore et propose des formes littéraires susceptibles de rendre compte de cette condition.

L'attirance de Jouhandeau pour les hommes remonte à l'enfance, et il en a pris pleinement conscience lors de ses années de lycée, grâce à une brochure sur l'homosexualité en Allemagne, vendue à la gare de Limoges[85]. Nous avons dit que cette homosexualité avait pu enrayer la reproduction sociale attendue (reprendre la boucherie), et inciter l'auteur (rappelé par son entourage, durant toute son enfance, à sa délicatesse et à sa fragilité) à embrasser une carrière intellectuelle, envisageant successivement le sacerdoce, l'administration puis la littérature. Il est avéré en outre que le mariage tardif de Jouhandeau, son choix de repousser les possibilités matrimoniales qui lui étaient offertes dans son milieu d'origine, provincial et catholique, étaient dus à la crainte d'un scandale sexuel dans ce même milieu. L'homosexualité influe donc indirectement sur la sociabilité de Jouhandeau et sur sa carrière littéraire ; mais elle coexiste aussi avec des valeurs morales profondément ancrées (et d'autant mieux ancrées que le renoncement au travail manuel l'a conduit à s'impliquer ardemment dans le domaine spirituel). En un mot, elle demeure, dans la conception catholique qui est la sienne, un péché.

85. J. ROUSSILLAT, *Marcel Jouhandeau, le diable de Chaminadour*, *op. cit.*, p. 67.

Précisons immédiatement que si les premières aventures homosexuelles de Jouhandeau occasionnent beaucoup de honte et de tourments (notamment celui qui le conduit, en 1914, à brûler la totalité de ses notes et manuscrits), l'écrivain s'y rapporte avec nettement plus d'aisance par la suite. Dans les années 1920, il s'ouvre de son homosexualité à Marguerite Laveine qui, tout en entretenant une liaison avec lui, lui arrange des rendez-vous avec des hommes[86]. Il peut en partie assumer ses goûts dans le Paris mondain où il évolue, ses amis les connaissent (Marie Laurencin qui, pour l'en « guérir », favorise le mariage avec Élise), quand ils ne les partagent pas (Max Jacob, Cocteau, Crevel, Leiris). Même s'il n'apprécie pas qu'un autre rompe l'anonymat ou mentionne sa vie intime (ce qui arriva avec Claude Mauriac et avec Jean Genet)[87], il se présente de lui-même comme un « sodomite » dans *Monsieur Godeau marié*, publié sous son nom en 1933[88]. Dans les bonnes feuilles de *De l'abjection*, publiées sans nom d'auteur dans la *NRF* de septembre 1938, on trouve l'initiale d'Élise, « E. », ainsi que « M. G. » (Monsieur Godeau). Le nom d'Élise est présent en entier dans le livre publié ; Jouhandeau signe les exemplaires de presse, et les lecteurs sont tout à fait au courant de l'identité de l'auteur, même lorsqu'ils ne le connaissent pas personnellement[89].

Sous l'Occupation, Jouhandeau est fiché comme homosexuel, sans que cela lui nuise davantage qu'aux deux Abel (Hermant et Bonnard) ; en revanche, les nazis surent en jouer, comme on verra plus bas. Après guerre, *De l'abjection* et *Le Voyage secret* sont inclus dans la liste des œuvres « du même auteur », avec pour le second la mention « (édition confidentielle) ». Les *Journaliers*, publiés à partir de 1961, font état de ses visites au bordel de Mme Made et de ses liaisons amoureuses. Et si enfin ses plaquettes érotiques sont imprimées à un tirage restreint chez un petit éditeur d'Alès, Jouhandeau est prodigue de détails sur ses pratiques quand il accorde des entretiens[90]. Contrairement à ce que pourraient suggérer les rééditions de certains titres par Arléa, rangés sous le nom d'*Écrits secrets*, en trois volumes,

86. M. JOUHANDEAU, *La Vie comme une fête*, *op. cit.*, p. 102-104.
87. Pour Claude Mauriac, qui n'a pas respecté l'anonymat de l'auteur de *De l'abjection*, voir J. ROUSSILLAT, *Marcel Jouhandeau, le diable de Chaminadour*, *op. cit.*, p. 309; pour Genet, l'anecdote est rapportée par David Mansuy dans son hommage à Henri Rode (2004, en ligne, consulté le 10 avril 2020).
88. « — Mais monsieur Godeau est un sodomite, disait-on à Élise. — Je sais ce qu'il a fait pour ne pas l'être et qui suis-je ? » (M. JOUHANDEAU, *Monsieur Godeau marié*, Paris, Gallimard, 1933, p. 32).
89. Comme le montre l'anecdote de l'admirateur anglais, racontée dans M. JOUHANDEAU, *La Vie comme une fête*, *op. cit.*, p. 250. Voir aussi la préface d'Hugues Bachelot à *De l'abjection*, *op. cit.*, p. 10 note 1. Remarquons enfin que *De l'abjection* a eu un tirage bien supérieur aux écrits confidentiels ultérieurs.
90. Notamment ceux réunis dans *La Vie est une fête*. Les plaquettes ont été publiées sur plusieurs années chez Pierre-André Benoit (PAB), puis réunies en volume posthume dans *Pages égarées* en 1980, un an après la mort de l'auteur, donc très vraisemblablement avec son aval.

l'homosexualité de Jouhandeau n'est donc pas exactement placée sous le signe de l'inavouable.

Métaphysique, antiphysique et antithèse

Non qu'elle cesse d'être à ses yeux un péché, une souillure ou une faute. Au contraire, c'est un des principaux ressorts du travail stylistique de Jouhandeau que cet effort pour exprimer la dichotomie entre faute et aspiration à la pureté. Les écrits qui traitent spécialement de l'homosexualité abondent en antithèses :

> Il peut y avoir à être impur une grandeur égale à celle d'être pur. L'impureté réclame de nous parfois autant d'héroïsme et d'abandon que la pureté ; elle nous conduit au même dépouillement, à la même ignorance de l'honneur, au même mépris du mépris que de l'estime[91].

> La tentation est un éclair qui abolit les images et le bruit, pour vous jeter en un clin d'œil dans la nuit et le silence[92].

Jouhandeau n'est pas manichéen : ce qui transparaît de son écriture est la recherche d'un dépassement de la dichotomie, de l'abolition des valeurs communes, d'une négation de la négation. C'est là une constante de l'éthique jouhandélienne : le péché témoigne encore, à sa manière honteuse et sacrificielle, de la valeur et de la persistance de la foi. « Ma faiblesse ou ma force, n'est-ce pas de ne lâcher ni la foi, ni le péché ? Ni la beauté de la vie, ni la vie[93] ? » Les valeurs sont inversées, inversion illustrée par les chiasmes : « Quand certain policier arrête certain criminel, le criminel ne serait souvent pas moins fondé à demander au policier que le policier au criminel comment il en est arrivé là, si bas[94]. » Dans cette morale paradoxale et spéculaire, le vice conduit à la vertu, l'inversion des valeurs préfigure le rachat[95]. On trouve la pleine expression de cela dans *Chronique d'une passion*, journal de son aventure avec le peintre juif Jacques Stettiner. La morale qui émane du livre est la suivante : c'est la grandeur et l'intensité du sentiment amoureux qui rachètent le vice – et qui en même temps justifient que l'on s'y enfonce jusqu'au bout.

> Le vice, je l'ai connu peut-être, jusqu'à ce que j'aime ; que, du moment que j'aime, il n'est plus question de vice, […] ; qu'aussi bien que la religion, l'amour me délivre de toute vilenie, de toute médiocrité et de toute prudence, de tout mal ; que si mon sentiment n'a que peu de rapport avec

91. M. JOUHANDEAU, *De l'abjection*, *op. cit.*, p. 92.
92. *Ibid.*, p. 152.
93. M. JOUHANDEAU, *Paulo minus ab angelis*, *op. cit.*, p. 169.
94. M. JOUHANDEAU, *De l'abjection*, *op. cit.*, p. 121.
95. Voir le commentaire qui en est fait dans D. ERIBON, *Une morale du minoritaire : variations sur un thème de Jean Genet* (2001), Paris, Flammarion, 2015, p. 133.

> « l'objet » qui l'inspire, mais seulement avec le trouble et la générosité qu'il comporte, ceux qui veulent mon salut sont dans l'erreur, quand ils ne songent qu'à le ruiner […] ; qu'en réalité ce n'est pas contre mon vice qu'ils se liguent, mais avec mon vice contre l'amour qui seul pouvait me permettre de triompher de moi, […] par un merveilleux détour, par un tour de passe-passe à moi[96].

Le « passe-passe » semble un terme assez approprié en effet pour définir ici l'inflexion de la phrase jouhandélienne. Les chiasmes travaillent à séparer magiquement les termes qui paraîtraient se rapporter à la même chose : le vice et l'amour, le sentiment (qui est pur) et l'objet du sentiment (qui fait que le sentiment ne l'est pas). Ce rachat paradoxal par la persévérance dans le vice est aussi reflété par le désir meurtrier d'Élise, prête à commettre le mal (lorsque jalouse, elle tente d'assassiner Jacques Stettiner) au nom d'une norme morale plus haute, sur le modèle antique de la *devotio* : « comme on se damnerait par un surcroît de vertu, comme on se séparerait éternellement de quelqu'un pour lui prouver plus désespérément qu'on le recherche seul[97]. » Cette conception de l'amour n'est d'ailleurs pas éloignée de celle développée par Fénelon, pur amour fondé sur un désintéressement absolu, au point d'accepter une possible damnation[98].

Comme l'objet du désir (un homme plutôt que la femme légitime) pose problème, la stylisation (le jeu des chiasmes, des antithèses, des paradoxes, la rupture des coréférences possibles) offre une solution imaginaire au dilemme entre désir coupable et aspiration à la vertu[99]. L'écriture distingue une sorte de désir pur, et l'objet sur lequel accidentellement il se porte. Les *erotica*, petits récits publiés en plaquettes dans les années 1960-1970, offrent un autre exemple de résolution stylistique de ce dilemme. L'homme particulier, objet du désir, y est effacé au profit de l'Homme en général, dont Jouhandeau, quelque peu platonicien à cet égard, dit chercher la figure idéale à travers tous les corps masculins indistinctement. Ce sont les paronomases qui ressortent tout particulièrement de ces textes, figures confondant les contours sonores et, symboliquement, les limites des corps. Ainsi, à propos d'ébats amoureux : « Quels échanges : ton…, ta…, tes…, tout[100]. » Ou plus loin :

96. M. JOUHANDEAU, *Chronique d'une passion* (1944), Paris, Gallimard, 1985, p. 148-149.
97. *Ibid.*, p. 176.
98. Voir M. TERESTCHENKO, « La querelle sur le pur amour au XVIIe siècle entre Fénelon et Bossuet », *Revue du MAUSS*, n° 32, 20 novembre 2008, p. 173-184. Jouhandeau emprunte aussi à Fénelon le titre d'un de ses livres, *Du pur amour* (1955).
99. Encore une fois, nous tâchons d'interpréter un phénomène caractéristique des écrits homosexuels de Jouhandeau sans tomber dans l'écueil (pointé par É. BORDAS, « Les inversions des invertis ? », art. cit.) consistant à traiter un stylème comme un symptôme, subi passivement et trahissant une (contre-)nature.
100. M. JOUHANDEAU, *Pages égarées*, *op. cit.*, p. 36.

> Ouvre, dilate les anneaux de ton anus, humecte-les de suint doux, de saindoux pour que passe la poire d'angoisse que tu recevras à genoux, sans me voir, pour me mieux savoir, m'apprendre par cœur, m'appréhender goulûment, savoureusement, suavement, savamment[101] .

Des jeux de ce genre se rencontrent rarement dans le reste de l'œuvre, et le travail sur le matériau phonique ressortit ici exclusivement à la dimension érotique[102].

Masques

Le retournement axiologique auquel procède Jouhandeau porte aussi sur les souffrances propres à la condition de marginal, ce que Jouhandeau appelle l'*abjection* (le fait d'être « jeté hors » de la communauté). Cette marginalité s'articule certes avec l'élitisme individualiste de Jouhandeau, que nous avons déjà évoqué[103], et qui est résumé dans une élégante antanaclase : « Pour rien au monde je voudrais avoir agi comme tout le monde. Tout le monde, qu'est-ce que c'est[104] ? » Mais il ne s'agit pas là seulement d'orgueil individuel, au contraire. Dans la description que donne Jouhandeau de l'abjection, on reconnaît, comme l'a montré Didier Eribon, le phénomène de l'assignation extérieure et violente à une identité condamnable :

> Bonheur des injures. C'est une révélation que d'être insulté, méprisé publiquement. On fait la connaissance de certains mots qui n'étaient jusqu'alors que des accessoires de tragédie et dont on se voit tout d'un coup affublé, accablé. […] Si quelqu'un a pu penser cela de moi, c'est qu'il y a quelque vérité là-dessous. On essaie d'abord de prétendre que ce n'est pas vrai, que ce n'est qu'un masque, une robe de théâtre qu'on vient de jeter sur vous par dérision et on veut les arracher, mais non ; ils adhèrent tellement qu'ils sont déjà votre visage et votre chair et c'est soi-même qu'on déchire, en voulant s'en dépouiller[105].

C'est là ce qu'Althusser a conceptualisé sous le nom d'interpellation (constitution de l'individu en sujet par l'idéologie et ses appareils) et d'assujettissement[106], et que Judith Butler a appliqué tout particulièrement à la problématique du genre et de l'assignation des

101. *Ibid.*, p. 67.
102. On pourrait faire des remarques analogues sur certains jeux polysémiques et défigements lexicaux : « Exercice de haute voltige, d'approche, de reculs, comme on coupe et recoupe quand on mène un jeu d'enfer : cœur sur pique, pique sur trèfle, après quoi il ne reste sur le carreau que deux corps épuisés, apaisés. » ou « À bouche que veux-tu ! "Bouche, que me veux-tu ?" » (*Ibid.*, p. 129 et 169).
103. Voir *supra*, dans le chapitre consacré au purisme.
104. M. JOUHANDEAU, *Paulo minus ab angelis*, *op. cit.*, p. 171.
105. M. JOUHANDEAU, *De l'abjection*, *op. cit.*, p. 191. La réflexion se poursuit dans les pages suivantes.
106. L. ALTHUSSER, *Positions (1964-1975)*, Paris, Éditions sociales, 1976, p. 110-115. L'analyse des appareils idéologiques d'État se termine significativement par celle de l'interpellation religieuse (le prophète interpellé par Dieu), ce qui illustre aussi le caractère religieux de ce passage.

identités sexuelles[107]. L'injure (homophobe en l'occurrence) dont il est ici question en est une forme primordiale et originelle. Enfant, Jouhandeau était « bec-de-lièvre » ou « Jean-la-fille »[108]. Cet élément, comme les précédents, a son importance dans la poétique de Jouhandeau, pour éclairer le rôle central de l'onomastique. L'auteur multiplie ses propres avatars, en les inventant ou en se coulant dans des figures mythiques préexistantes : Théophile, Juste Binche, Monsieur Godeau, Dom Juan (doubles littéraires qui comportent tous un sème religieux : la foi de Jouhandeau a quelque chose de théâtral). Les personnages de Guéret aussi sont travestis sous des sobriquets plus ou moins grotesques (Mme Pô, Prudence Hautechaume, Godichon, Pimpanneau, etc.), ou se mettent à vouloir correspondre à l'identité honteuse qu'on leur assigne (le commandant Tite-le-Long veut devenir jusqu'au bout « la Nullité »). Le style qui structure l'œuvre jouhandélienne serait donc tantôt résolution d'un dilemme moral, tantôt vengeance ou du moins retournement cathartique.

5. Compromissions

La question de l'homosexualité chez Jouhandeau permet en outre d'éclairer négativement le rapport singulier entre politique et style. Le Jouhandeau styliste, c'est l'auteur *NRF*, mondain, égotiste, représentant du pôle autonome de la littérature, en porte-à-faux avec le milieu petit-bourgeois bien-pensant dont il est issu. Et pourtant, le Front populaire occasionne une sorte de « retour du refoulé » qui relègue pour ainsi dire le styliste au second plan. La victoire des partis de gauche, l'assurance offensive de la classe ouvrière, le spectacle d'un juif à Matignon et d'un autre à l'Éducation nationale, la création d'un Ministère des Loisirs, tout cela est intolérable pour le fils du boucher de Guéret, désormais petit rentier, mais qui se lève à quatre heures chaque matin pour honorer son éthique du travail. Jouhandeau donne, entre octobre 1936 et juillet 1937 (c'est-à-dire au moment où Maurras est incarcéré à la Santé pour avoir appelé au meurtre de Léon Blum), trois articles à *L'Action française*, réunis ensuite en plaquette chez l'éditeur Ferdinand Sorlot (le même éditeur nationaliste qui publia illégalement la traduction française de *Mein Kampf*). Il faut y ajouter un article contre Blum (« Quand un Juif dirige la France »), paru dans le numéro du 26 mars-5 avril 1938 de *La France enchaînée*. Ces articles, conçus pour être largement diffusés, ne laissent pas de surprendre ou de choquer l'entourage de Jouhandeau (Paulhan, Aymé, Gide). Nous avons vu plus haut que l'antisémitisme qui y transpirait ne pouvait se comprendre

107. J. BUTLER, *Trouble dans le genre* (1990), Paris, La Découverte, 2006, p. 256-266 et le chapitre « L'interpellation hétérosexuelle » dans D. ERIBON, *Réflexions sur la question gay*, *op. cit.*, p. 90-100.
108. J. ROUSSILLAT, *Marcel Jouhandeau, le diable de Chaminadour*, *op. cit.*, p. 60.

qu'articulé à la crainte d'une dévaluation des lettres d'une part, et à celle de la montée du mouvement ouvrier de l'autre. Jouhandeau, ami de longue date de Max Jacob et devenu l'amant de Jacques Stettiner un an après la parution de son pamphlet, n'a guère de raison de haïr les juifs ; il en a en revanche quelques-unes de redouter le climat social[109], et il met les juifs dans le même sac que les « Russes » (entendre : « les communistes ») qui nuisent à la France[110].

Encore une fois, Jouhandeau révèle ici ses contradictions : au diapason de ses amis, il s'inquiète, d'abord de loin, de la montée des violences en Europe et, en 1933, il applaudit Gide à la tribune d'une réunion antifasciste[111]. Mais sa correspondance laisse voir qu'il s'intéresse de plus en plus à la politique, et penche nettement à droite. Dans son entourage proche, il est certain qu'Élise est plus virulente que lui dans son antisémitisme (qui entre en résonance avec une rancœur sociale, la fortune d'Élise ayant toujours été très instable). Mais il ne faudrait pas rendre l'épouse responsable des défauts du mari[112]. Lui-même est d'ailleurs ami depuis plusieurs années avec Braque, qui a des sympathies nationalistes, et il travaille au collège Saint-Jean de Passy, qui comme on peut l'imaginer n'est pas le lieu le moins perméable aux idées conservatrices. Si les articles de 1936-1937 ont surpris, ce n'est pas parce qu'ils représentent un revirement de leur auteur, mais plutôt parce que celui-ci a plusieurs visages et qu'il ne montre pas le même à tous.

Ces articles, du point de vue de l'écriture, ressemblent de loin à du Jouhandeau. On y repère quelques-uns des stylèmes étudiés plus haut, sans doute trop chevillés à l'auteur pour disparaître, par exemple l'ordre sinueux des mots dans ce passage : « Assez seul jamais pour aimer ce que j'aime à mon gré, de tout ce que j'ai perdu d'amateurs et d'admirateurs, je me soucie autant que de la crasse qu'il y a laissée, l'athlète qui sort du bain[113]. » Cette phrase, dans sa forme comme dans son propos, pourrait résumer l'esthétique solitaire de Jouhandeau. On observe cependant qu'elle trahit un changement net par rapport aux contes. Le portrait

109. Des ouvriers l'ont menacé de lui briser sa canne sur la tête s'il sortait encore avec. La canne était vue comme le symbole d'Action française, ou du moins comme celui d'une prétention aristocratique. Voir M. JOUHANDEAU, *La Vie comme une fête*, *op. cit.*, p. 106-107.
110. Ainsi qu'il l'écrit dans un encart de publicité pour *Le Saladier*, diffusé dans la *NRF* de septembre 1936. C'est pour cette raison que nous sommes plus circonspect à l'égard de l'hypothèse de Didier Eribon qui voudrait que l'« abjecté », en raison de son désir de réintégrer l'ordre social, se fasse « abjecteur » (mais cette hypothèse n'est présentée par lui que comme une interprétation possible, et certainement pas définitive, pour expliquer ce qui semble inexplicable (voir D. ERIBON, *Une morale du minoritaire*, *op. cit.*, p. 126 et note)).
111. J. ROUSSILLAT, *Marcel Jouhandeau, le diable de Chaminadour*, *op. cit.*, p. 223.
112. Jouhandeau ne s'en est pourtant pas privé. Voir entre autres M. JOUHANDEAU, *La Vie comme une fête*, *op. cit.*, p. 106.
113. M. JOUHANDEAU, *Le Péril juif*, Paris, F. Sorlot, 1937, p. 14.

d'Amélie Kraquelin, que nous avons commenté plus haut, suspendait la condamnation morale et sociale de la saleté en la sublimant littérairement ; ici, le pamphlétaire reprend directement à son compte une image déjà en circulation, puisqu'elle est un idéologème réactionnaire (l'association entre la saleté et la multitude[114]), en donnant seulement à la syntaxe un tour jouhandélien. La saleté réelle de l'anecdote devenait, dans la fiction, pureté surnaturelle ; la saleté fantasmée par le pamphlétaire est employée comme stigmate social (et racial).

De même, les poncifs antisémites les plus éculés émaillent tout le pamphlet : le Juif est nerveux, vulgaire, apatride, plagiaire, prestidigitateur, etc. Le styliste Jouhandeau reproduit fidèlement tous les traits de la rhétorique pamphlétaire, à commencer par les comparaisons biologiques (« le virus », la « crasse »)[115]. Les métaphores animales peuvent se doubler d'un mauvais calembour : « sémites, j'allais dire, simiesques. Simiesque, le mot convient parfaitement[116]. » Ailleurs, elles s'articulent à des figures d'accumulation :

> En somme, pour caractériser l'œuvre du Juif et le stigmatiser en même temps, suffit-il de le considérer sous l'aspect du parasite le plus royal, sous l'aspect éternel du Pou ; pou de bibliothèque, pou de la France, pou de l'Angleterre, pou de l'Europe, pou de la Terre entière[117].

L'accumulation s'accompagne d'improvisations statistiques : « c'est-à-dire que les Juifs représentent la 80ème partie de la population française et ils sont partout, on ne voit qu'eux, on n'entend qu'eux. Ils accaparent tout : politique, finances, commerce, industrie, art, littérature et il n'y aurait pas lieu de s'alarmer[118] ? »

L'énonciation n'est plus celle, insaisissablement ironique, des contes de Chaminadour, mais celle, inquiète, du démagogue. On le voit lorsqu'il commente la « haine » que Julien Benda professe pour les valeurs historiques (par opposition aux valeurs universalistes) : « Vous entendez ? Rien que cela, sa *haine*, la haine de ce petit clown sémite, et vous savez à qui elle va, cette haine ? À vous, à moi, à nous qui avons des traditions et la force de les aimer et de les respecter. » Alors que l'ironie des contes ne laissait pas transparaître le point de vue implicite depuis lequel les personnages étaient raillés, l'ironie du pamphlet présente un cas exemplaire de sur-énonciation. Le point de vue (PDV1) de Benda est repris textuellement

114. Voir A. CORBIN, *Le miasme et la jonquille : l'odorat et l'imaginaire social, XVIIIe – XIXe siècles*, Paris, Flammarion, 1982.
115. « La transformation d'un phénomène historique en un agent pathogène dans le "corps" de la nation nous paraît suffire à signaler à tout coup une idéologie réactionnaire. » (M. ANGENOT, *La parole pamphlétaire*, *op. cit.*, p. 260)
116. M. JOUHANDEAU, *Le Péril juif*, *op. cit.*, p. 18.
117. *Ibid.*, p. 19.
118. *Ibid.*, p. 15.

sans être pris en charge par l'énonciateur, pour souligner la prise en charge forte d'un PDV2 surplombant qui en réoriente le sens (« cette haine est ridicule, un personnage aussi insignifiant ne devrait pas se permettre un sentiment fort comme la haine, un juif n'est pas fondé à parler, etc. »). L'ironie pamphlétaire est polémique en ce qu'elle est foncièrement interlocutive[119]. Tout en martelant quelques mots-clefs et antiphrases topiques (« rien que cela »), Jouhandeau met de côté son égotisme pour tracer une frontière – énonciative et politique – entre *eux* et *nous*.

On reconnaît également la rhétorique pamphlétaire dans l'ethos de bravoure, la parole auto-mandatée et risquée[120] :

> Je n'ai pas demandé cette mission, je la reçois. Elle m'est donnée. J'en suis sûrement indigne, mais il ne s'agit pas de moi, il s'agit d'obéir à une sorte de mandat irrésistible : l'individualité de ce pays est en péril. On nous défigure, on nous mutile, on nous égorge la nuit[121].

Pour autant, tout dans ces textes fait signe vers *sa personne* : sa culture classique, sa maison d'édition, ses relations (une anecdote fait allusion à son ami Max Jacob, une autre à Maurice Sachs qu'il a rencontré chez Florence Gould), sa famille de Guéret. Tout se présente comme si ce qui fondait son autorité littéraire (c'est-à-dire sa production d'écrivain *NRF* à destination d'un public choisi) venait légitimer un écrit de nature sérielle. Jouhandeau constitue ainsi un exemple singulier de subordination du littéraire au politique : c'est au nom de la littérature la plus autonome (celle de la haute culture humaniste traditionnelle, de l'originalité créatrice, etc., comme nous l'avons évoqué plus haut) que Jouhandeau met sa plume au service de Maurras, représentant par excellence de la littérature hétéronome.

Mais il ne s'agit pas seulement de Maurras. Quand Gide notait qu'il y avait des passages mal écrits dans les *Chroniques maritales* (1938), on peut se demander s'il ne s'est pas agacé de la récurrence des réflexions patrimoniales de Jouhandeau, susceptibles de trahir, aux yeux du grand bourgeois parisien, le petit rentier de province : « Celui qui possède est si riche qu'il ne peut ni s'habiller ni manger, quand il a payé l'entretien de ses immeubles, les assurances qui les couvrent et l'impôt qui les grèvent, comme si de posséder vous ruinait[122]. »

---

119. Il faudrait donc, pour comprendre ce qui la distingue de l'ironie des contes, se référer aussi à l'analyse des phénomènes de coénonciation dans A. RABATEL, « Les postures énonciatives dans la co-construction des points de vue : coénonciation, surénonciation, sousénonciation », dans J. Bres *et al.* (dir.), *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2005, p. 95-110.
120. M. ANGENOT, *La parole pamphlétaire*, *op. cit.*, p. 76-79.
121. M. JOUHANDEAU, *Le Péril juif*, *op. cit.*, p. 27.
122. M. JOUHANDEAU, *Chroniques maritales* précédé de *Élise*, Paris, Gallimard, 1962, p. 75.

Le paradoxe du riche ruiné et grevé d'impôts, en plus de relever du fantasme[123], sent le lieu commun. Alors que, comme nous l'avons vu, Jouhandeau sait revivifier les expressions toutes faites pour créer des images suggestives, il semble rétrospectivement tomber sous la condamnation que Paulhan prononça en 1950 contre André Rousseaux : un bon écrivain se reconnaît au fait qu'il ne dit pas de *l'écume* qu'elle est *amère*, des *supplices* qu'ils sont *chinois*, et autres clichés prudhommesques que Rousseaux enfilerait dans ses articles[124]. De même, on attendrait de Jouhandeau qu'il évite de dire des juifs qu'ils sont *partout*, ou des impôts qu'ils nous *ruinent* – quand bien même cette collocation prendrait la forme d'un paradoxe plus abrupt et plus travaillé. Y aurait-il comme une incompatibilité d'humeur ou de nature entre le style (entendu comme la mise en forme d'une pensée ou d'une configuration affective singulières) et l'idéologie (entendue comme représentation mystifiée du rapport aux conditions d'existence – qui passe ici par le déni, au moyen d'expressions consensuelles, de ce qui fait de la situation sociale de Jouhandeau une situation relativement privilégiée) ?

Voilements et dédouanements

Après 1938 et ce qu'il appelle rétrospectivement sa « bouffée antisémite », Jouhandeau donne l'impression de s'adoucir un peu. Néanmoins, au moment de l'Occupation, sans compter parmi les partisans les plus zélés du Reich et de la collaboration, il penche assez naturellement pour l'entente avec l'Allemagne. Tout en déclarant ne pas aimer les relations antisémites de sa femme (qui aurait dénoncé Paulhan à la SS), il rencontre des Allemands dans le salon de Florence Gould : Ernst Jünger, ou encore le jeune lieutenant Gerhard Heller (en poste à la Propaganda-Abteilung, puis à l'Institut allemand), qui l'invite à participer à un voyage de propagande en Allemagne, réunissant des écrivains de toutes les nations européennes sous contrôle allemand.

Les autorités allemandes, en la personne de Heller, proposent le voyage à Jouhandeau à défaut de pouvoir faire la même proposition à un Gide ou un Mauriac ; car celui-là les intéresse autant pour les affinités antisémites dont il a fait preuve que comme représentant

123. Il faut certes préciser qu'Élise et Marcel Jouhandeau ont passé leur vie à courir après l'argent ; mais il faut aussi dire que, soucieux d'être « arrivés », ils n'ont jamais songé à réduire leur train de vie (J. ROUSSILLAT, *Marcel Jouhandeau, le diable de Chaminadour*, *op. cit.*, p. 197-198). Élise elle-même est propriétaire d'un immeuble dont elle loue les appartements à divers locataires.

124. J. PAULHAN, *Petite préface à toute critique*, *op. cit.*, p. 77. L'article de Paulhan répond à deux articles : indirectement à un premier où il est visé, directement à un second où Rousseaux vise Jouhandeau à qui il reproche de mettre « la syntaxe en bigoudis » (A. ROUSSEAUX, « De Paulhan à Gide », *Le Figaro littéraire*, n° 209, 22 avril 1950, p. 2 et A. ROUSSEAUX, « "L'Imposteur" de Marcel Jouhandeau », *Le Figaro littéraire*, n° 211, 6 mai 1950, p. 2).

d'une littérature désintéressée – permettant ainsi au Reich de faire de la France occupée une sorte de vitrine culturelle présentable. Il importe peu de déterminer quelles étaient les motivations réelles qui ont poussé Jouhandeau à accepter de participer à ce voyage aux côtés de Chardonne, Ramon Fernandez, et plus tard Abel Bonnard, Drieu, Brasillach, etc. Lui-même en mentionne plusieurs : d'une part, il affirme avoir suivi l'injonction du directeur du collège de Passy[125]. D'autre part, il dit ailleurs que le motif principal de son départ fut son attirance pour le séduisant Heller – version accréditée publiquement par Paulhan, qui n'était sans doute pas dupe pour autant[126]. Quant à la sympathie que Jouhandeau pouvait avoir pour l'Allemagne hitlérienne, elle est indéniable, quoiqu'on ne puisse savoir si elle a déterminé le départ, ou s'est révélée pendant le séjour.

Toujours est-il que Jouhandeau, en bon notaire de sa vie, couche ses impressions dans les carnets qui le suivent partout et produit des textes à partir de ce voyage. À son retour, il publie dans la *NRF* de décembre 1941 un compte rendu enthousiaste d'une page et demie, « Témoignage ». Il écrit également un *Carnet de voyage*, mis au propre sous forme dactylographiée en 1941. Ce carnet sert de base au *Journal sous l'Occupation* (pour la partie 1941), publié seulement en 1980, après la mort de son auteur mais avec sa supervision (Jouhandeau voulait semble-t-il le faire paraître en 1959, mais en aurait été dissuadé par Chardonne[127]). En 1949, Jouhandeau publie également, en tirage limité à 110 exemplaires, *Le Voyage secret*, dont il envoie une copie manuscrite à Gerhard Heller. Le livre est inclus dans la liste des œuvres de Jouhandeau de son vivant, mais n'est pas republié avant 1988. Ces différents textes se rapportent aux mêmes événements, et racontent parfois les mêmes anecdotes. On tentera d'examiner les raisons pour lesquelles ils ont pris trois formes différentes.

Entre le *Carnet* de 1941 et le *Journal* de 1980, tout d'abord : il s'agit du même texte, et globalement des mêmes phrases. Seulement, comme l'a déjà noté brièvement François Dufay, le *Journal* réécrit l'histoire et gomme pudiquement ce que Jouhandeau avait noté de plus tendancieux à l'époque. La partie du *Journal* consacrée à 1941 commence ainsi : « Mes papiers, carnets de notes et journal concernant cette époque ayant été brûlés par Véronique, je

125. M. JOUHANDEAU, *La Vie comme une fête*, *op. cit.*, p. 227. Le directeur consulté lui aurait dit « Allez-y et ramenez-moi mon sous-directeur » (prisonnier en Allemagne). Le prétexte du voyage effectué pour la libération des prisonniers a été aussi utilisé par Chardonne.
126. Voir la lettre de Paulhan à Gide citée dans J. ROUSSILLAT, *Marcel Jouhandeau, le diable de Chaminadour*, *op. cit.*, p. 247.
127. F. DUFAY, *Le soufre et le moisi : la droite littéraire après 1945, Chardonne, Morand et les hussards* (2006), Paris, Perrin, 2010, p. 90.

vais essayer de retrouver dans ma mémoire les circonstances qui m'ont conduit en Allemagne[128]. » Cette affirmation est fausse : une version de ce journal a bien été brûlée par cette amie (Marguerite Passemart), mais Jouhandeau n'a pas perdu le manuscrit dactylographié[129]. En outre, certains détails ajoutés à la version publiée et absents du livre dactylographié, laissent penser qu'un autre manuscrit (un de ses carnets de poche peut-être) a pu lui servir pour compléter son journal. Les passages les plus compromettants de 1941 sont tout simplement effacés :

> Pas de politique. Seulement blessé au vif en 1936 de me sentir gouverné par les Juifs, malgré mon amitié pour quelques-uns d'entre eux ; alors j'ai quitté ma solitude et j'ai crié avec indignation sur la voie publique ; sans métaphore, j'ai écrit dans ma vie un seul article de journal (les trois ou quatre autres qui ont suivi ne comptent pas), mais comme il m'a été difficile de le publier. Sans l'Action Française, les Juifs et leurs comparses m'empêchaient de me faire entendre et là encore je n'ai pu parler que par subterfuge et ceux qui m'avaient permis de le faire ne me l'ont jamais pardonné, bien que l'A.F., sans me consulter, ait supprimé le plus important passage de mon papier, à savoir celui où j'osais confesser que je me sentais moins loin de M. Hitler que de M. Blum.
>
> Tous ceux qui n'ont pas senti l'affront qui nous était fait alors ne peuvent rien comprendre à mon voyage d'aujourd'hui, ni à tout l'imbroglio actuel, car ce n'est que ce que j'ai éprouvé en 1936 qui me conduit ce soir logiquement à Bonn : Tout, plutôt qu'une victoire juive, tout, plutôt qu'une domination juive et c'est à quoi nous destinerait une défaite allemande dans cette guerre qui est une guerre juive.
>
> Je crois maintenant que grâce à l'Allemagne le sort des Juifs va être au moins négativement réglé pour l'Europe, en attendant une solution plus équitable, plus complète, universelle, mais l'aspect positif du problème qui changera la face du monde est celui des rapports de l'Allemagne et de la France dont je souhaite le rapprochement, l'amitié. Il s'agit là de rien moins que d'un renversement total des alliances et ce renversement a l'importance d'une révolution[130].

On notera que c'est bien 1936 qui catalyse l'antisémitisme de Jouhandeau (ce qui tend à confirmer l'idée que son antisémitisme doit d'abord être compris comme une réaction à une politique sociale) et que Jouhandeau, au moins dans ce passage, donne à son voyage en Allemagne des motivations directement politiques. À l'inverse : « Au-dedans de moi, cependant, rien ne m'inclinait à la moindre complaisance envers l'occupant[131] » est un ajout *a posteriori*. D'autres passages sont réécrits en étant modalisés : « Pour moi [Hans Baumann]

128. M. JOUHANDEAU, *Journal sous l'Occupation* suivi de *La Courbe de nos angoisses*, Paris, Gallimard, 1980, p. 79.
129. Qu'il a légué avec ses autres manuscrits (M. JOUHANDEAU, « Carnet de voyage », manuscrit dactylographié, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris, 1941).
130. *Ibid.*, f°s 5-6.
131. M. JOUHANDEAU, *Journal sous l'Occupation*, *op. cit.*, p. 79.

est le psalmiste du Reich, un peu David[132] » devient : « [le psaume qu'il m'a dédié] m'invite à le considérer comme le psalmiste de notre caravane. Il y a en lui je ne sais quoi qui l'apparente à mes yeux au berger David[133]. » Une métaphore enthousiaste (« les noces de l'Europe ») est attribuée rétrospectivement à un personnage extérieur[134]. Un polyptote élégant (« mais je l'aime [l'Allemagne] davantage depuis 1940, à cause de tout le mal qu'elle aurait pu nous faire et qu'elle ne nous a pas fait et de celui qu'elle a sans doute empêché qu'on nous fît[135] ») disparaît au profit d'un lieu commun sur l'Occupation (« En 1940, j'ai observé de très près ce qui s'est passé et il est indéniable, à moins d'être de mauvaise foi, qu'après leur victoire les Allemands auraient pu nous traiter plus mal[136] »). Le *lieu commun* en ce sens est, comme l'a suggéré Marc Angenot, à la fois un lieu rhétorique (un argument déjà disponible, et un passage plus ou moins obligé pour l'argumentation) et un lieu idéologique[137]. Le régime discursif a en fait changé d'un texte à l'autre, et c'est ce qui explique en grande partie les différences stylistiques. Le *Carnet* réunit une matière qui attend une mise en forme littéraire et qui en offre sans doute une première ébauche ; le *Journal*, au contraire, semble répondre à une visée purement argumentative (c'est un plaidoyer *pro domo*).

Il est curieux de voir en revanche comme l'écriture de Jouhandeau s'impose des contraintes : si d'un côté disparaissent quelques traits typiques de la prose jouhandélienne, l'écrivain s'évertue à rester autant que possible fidèle à la lettre d'origine, dût-il en altérer foncièrement le sens. On voit ainsi s'opérer de menus glissements, par exemple sur le mot *mesure* : « Demeure fière, ma patrie, mais modeste. Rien ne peut rien contre ce qui existe et, connaissant sa mesure, sait ne pas sortir de ses limites naturelles[138]. » Ce passage de 1941 cherche à dire qu'il faut accepter la supériorité de la force de l'Allemagne (autre lieu commun

132. M. JOUHANDEAU, « Carnet de voyage », manuscrit cité, f° 8. Baumann, poète officiel du régime, accompagne les Français et Heller dans leur voyage. Jouhandeau est également amoureux de lui.
133. M. JOUHANDEAU, *Journal sous l'Occupation*, *op. cit.*, p. 86.
134. « Un discours fut prononcé un peu plus tard sur les noces de l'Europe dont on célébrait ce soir les fiançailles. » (M. JOUHANDEAU, « Carnet de voyage », manuscrit cité, f° 3) devient : « Un discours fut prononcé plus tard, où il fut question des "noces prochaines de l'Europe, dit l'orateur, dont se célébraient ce soir les fiançailles" » (M. JOUHANDEAU, *Journal sous l'Occupation*, *op. cit.*, p. 82)
135. M. JOUHANDEAU, « Carnet de voyage », manuscrit cité, f° 5.
136. M. JOUHANDEAU, *Journal sous l'Occupation*, *op. cit.*, p. 84. Le lieu commun des Allemands « bons gagnants » est d'ailleurs plus ancien : qu'on songe seulement à « Boule de suif » ou à la lettre de Gilberte dans *Le Temps retrouvé*.
137. Voir M. ANGENOT, « Présupposé, topos, idéologème », *Études françaises*, vol. 13, n° 1-2, 1977, p. 11-34 (article repris dans *La parole pamphlétaire*). Angenot reprend à Althusser sa définition de l'idéologie : Jouhandeau masque son rapport à une situation historique et à ses conditions d'existence, pour permettre la reproduction de ce rapport. Un tel propos ne peut être tenu que par quelqu'un qui n'a pas eu à souffrir particulièrement de l'Occupation, voire qui a su en retirer un profit (même symbolique et temporaire), et qui doit désormais (se) le cacher pour continuer à « marcher tout seul » (et les pamphlets et plaidoyers de Jouhandeau donnent parfois l'impression de s'écrire tout seuls).
138. M. JOUHANDEAU, « Carnet de voyage », manuscrit cité, f° 10.

des relations franco-allemandes), par « modération », « juste mesure ». Le même passage, réécrit à partir de mots identiques, signifie cette fois que la grandeur de la France ne peut être entamée par des circonstances si défavorables soient-elles : « Demeure fière, ma patrie. Rien ne peut rien contre tes mesures que tu sauras garder[139]. »

En ce qui concerne *Le Voyage secret*, il s'agit également d'une réécriture faite à partir d'un texte premier (dont le *Carnet* est la mise au propre). Il y aurait de la mauvaise foi à faire du *Voyage* un texte auto-apologétique : Jouhandeau n'a pas pu assigner cette fonction à un écrit publié à si peu d'exemplaires, et à un moment où le danger que représentaient ses compromissions était écarté[140]. On peut admettre que Jouhandeau se voile la face au moyen de ce texte ; mais il s'agit avant tout d'un texte intime, publié parce que Jouhandeau a l'habitude de tout publier, et destiné en premier lieu à l'un des protagonistes du récit, Gerhard Heller, qui en reçoit une copie manuscrite. Le *Voyage* est le récit, romancé à plusieurs égards, de l'amour platonique sans cesse différé entre le narrateur et l'objet de son désir. La transformation d'une affaire politique en affaire sentimentale passe-t-elle par des procédés stylistiques ?

Pour commencer, Jouhandeau gomme toute référence spatio-temporelle. Un lecteur non-prévenu aurait ainsi du mal à situer le lieu de l'intrigue à partir de la mention d'un théâtre ou de la fugace allusion à Mozart[141] (correspondant à l'arrivée des écrivains à Vienne, reçus par Baldur von Schirach). La guerre est euphémisée : « Il a un père, une mère, et ses frères se battent dans la plaine[142] », tout comme le voyage : « Et voici qu'habitudinaire, j'ai encore fait de cette promenade une expédition des Argonautes[143]. » Ces euphémismes néanmoins ne correspondent pas du tout à une tentative pour anonymiser l'écrit. Comme dans *De l'abjection*, Jouhandeau intègre au texte des indices permettant de l'identifier, en mentionnant son épouse Élise et son caractère acariâtre, ou bien ses origines creusoises : « Des mots de mon village maintenant font la ronde sur la grande place de mon insomnie : *gnadre, coucher à la barre, le nialou*[144]. » Les autres participants du voyage sont en revanche anonymisés :

139. M. JOUHANDEAU, *Journal sous l'Occupation*, *op. cit.*, p. 87.
140. En revanche, le choix des éditeurs de 1988 de traiter le *Voyage secret* sur le même plan que certains écrits érotiques, en oblitérant ce qui est à l'origine de son écriture, est plus dérangeant.
141. M. JOUHANDEAU, *Le Voyage secret* (1949), Paris, Arléa, 1988, p. 35. Paulhan prend soin de donner à une de ses correspondantes la clef du récit (voir la lettre à Monique Saint-Hélier reproduite dans J. ROUSSILLAT, *Marcel Jouhandeau, le diable de Chaminadour*, *op. cit.*, p. 243).
142. M. JOUHANDEAU, *Le Voyage secret*, *op. cit.*, p. 72.
143. *Ibid.*, p. 74. *Habitudinaire* appartient au lexique théologique, et désigne celui qui commet toujours le même péché. Dans la représentation que donne Jouhandeau, le spirituel subsume le politique.
144. *Ibid.*, p. 82.

Heller est « X. », Hans Baumann (l'autre amant imaginaire) est « Jean » ou « H. », Ramon Fernandez est « F. » ou « R. ».

Malgré l'effacement des repères spatio-temporels, Jouhandeau accentue les traits de l'écriture diariste, le personnel sujet ∅ et les phrases nominales notamment, produisant un effet de spontanéité et donnant l'illusion d'une notation sur le vif : « Fin de journée. Fin du voyage. Fin de tout. Surpris un échange de regards ironiques entre R. et lui : indifférence de ma part presque insolente, ouverte, agressive à l'égard de tous les deux[145]. » On voit en même temps à la montée du « de ma part » que Jouhandeau conserve ses singularités syntaxiques.

Parallèlement, le récit fourmille de maximes qui feraient plutôt signe vers le genre de l'essai. Mais surtout on y trouve plusieurs jeux de mots, caractéristiques comme on l'a vu de l'érotique jouhandélienne. Ce sont des jeux étymologiques en particulier, depuis le latin : « X. était mon viatique[146] » (*viatique* se rapportant à l'origine au « voyage ») ; ou depuis le grec : « Rien plus de veule ni de vulgaire dans le feu. […] Tout est confondu et purifié et pur. Pur, n'est-ce pas le feu même[147] ? » Le texte enfin, toujours à partir du mot de *mesure* (dans un contexte différent cependant), construit une antanaclase où se dessinent les mêmes arabesques éthiques que dans *De l'abjection* : « L'adoration est à l'usage de celui qui la conçoit et dans la mesure où elle passe toute mesure, elle doit demeurer secrète[148]. »

D'un point de vue plus thématique, le motif de la confusion des corps se retrouve dans l'anecdote où Jouhandeau, Baumann et Heller sortent d'une taverne bras-dessus bras-dessous et voient leurs trois ombres mêlées sous la lumière de la lune. La référence antique unifie leur forme triple : « X. : "Mais ce sont les trois…" X. n'entend pas, je gage, ce mot comme tout le monde. Il ne le galvaude pas. Ô Triple Hécate[149] ! » L'effacement du mot « amant » (noté « ami » dans le *Carnet* et le *Journal*, où Jouhandeau précise que ce n'est pas le mot qui a été réellement prononcé[150]) signale comme le reste la dimension volontairement cryptique et chiffrée du *Voyage*. Le texte est donc marqué par une ambivalence générique. Il mêle les marqueurs du style diariste, de l'essai et du récit érotique ; mais la matière proprement

145. *Ibid.*, p. 102-103. On sait, même sans la comparaison avec les autres journaux de Jouhandeau, à quel point cette notation diariste est un effet de style (É. BORDAS, « Le personnel sujet ø dans l'écriture diariste », *L'information grammaticale*, nº 111, 2006, p. 3-6).
146. M. JOUHANDEAU, *Le Voyage secret*, *op. cit.*, p. 83.
147. *Ibid.*, p. 52.
148. *Ibid.*, p. 43.
149. *Ibid.*, p. 10.
150. M. JOUHANDEAU, *Journal sous l'Occupation*, *op. cit.*, p. 89. C'est François Dufay qui rétablit le mot « amant » (F. DUFAY, *Le voyage d'automne : octobre 1941, des écrivains français en Allemagne* (2000), Paris, Perrin, 2008, p. 36).

historique est évacuée. Le journal est d'autant plus journal dans sa forme qu'il l'est moins dans son contenu. Alors même que nous savons que la base du texte est la chronique au jour le jour d'un épisode de la Collaboration, ce matériau est estompé au point de ne plus fournir qu'une chronique intérieure.

La mise au propre du *Carnet* suggère que sa publication était envisagée, avant d'être différée par prudence. *Le Voyage secret* est destiné à un public limité et initié, tandis que le *Journal* s'adresse aux lecteurs habituels de Jouhandeau et à un public non restreint. Peut-on considérer qu'il s'agit de trois variantes du même texte, et que toutes trois disent différemment la même chose ? Oui, si l'on veut bien voir que même *Le Voyage secret* ne peut s'empêcher de faire mention du contexte dont il traite et de la désapprobation encourue en participant à un voyage de propagande[151]. Il s'agit donc de trois versions d'un texte, portant la trace de deux réécritures différentes (trois si l'on suppose un texte précédant le *Carnet*), la plus élaborée et littéraire étant celle du *Voyage*. Le sujet est le même pour les trois (parfois jusqu'aux termes employés), la manière dont il est traité diffère, et ces modifications de forme donnent un sens tout différent aux œuvres. Du *Carnet* au *Journal*, on voit un lieu commun en chasser un autre. Telle considération sur la liberté d'esprit des nazis (« Chez l'Allemand, servitude apparente, les âmes restent libres[152]. ») est remplacée par l'image d'Allemands tous secrètement résistants ; Goebbels, de génie qu'il était en 1941, tombe au rang de « névropathe[153] ». On passe donc du texte engagé au déni d'engagement. *Le Voyage secret* représente aussi à sa manière une sorte de déni, non par le recours à des éléments qu'on pourrait dire extra-littéraires (la doxa en circulation dans l'opinion de droite, à propos de la Seconde Guerre mondiale), mais par une déviation vers l'éthique et l'érotique jouhandéliennes : le mal historique disparaît sous la faute métaphysique.

Les phénomènes stylistiques qui ressortent de l'étude des textes à portée politique sont donc la relative antinomie entre le style jouhandélien et la rhétorique argumentative, la réécriture sous la contrainte d'un hypotexte, et l'effacement référentiel. Peut-on relier ces phénomènes à des caractéristiques génériques ? La syntaxe sinueuse, l'humour ironique et les métaphores à plusieurs degrés des contes et récits sont difficilement compatibles avec l'argumentation des articles. Ceux-ci développent la rhétorique propre au pamphlet :

151. « Quand je suis parti, je ne savais pas ce que je faisais. […] Je suis parti, sa main sur mes yeux. » (M. JOUHANDEAU, *Le Voyage secret*, *op. cit.*, p. 28)
152. M. JOUHANDEAU, « Carnet de voyage », manuscrit cité, f° 61.
153. M. JOUHANDEAU, *Journal sous l'Occupation*, *op. cit.*, p. 121.

métaphores topiques à fonction argumentative, ethos de bravoure et de franchise, sur-énonciation ironique. Le journal implique un pacte de sincérité qui exige que la source (le carnet tenu sur le vif) soit respectée : l'écriture au jour le jour fait émerger une réécriture (presque) mot à mot. Le conte érotique enfin se prête à diverses expressions stylistiques du merveilleux (fusion réalisée des amants, rapport magique au mot qui reprend son sens originel, etc.). Mais en même temps, on s'aperçoit que la pratique conjointe de ces genres par Jouhandeau en modifie les frontières et empêche parfois d'associer à chaque genre un programme stylistique bien défini : l'abréviation diariste est mise au service de l'effacement référentiel, le pamphlet fournit ses *topoi* au journal, le lyrisme resurgit dans un texte politique apologétique comme le *Carnet*[154].

6. La mélancolie des ruines

Jouhandeau n'a pas construit une œuvre de pure imagination, comme le montrent aussi bien ses contes de Chaminadour, toujours situés entre fiction stylisée et satire à clef, que ses journaux (dont le journal tenu sous l'Occupation est un cas particulier). Un dernier élément perturbe l'interprétation qui ferait de Chaminadour un pur espace fictionnel, appréciable comme tel indépendamment de toute référence géographique et historique. Ce dernier élément, c'est le fait que Jouhandeau se rapporte à sa ville natale pour déplorer les ravages de l'époque (qui ne sont pas les ravages du temps). Un court texte, *Descente aux Enfers* (1961-1963)[155], relate le retour de Jouhandeau à Guéret après la Libération. Ce texte, qui nomme indifféremment la ville Guéret ou Chaminadour, passe en revue ce qu'il est advenu de ses lieux et de ses personnages. Égrenant les « ne… plus » et les « ne… plus que », les antithèses entre « autrefois » et « désormais », Jouhandeau cesse par là-même de considérer Chaminadour comme un espace fictionnel : Chaminadour est le nom du Guéret d'avant-guerre dans lequel il a grandi, qui lui fournit un point de comparaison avec l'époque actuelle et un support à sa nostalgie[156]. Il y a le Guéret d'avant 1914 propre à nourrir l'imagination du romancier, et celui d'après, qui ne peut alimenter qu'une déploration mélancolique :

154. On ne retrouve pas non plus avec exactitude la partition traditionnelle des genres de discours (quoique le *Carnet* et *Le Péril juif* relèvent tous deux de la rhétorique épidictique).
155. Le texte connaît une première publication en 1961, puis une nouvelle édition augmentée en 1963, qui intègre notamment un commentaire sur la visite de Charles de Gaulle à Guéret du 18 mai 1962. Il est écrit dans la même veine que *Cocu, pendu et content* (1960) : les deux livres se rattachent au cycle de Chaminadour, mais leur forme, à l'instar des *Journaliers*, est plus proche de la chronique et du recueil de souvenirs que du conte.
156. « Entre parenthèses, il me faut dire que je considère les années de la Troisième République qui m'ont vu naître, jusque vers 1912, comme une sorte d'Âge d'Or. » (M. JOUHANDEAU, *Chaminadour*, *op. cit.*, p. 1490).

> Ceux que j'avais connus autrefois dans l'opulence, désormais aux abois, […] la veuve du docteur P. que j'avais connue si belle dans sa jeunesse, l'élégance et la distinction en personne. Aujourd'hui, un épouvantail à moineaux.
>
> Dans mon enfance, les deux cimetières avaient des proportions gentilles. On avait encore droit à des concessions à perpétuité. Aujourd'hui, on ne peut plus se permettre l'illusion d'autant d'avenir ; on ne loue plus que pour 99 ans. […] Sur les ruines d'un passé récent, l'actuel ne peut pas ne pas me soupçonner de lui être étranger.[157]

Toutefois il ne s'agit pas seulement de mélancolie, c'est-à-dire du sentiment du temps écoulé et du passé perdu. Par contraste, on ne pouvait pas accuser le Jouhandeau des premiers contes de Chaminadour d'être un nostalgique du monde rural d'antan, ni même un clérical ou un bien-pensant. Les contes ironisaient volontiers sur la bigoterie et les hautes aspirations de leurs personnages[158]. *Descente aux Enfers* en revanche est un texte passéiste, une variation particulière sur le premier axiome de la pensée réactionnaire : *c'était mieux avant*. Avant l'automobile, l'architecture moderne et la libération des mœurs :

> Les ecclésiastiques qui foisonnaient par là, à califourchon sur des bicyclettes ou la main au volant de leur automobile, m'ont paru avoir plutôt l'air de commis voyageurs en religion que de petits saints. […] Partout le désordre, la misère triomphaient, signe irréfutable d'une époque vouée à la décadence, à l'installation par nivellement d'une médiocrité universelle[159].
>
> Il me semble qu'il y a peu de rapports entre les grâces, l'élégance, la distinction, la bienséance, dont je fus le témoin, il y a bien plus de cinquante ans, et la vulgarité tapageuse ou terne qui les a remplacées, à tous les étages de la société[160].
>
> L'impiété, l'ingratitude des républiques sont notoires autant que l'avidité des hommes politiques est sans merci. On numérota les pierres [du château de Guéret] pour les expédier en Amérique[161].

Toutes ces remarques pourraient seulement témoigner du vieillissement de l'auteur et de son aversion au changement. Trois éléments retiennent cependant notre attention. Premièrement, nous l'avons dit, c'est la rupture de la frontière fictionnelle par la comparaison

157. *Ibid.*, p. 1465 et 1469.
158. Les Tite-le-Long, appauvris, vendent leur maison à des épiciers qu'ils détestent, en ne gardant que l'usufruit de la cuisine où ils habitent. L'épicière demande à une fille Tite-le-Long : « – Mais de quel monde êtes-vous donc ? – D'un monde […] qui n'admet les épiciers que dans sa cuisine. – Et pourriez-vous donc, répondit la Dame, contente de cette réponse, me recevoir ailleurs je vous prie ? – Madame, […] je gagerais que c'est parce que le monde dont nous sommes n'est plus et parce qu'il n'y a autour de nous désormais que des épiciers que nous n'avons plus besoin que d'une cuisine. » (*Ibid.*, p. 760).
159. *Ibid.*, p. 1479-1480.
160. *Ibid.*, p. 1488.
161. *Ibid.*, p. 1503. Le Colombier a en fait été rasé dans les années 1930, et Jouhandeau s'en plaignait déjà (J. ROUSSILLAT, *Marcel Jouhandeau, le diable de Chaminadour*, *op. cit.*, p. 201-202).

entre les deux époques : derrière le voile de la fiction, Chaminadour est le Guéret de la Troisième République d'avant-guerre.

Deuxièmement, c'est le fait que, si ces préoccupations patrimoniales ont un sens politique, le coupable qu'elles désignent n'est pas la modernisation industrielle (il est vrai que Guéret n'est pas une ville ouvrière), mais les « républiques » et la démocratisation. C'est également visible dans une anecdote de *Cocu, pendu et content* (1960), où Jouhandeau raconte que, déménageant son harmonium dans les années 1910, il en a joué dans le taxi qu'il avait affrété, à la stupéfaction du chauffeur : « Aujourd'hui ces sortes de miracles sont devenus impossibles que l'on voit tant de pauvres gens promener au bois ou dans le métro sous leur bras et tant de riches dans de somptueuses voitures leur poste de radio en marche[162]. » On pourrait utilement comparer ce passage à ce qu'en dirait une pensée « réactionnaire de gauche » (celle d'un Adorno ou d'un Hermann Hesse) : le problème de Jouhandeau n'est pas que l'on accepte l'expérience musicale médiocre fournie par les enregistrements sonores ou que l'on perde le rapport d'attention absolue et désintéressée à la musique, mais que tout le monde puisse vivre le miracle de se déplacer en musique. L'exception et l'individu sont effacés par le nombre.

Troisièmement, c'est qu'encore une fois Jouhandeau a recours, pour nourrir sa veine polémique, au lieu commun. Il s'agit cette fois plutôt d'un motif littéraire, le *Vbi sunt ?* que l'écrivain emprunte plus particulièrement à Villon (un chapitre du livre s'intitule : « Variations sur les dames du temps jadis à Chaminadour »). La citation suivante en offre une illustration : « Guéret n'est plus Guéret. Guéret qui s'appela d'abord le Bourg-aux-Moines, puis la ville aux belles fontaines. Où sont les moines ? Où sont les fontaines[163] ? » Par opposition au style de ses réflexions morales et de ses essais psychologiques (original à bien

162. M. JOUHANDEAU, *Chaminadour*, *op. cit.*, p. 1446. On note toujours au passage la syntaxe particulière de Jouhandeau, la tmèse de « aujourd'hui que », l'hyperbate de « tant de riches ». La composition de la phrase, très écrite, dégage une impression de classicisme alors même qu'elle est assez éloignée de la composition des périodes rhétoriques, qui procèdent par regroupement logique des éléments. Mais ici, le nombre des éléments (actant, lieu, moyen, objet) rendrait impossible un tel regroupement. À titre de comparaison : « C'est par de semblables coups, dont sa vie est pleine, qu'il a porté si haut sa réputation que ce sera dans nos jours s'être fait un nom parmi les hommes, et s'être acquis un mérite dans les troupes, d'avoir servi sous le prince de Condé, et comme un titre pour commander, de l'avoir vu faire. » (« Oraison funèbre du Prince de Condé », 1687, dans BOSSUET, *Oraisons funèbres*, J. Truchet (éd.), Paris, Gallimard, 1998, p. 389).

163. M. JOUHANDEAU, *Chaminadour*, *op. cit.*, p. 1504. La formule « Guéret n'est plus Guéret » peut déjà se lire dans *Cocu, pendu et content* : « Chaminadour où elle demeure comme étrangère, attendu que Guéret n'est plus Guéret. » (*Ibid.*, p. 1458) Jouhandeau semble d'ailleurs l'avoir employé *ad libitum* ; on en rencontre une variante dans un volume d'entretiens : « Mon enfant, me dit-il, Guéret n'est plus Chaminadour. On y voit des gratte-ciel et des supermarchés. » (J. CRESSANGES, *Parlez-nous d'amour*, Paris, Flammarion, 1986, p. 161) Voir aussi J. ROUSSILLAT, *Marcel Jouhandeau, le diable de Chaminadour*, *op. cit.*, p. 202.

des égards, qui s'invente pour rendre compte d'une condition singulière et de l'exclusion hors de la communauté), le discours tenu par Jouhandeau sur le monde, l'histoire ou la société a besoin, semble-t-il, de se nourrir de discours déjà tenus.

Conclusion

On peut suivre essentiellement trois fils pour comprendre l'œuvre de Jouhandeau et ce qu'elle incarne : la référentialité de l'œuvre, l'homosexualité de l'auteur et sa personnalité contradictoire (d'un point de vue tant sociologique que littéraire). L'œuvre parle presque essentiellement de son auteur, des anecdotes qu'il a vécues, des bons mots qu'il a entendus, des disputes avec son épouse, des ragots que sa mère lui a rapportés, etc. Mais cela serait d'une importance relativement mineure si cette matière première non-fictionnelle n'avait pas déterminé, à côté de l'amplification fictionnelle, une stylisation élaborée de l'écriture. En retour, cette stylisation indique différents rapports au référent, plus ou moins chiffré, sublimé, caricaturé, ou au contraire simplement dénoté. Le style n'est pas cependant une opération de cryptage, et certains éléments suggèrent que l'écriture jouhandélienne correspond à une éthique singulière, elle-même en partie déterminée par son homosexualité. L'onomastique, les antithèses, les jeux sur le signifiant, l'ironie sont autant d'éléments grâce auxquels le style de Jouhandeau lui permet de ne pas dire tout en disant (ne pas nommer un personnage, tout en le rendant reconnaissable, affirmer une valeur morale tout en admettant qu'on la transgresse, exprimer son désir tout en vidant l'objet du désir de sa réalité inavouable[164]).

L'homosexualité (et corrélativement l'assignation subie à une identité homosexuelle) paraît avoir joué un rôle plus fondamental encore, en déterminant Jouhandeau à une carrière intellectuelle, en le poussant à séparer sa vie artistique et mondaine de son milieu catholique d'origine, contribuant ainsi à le diriger plutôt vers le pôle esthète et autonome de la littérature. Elle participe des contradictions de Jouhandeau. Ce n'est pas la seule : Jouhandeau est un petit-bourgeois qui fréquente des grands bourgeois, il a le souci d'*arriver* en même temps qu'il continue d'incarner sa classe. Dans tous les cas, ce que représente Jouhandeau dans le champ littéraire ne paraît pas pleinement cohérent avec ses coordonnées sociologiques d'origine.

164. À côté de ces éléments proprement stylistiques, notons que l'homosexualité a fourni *a posteriori* à Jouhandeau des arguments pour nier l'authenticité de son engagement à l'extrême droite : il n'était pas vraiment antisémite puisqu'il est tombé amoureux d'un juif en 1938, et il n'a pas vraiment collaboré puisqu'il a fait le voyage d'octobre 1941 par amour pour Gerhard Heller.

Or, la contradiction sociologique a pour ainsi dire son pendant littéraire : à plusieurs moments, Jouhandeau cesse de se plier aux normes propres au champ littéraire, pour s'investir dans le champ de production idéologique. Si l'on est effaré à la lecture du *Péril juif* (parfois bien plus qu'à la lecture des pamphlets de Céline), c'est en vertu de l'*illusio* littéraire (reconnaissance des règles du jeu, qui veut que l'on ne juge une œuvre qu'à partir de critères produits par le champ littéraire lui-même[165]) qui nous confère certaines attentes, et de la dés-*illusio* que ne peut manquer de provoquer ce texte, en abandonnant presque toute mise en forme littéraire (et donc toute mise à distance, modalisation, etc.) du discours idéologique. Le styliste au phrasé reconnaissable, presque idiolectal, laisse place, dans certains moments critiques, au polémiste qui, cherchant l'efficacité, règle son écriture sur la rhétorique du genre pamphlétaire et sur ses lieux communs. C'est le cas en 1936-1937, en 1941, de manière moins tranchée en 1960-1963 (où Jouhandeau semble hésiter entre deux régimes d'écriture), mais de façon assez nette avec le *Journal sous l'Occupation* publié en 1980 (écrit d'autojustification qui s'ouvre sur une attaque contre le communisme).

Jouhandeau semble en somme incarner une dichotomie entre style littéraire et écriture d'intervention. Ses écrits réactionnaires (caractérisés par la défense de sa petite propriété, de ses intérêts de petit-bourgeois en ascension sociale contre les revendications ouvrières, par la défense, plus généralement, du monde et de la culture dont il provient) ressortissent à une conception et à une pratique stylistiques assez peu éloignées de celles de Maurras (conception nationaliste, patrimoniale et identitaire de la littérature, écriture thétique dont la qualité esthétique est subordonnée à l'expression efficace des idées[166]) – alors que ses écrits littéraires ne s'en approchent pour ainsi dire en rien. Le style foncièrement individuel de Jouhandeau cède sa place à un discours qui ne l'est pas, dès que l'auteur s'attache à revêtir d'une signification politique son individualisme.

165. Pour la définition de la notion, appliquée au champ philosophique, voir P. BOURDIEU, *L'ontologie politique de Martin Heidegger*, *op. cit.*, p. 67. Voir aussi, pour la littérature et la croyance en l'importance et en la dignité spécifique des créations littéraires, P. BOURDIEU, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire* (1992), Paris, Seuil, 1998, p. 537-541.

166. Les principales divergences que l'on pourrait noter avec Maurras seraient d'une part l'absence de tout sentiment anti-Allemand chez Jouhandeau (voir *supra* la citation du *Carnet*), d'autre part la valorisation esthète de l'originalité (par opposition au juif présenté comme un plagiaire – voire *supra*, « Le purisme dans l'entre-deux-guerres »).

DEUXIÈME PARTIE. OCCUPATION, LIBÉRATION

Nous avons vu dans les chapitres précédents comment les positions maurrassiennes et puristes avaient institué une méfiance de principe à l'égard des innovations littéraires – à un moment où l'on discute particulièrement de leur nature grammaticale. C'est ici la conséquence d'une double exigence : celle d'une littérature subordonnée à des idées saines, et celle d'une langue qui témoigne de la haute valeur sociale de celui qui l'emploie (les réactionnaires ne sont pas des démagogues et leur langue se doit d'être distinguée). Les auteurs réactionnaires de l'entre-deux-guerres incarnent différentes réponses à cette position. Marcel Jouhandeau passe d'une écriture idiosyncratique (partagée entre la culture classique et des formes plus neuves d'écriture littéraire) à une rhétorique pamphlétaire stéréotypée : il semble exemplifier une incompatibilité ou une imperméabilité entre le style littéraire et l'écriture d'intervention, entre le thétique et l'esthétique. Quant à Bernanos, les évolutions de son écriture romanesque correspondent à différentes manières d'intégrer, dans la trame fictionnelle, une parole de combat. Son œuvre ne met donc pas en cause les exigences du cadre maurrassien (la subordination de l'écriture aux convictions politiques saines), ni même d'ailleurs la pensée royaliste (sa condamnation de Maurras, Franco ou Pétain se fait toujours depuis une position réactionnaire catholique intransigeante, quoique passablement excentrique au regard des tendances politiques de son temps).

L'entre-deux-guerres marque en somme, pour la littérature réactionnaire, un moment d'hétéronomie choisie : le style littéraire est soit sacrifié (en tant qu'élaboration soumise à des normes et des contraintes relevant uniquement de l'esthétique et de la littérature), soit mobilisé au service d'une cause politique. L'hostilité à la démocratie parlementaire, au communisme et à l'étranger (germanique ou juif) détermine une écriture qui tâche de

préserver les formes classiques, qui ne tolère l'immixtion de la langue populaire qu'à condition qu'elle soit celle du peuple laborieux traditionnel (et non du prolétariat d'usine) et qui n'ouvre pas un espace politique dialectique et démocratique. Pourtant, l'exercice de la littérature n'en demeure pas moins libre (et les œuvres de Bernanos et de Jouhandeau ne se limitent évidemment pas à leur sens politique, la trajectoire des auteurs étant de toute façon déviée – par la foi et l'angoisse spirituelle de l'un, par la foi et la marginalité homosexuelle de l'autre).

Les deux périodes historiques qui suivent, l'Occupation et la Libération, peuvent au contraire être caractérisées comme deux moments de crise où le champ littéraire se voit privé malgré lui de l'autonomie acquise peu à peu au cours du XIXe siècle. L'Occupation est bien sûr un moment de crise profonde où cette autonomie est mise en danger, ne serait-ce que d'un point de vue strictement matériel (en raison de l'accès restreint au papier par exemple), tandis que la Libération, qui lève certaines contraintes matérielles et politiques, remet en question cette autonomie surtout pour la droite.

Cette crise avait été annoncée par des signes avant-coureurs : avant même l'arrivée de Pétain à la tête de l'État, et le vote des pleins pouvoirs par les parlementaires, la République était en crise depuis le 6 février 1934. En effet, à partir du retour de Doumergue à la présidence du Conseil, l'exécutif se voit accorder par le Parlement une grande marge de manœuvre pour gouverner par décret-loi. Cette dérive autoritaire, justifiée d'abord par une situation exceptionnelle (la crise financière), tend à devenir la norme : Laval en 1935, puis Daladier en 1938 font un usage abondant de ces décrets-lois, et Blum avait tenté de s'en servir en 1937. Cette tendance, approuvée par certains groupes technocrates, est analogue à la situation qui, en Italie et en Allemagne, a précédé l'obtention des pleins pouvoirs par les fascistes et par les nazis. Le vote des pleins pouvoirs à Pétain le 10 juillet 1940 est donc l'aboutissement d'un processus de délitement de la démocratie française – la « divine surprise », rétrospectivement, n'est plus si surprenante[1].

L'avènement en France d'un régime autoritaire, doublé de l'occupation du territoire par l'armée allemande, entraîne comme on sait une censure considérable : elle est exercée par le Commissariat général à l'Information, avant que soit institué en 1941 un Conseil du livre (dont est membre Paul Morand). La censure vichyssoise se soumet d'ailleurs aux demandes

1. B. JENKINS et C. MILLINGTON, *France and Fascism : February 1934 and the Dynamics of Political Crisis*, Oxford, Routledge, 2015, p. 158-159.

de la *Propagandastaffel*[2]. À Paris, les listes Bernhard et Otto font retirer des librairies les auteurs juifs et tous les livres hostiles à l'Allemagne ou au nazisme (parmi lesquels ceux des dirigeants de l'Action française) ; l'occupant contrôle les attributions de papier, l'édition et la presse. Ce contrôle s'exerce à travers trois institutions, parfois concurrentes : l'ambassade d'Allemagne avec à sa tête Otto Abetz ; l'Institut allemand dirigé par Karl Epting ; et la *Propaganda-Abteilung* (qui dépend du ministère de la propagande allemand) dont émane la *Propagandastaffel* de Paris, menée par le lieutenant Gerhard Heller. L'objectif des autorités nazies est à la fois de saper le moral français pour empêcher la France de reprendre une position dominante en Europe, et de s'assurer le soutien de la population française, et parmi elle de ses intellectuels. Tout en éliminant les opposants et les indésirables, les nazis cherchent donc à recréer une scène intellectuelle et littéraire française au service de l'Allemagne. Otto Abetz, qui avait déjà été en poste à Paris avant l'Occupation, utilise ses amitiés et notamment celle de Pierre Drieu La Rochelle pour faire reparaître la *NRF* sous contrôle allemand. Drieu en devient rédacteur en chef, avec l'appui de Jean Paulhan, qui n'en fait pourtant pas partie, mais qui en sous-main encourage tel ou tel à apporter au premier numéro sa signature[3]. Bien évidemment, le pluralisme politique qui avait jusque-là caractérisé la *NRF* disparaît, sans que celle-ci devienne une revue de littérature pure : les éditoriaux de Drieu et les textes de plusieurs contributeurs ralliés à la nouvelle Europe mettent la revue au service de la collaboration (jusqu'à ce que la parution s'arrête en 1943). Quant à Epting et Heller, qui sont des interlocuteurs réguliers des écrivains restés à Paris, ce sont aussi les organisateurs du voyage de propagande à Weimar, auquel participent Jouhandeau, Chardonne, Fernandez, Drieu, Brasillach, Bonnard, Fabre-Luce et Fraigneau.

La défaite et l'Occupation ne signifient donc pas la fin de l'activité littéraire, et surtout pas pour tout le monde. Mais le traumatisme de la défaite détermine des revirements d'opinion : bon nombre d'écrivains se rallient au Maréchal dans la première année de la défaite, si ce n'est au nazisme et à la collaboration active. On cherche dans le monde littéraire les coupables de la défaite : la *NRF* esthète et efféminée fournit un bouc émissaire de choix, et Mauriac n'est pas plus épargné que Gide ou Claudel[4]. La division ou la continuité entre réactionnaires nationaux et fascistes est une des questions qui structure la période, et qui a

2. Voir G. SAPIRO, *Les écrivains et la politique en France*, *op. cit.*, p. 122.
3. Voir P. HEBEY, La NRF *des années sombres (juin 1940-juin 1941) : des intellectuels à la dérive*, Paris, Gallimard, 1992.
4. Voir G. SAPIRO, *La guerre des écrivains : 1940-1953*, *op. cit.*, p. 161-207 et P. HEBEY, *La NRF des années sombres*, *op. cit.*, p. 203-205.

suscité des controverses historiques considérables. Dans tous les cas, et malgré l'hypothèse d'une origine de gauche du fascisme, il n'y a pas de grand auteur de gauche qui soit passé avec armes et bagages de l'autre côté : encore une fois, il semble nécessaire de mettre l'accent sur les ponts entre droite conservatrice et droite fasciste. L'Occupation détermine quelques auteurs à s'engager ou à réaffirmer leur engagement – certains trouvent même là l'occasion de se refaire une notoriété, une partie de la concurrence ayant été éliminée[5]. Il est parfois difficile de cerner les limites exactes de cet engagement : la simple publication ou la participation à un journal autorisé peut être assimilée, du point de vue de la Résistance (et en son sein, du Comité national des écrivains (CNE)), à un acte de collaboration – avec divers degrés de culpabilité cependant. Tous les domaines de l'activité littéraire sont dès lors susceptibles d'avoir une portée politique.

La Libération à son tour n'est pas sans conséquence pour le champ littéraire, comme on s'imagine. Le CNE en appelle dès 1943 à une épuration du monde des lettres, et se trouve représenté au sein de la Commission d'épuration de l'édition et du Comité d'épuration des gens de lettres. En son sein, une fracture (générationnelle, notamment) se dessine entre partisans d'une ligne dure et partisans de l'indulgence. Les premiers sont d'ailleurs de plus en plus assimilés à la ligne du PCF[6]. La littérature fait donc à nouveau face à des impératifs politiques, mais venus du bord opposé. Pour les écrivains compromis, c'est la fin d'une relative période de liberté. L'épuration affecte le champ littéraire en excluant certains de ses acteurs, soit en les condamnant à mort (Robert Brasillach notamment[7]), soit en les emprisonnant (Maurras, Rebatet), soit encore en les contraignant de fait à l'exil (Bonnard, Céline, Morand) – à quoi s'ajoutent le suicide de Drieu La Rochelle ou l'assassinat de Robert Denoël. Certains ne sont pas condamnés, mais inquiétés néanmoins : Jouhandeau, Montherlant, Thérive (tous deux interdits de publication pendant un an), Chardonne (qui est interdit de publication et doit démissionner de ses fonctions éditoriales)[8]. Même si les sanctions restent rares et lentes à s'appliquer[9], la droite littéraire, qui compte tout de même quelques résistants dans ses rangs (Bernanos, Mauriac), perd sa légitimité en même temps que

5. P. ORY, *Les collaborateurs : 1940-1945* (1977), Paris, Seuil, 1980, p. 225-229.
6. G. SAPIRO, « Comité national des écrivains (CNE) », dans *Dictionnaire des intellectuels français*, Paris, Seuil, 2002, p. 352-354 et G. SAPIRO, *Des mots qui tuent : la responsabilité de l'intellectuel en temps de crise (1944-1945)*, Paris, Seuil, 2020, p. 48-53.
7. L'exécution de Brasillacha a considérablement frappé le monde des lettres françaises. Imputée à la complaisance de De Gaulle pour les communistes, elle est restée, pour certains écrivains (notamment Marcel Aymé), un des points de rupture entre extrême droite et droite.
8. On peut ajouter tous ceux qui ont figuré à un moment sur les listes noires du CNE ou ont été nommés et attaqués dans *Les Lettres françaises* : Marcel Aymé, Jean Giono, René Barjavel, etc.
9. P. NOVICK, *L'épuration française. 1944-1949*, Paris, Seuil, 1991, p. 207.

plusieurs de ses représentants. L'Académie française aussi doit s'épurer (Maurras, Hermant, Bonnard, Pétain) et intégrer quelques personnalités plus recommandables – sans pour autant perdre son centre d'équilibre à droite.

La Libération inaugure donc une période de domination de la gauche sur le champ littéraire et intellectuel – gauche elle-même dominée par les communistes d'un côté, par l'équipe des *Temps modernes* de l'autre. Quant au gaullisme, il offre la possibilité de concilier droite modérée et droite nationale – ce qui marginalise encore davantage l'extrême droite. Tout l'enjeu pour la droite littéraire (mais aussi pour l'historiographie de droite de l'Épuration) est alors de présenter cette situation comme un retournement de la situation historique précédente, et de faire croire qu'une censure équivalente est passée de droite à gauche. Pour cela, le renouveau de la droite littéraire a dû passer par la nouvelle génération qui n'a pas eu le temps de se compromettre sous l'Occupation (Nimier, Blondin, Laurent et Déon), avec l'appui de la droite respectable (Mauriac), et le soutien des auteurs désormais infréquentables que cette jeune garde cherche à réhabiliter (Morand, Chardonne, Aymé, Céline, Jouhandeau, sans oublier Maurras). Cette nouvelle génération se donne pour tâche de faire contrepoids à la littérature de gauche engagée (c'est-à-dire de résister à une conception hétéronome de la littérature) et au « résistancialisme » (tel est le nom que l'on s'est mis à donner, après la Libération, à une certaine mythologie de la Résistance, minimisant la collaboration française, et présentant la France comme une nation combattante et victorieuse[10]). Comme on le verra, cette jeune garde réactionnaire n'investit pas pour ce faire l'espace encore relativement disponible de l'avant-garde : le surréalisme a pourtant perdu du terrain, et les courants qui apparaissent au cours des années 1950 sont assez favorables aux attitudes antirésistancialistes[11].

10. Comme le résume François Azouvi, *résistantialisme* (écrit d'abord avec un *t*) désignait « l'inflation héroïsante de certains récits de la Résistance, l'installation confortable de certains dans une posture qui leur procurait avantages et considération, et, de surcroît, l'imposture des résistants de la vingt-cinquième heure » (F. AZOUVI, *Français, on ne vous a rien caché. La Résistance, Vichy, notre mémoire*, Paris, Gallimard, 2020, p. 30-31). La thèse d'Azouvi est que la mythologie résistancialiste n'a jamais constitué un consensus national ou une opinion majoritaire et dominante, contrairement à ce qu'une vision rétrospective de l'Occupation et de la Libération (dans les années 1970) a voulu croire : la mémoire de Vichy et de la collaboration, la conscience de certaines impostures résistantes étaient déjà présentes aux lendemains de la guerre.
11. Qu'on songe au lettriste Maurice Lemaître qui veut réhabiliter Céline (voir *infra*) ou à l'Internationale Lettriste qui souhaite débaptiser toutes les rues portant un nom de résistant (Anon., « Projet d'embellissements rationnels de la ville de Paris », *Potlatch*, nº 19, avril 1955). Le jeune Guy Debord était en contact avec Cocteau, alors plutôt proche de la droite. Pour un aperçu du champ après guerre et la place occupée par les jeunes avant-gardes, voir É. BRUN, *Les situationnistes : une avant-garde totale, 1950-1972*, Paris, CNRS éditions, 2014.

À travers ces deux crises, il s'agira donc de voir si les manières d'écrire se sont adaptées à la mobilisation du champ littéraire ou si au contraire la catégorie de style a permis d'échapper aux injonctions et aux incursions de la sphère politique ; de se demander si les styles ont pu tracer une frontière entre une réaction ancienne et une réaction nouvelle ; et d'analyser comment au contraire ils ont pu servir, malgré les divisions internes ou les crises des droites, de relais, de lieux de transmission et de continuités entre différentes générations d'écrivains.

V. UN FASCISME LITTÉRAIRE

Introduction

Nous avons évoqué brièvement, dans l'introduction générale, les difficultés que présente cet objet historique, idéologique et politique, qu'est le fascisme. Si un consensus semble se dessiner auprès des historiens pour considérer que le fascisme est un mouvement spécifique, différent des autres droites, il n'y en a pas quant à l'extension qu'il convient de lui donner, quant à l'importance historique qu'il faut lui attribuer en France, ni quant à la meilleure définition que l'on puisse en établir. Et pourtant, il paraît évident que la question du fascisme est nodale dans la caractérisation des rapports entre style littéraire et politique.

L'une des raisons en est la popularité de la définition du fascisme proposée par Walter Benjamin dans « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (1935) : « Les masses ont le droit d'exiger une transformation du régime de la propriété ; le fascisme veut leur permettre de s'exprimer tout en conservant ce régime. Son aboutissement logique est une esthétisation de la vie politique[1]. » Par cette affirmation quelque peu hermétique, W. Benjamin entendait essentiellement que le fascisme esthétisait la guerre, celle-ci étant le seul moyen de mobiliser les masses et les techniques existantes, sans bouleverser le régime de propriété capitaliste. Mais on peut gloser cette définition. Elle repose sur deux éléments : 1° le fascisme est un mouvement de masse ; 2° le fascisme est un mouvement esthétique autant que politique. Cela signifie qu'il se fonde moins sur la rationalité politique que sur un irrationalisme esthétique. Les autres mouvements de droite peuvent avoir, entre autres codes, leur esthétique, sans nécessairement constituer en eux-mêmes une esthétique, c'est-à-dire sans

1. W. BENJAMIN, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2000, t. III, p. 111.

exiger que l'on ait un rapport de jouissance esthétique à l'objet politique. Et surtout, les précédents mouvements de droite sont plutôt caractérisés par leur haine du nombre et leur élitisme, tandis que le fascisme est une droite de l'ère des masses (prolétariennes, du moins dans le texte de Benjamin). Il est un produit des sociétés démocratiques, et pas seulement une réaction à ces sociétés. Tout en défendant les classes réactionnaires, le chef fasciste tire son autorité de la souveraineté populaire[2].

Ainsi, la définition proposée par Benjamin à partir d'un questionnement philosophique autant qu'historique peut fournir des axes directeurs à l'étude stylistique. Le style des écrivains fascistes est-il la traduction littéraire de l'adresse fasciste aux masses ? Relève-t-il d'une esthétisation de la politique (et en quel sens) ? Et rompt-il visiblement avec la droite réactionnaire traditionnelle et avec ses conceptions stylistiques et littéraires ? Si la question est incontournable, c'est entre autres parce que le fascisme français semble avoir fourni en la personne de Céline l'archétype de l'écrivain avant-gardiste de droite, subvertissant les normes linguistiques et littéraires. Cette image s'est aussi construite internationalement : les futuristes italiens, certains disciples nazis du *Georgekreis*, les expérimentations poétiques et typographiques d'Ezra Pound suggèrent volontiers que la « droite révolutionnaire » appelle sa littérature révolutionnaire[3]. Comme le fascisme est, au moins en partie, un phénomène générationnel et un des signes de la coupure entre la génération d'avant la Première Guerre mondiale et les suivantes (qui l'ont faite ou étaient trop jeunes pour la faire), on peut l'associer d'autant plus volontiers aux différents courants modernistes contemporains ou postérieurs à la guerre. Le cinéma enfin, de *La Grande Vadrouille* au *Pianiste*, a largement contribué à populariser l'image romantique – et historiquement douteuse – du nazi esthète, image complétée par la littérature occultiste et l'iconographie runique.

Outre la question esthétique, une étude sur le fascisme, même littéraire, se mène en ayant sous les yeux les travaux et les controverses des historiens. Or, dans ces controverses, il n'est pas sûr que le littéraire n'ait son mot à dire. L'historien des idées Zeev Sternhell accorde ainsi une large part aux écrivains et penseurs dans la constitution du fascisme ; René Rémond, tout en minimisant l'importance du fascisme en France, reconnaît qu'il a une plus grande

2. R. RÉMOND, *Les droites en France*, Paris, Aubier Montaigne, 1982, p. 201. Cette interprétation est contestée par P. BURRIN, « Le fascisme », dans J.-F. Sirinelli (dir.), *Histoire des droites en France*, Paris, Gallimard, 1992, vol. 1, p. 625.

3. Alors que Benjamin était particulièrement sensible aux affinités entre avant-gardisme esthétique et fascisme, Adorno voyait plutôt le cœur du fascisme dans la culture de masse (Benjamin, qui écrivit le texte cité plus haut entre 1935 et 1939, avant le pacte germano-soviétique, croyait alors en une politisation de l'art de masse, à l'image du cinéma soviétique). Nous remercions M. Jean Tain de nous avoir signalé cette nuance historique.

influence sur les intellectuels de l'époque[4]. Un bon nombre d'entre eux n'hésite pas à se qualifier de fascistes ; et plus concrètement, ceux-ci s'engagent parfois avant-guerre dans des partis d'inspiration fasciste (le Parti populaire français (PPF) de Jacques Doriot pour Pierre Drieu La Rochelle ou Ramon Fernandez) et, sous l'Occupation, dans la collaboration active avec l'occupant allemand, soit en s'impliquant dans la politique de Vichy (Abel Bonnard), soit par un soutien idéologique qui passe par le journalisme (l'équipe de *Je suis partout*, avec Rebatet et Brasillach, ou celle de *La Gerbe* d'Alphonse de Châteaubriant) et par la littérature (Céline est en contact avec le *Welt-dienst*, l'agence de presse nazie[5]). Enfin, des écrivains peuvent entretenir certaines affinités idéologiques avec le fascisme, sans prendre nettement parti sous l'Occupation (Henry de Montherlant et sa « païennie »).

Pour chacun d'eux se pose la question de la continuité ou de la rupture entre fascisme et droite réactionnaire, et des conséquences esthétiques qui en découlent. À la différence de l'historien, le critique littéraire se confronte à la problématique du fascisme d'un point de vue idéel et non matériel : en un sens, les actes (engagement partisan, dénonciation, appel au meurtre, participation à la propagande ou à l'administration nazie, etc.) valent alors moins que les propos ou que les pensées, du moins si l'on s'autorise à séparer artificiellement les deux dimensions. Les écrivains représenteraient en quelque sorte un type idéologique plus pur, parce que relativement exempté de la confrontation entre les idées et la réalité historique.

Voilà pourquoi il faudrait ici faire une différence provisoire entre les collaborateurs ou les germanophiles, si zélés fussent-ils, et les fascistes : la question est bien de savoir s'il existe ou non, chez des écrivains français, un mouvement idéologique qui soit inséparablement politique et esthétique, et doté d'ambitions révolutionnaires. En ce sens, on exclurait le ralliement opportuniste d'un Chardonne ou la germanophilie mondaine d'un Abel Hermant. Inversement, on se demandera si les écrivains qui s'appliquent le qualificatif de « fasciste » (Drieu, Céline de façon plus ambiguë, toute l'équipe de *Je suis partout*) correspondent aux définitions qui font du fascisme un phénomène politique inédit.

1. Une anti-réaction ?

Si l'on s'interroge d'abord sur la façon dont les fascistes se distinguent des réactionnaires, on peut commencer par examiner brièvement le cas d'Abel Bonnard, qui, après avoir incarné l'orthodoxie d'Action française, s'en sépare progressivement pour se

4. R. RÉMOND, *Les droites en France*, *op. cit.*, p. 206.
5. P. ORY, *Les collaborateurs : 1940-1945* (1977), Paris, Seuil, 1980, p. 25.

rapprocher du fascisme[6]. La rupture entre sa droite d'origine et sa droite d'arrivée est consommée dans le double article intitulé « Les réactionnaires », publié sous l'Occupation[7]. Le propos, adressé aux nationalistes français, et plus particulièrement à ceux qui sont de sensibilité maurrassienne, exhorte « la Droite » à saisir le moment historique qui réalise, quoique de manière inattendue, le programme qu'elle avait désiré de longue main. Le risque encouru par la droite est, selon Bonnard, de s'en tenir à des formes figées, sans voir que celles-ci ne sont plus à même de faire advenir le retour à l'ordre désiré (de ne pas voir en somme qu'il « faut que tout change pour que rien ne change »). Retournant contre Maurras des arguments maurrassiens (notamment le reproche de pessimisme et de goût des causes désespérées que Maurras adressait à Chateaubriand), Bonnard en appelle à renoncer aux formes anciennes de la Droite (le monarchisme, la germanophobie) : « Ce qui est passé est désormais dépassé. » Le vrai réactionnaire sait changer pour être fidèle au passé, et ne se contente pas de le reproduire mécaniquement. Ce programme politique s'étend également aux arts :

> Au lieu de se reporter vers le passé afin d'y retrouver le fleuve de vie qui l'a traversé, [les réactionnaires] fixent leur amour convulsif sur ses expressions pétrifiées, sur ses formes mortes. […] Ainsi, pour n'en citer qu'un seul exemple, la culture classique des humanités, qui est bien loin de contenir en elle tout le flux de l'âme française, nous était représentée dans ces dernières années comme le palladium où cette âme était enfermée. Pour être sûr qu'il ne se rendra pas à l'esprit du temps, le réactionnaire se sépare malgré lui de la vie du monde.

L'article pose donc les jalons d'une esthétique nouvelle, non dépourvue d'échos vitalistes. Il ne s'aventure pas plus loin néanmoins, et Bonnard ne s'est pas éloigné des rives de l'académisme et du purisme qu'il professait vingt ans plus tôt[8]. Quant au programme de Bonnard au ministère de l'Éducation nationale, il ne semble pas avoir eu l'énergie d'y appliquer les idées qu'il avait développées dans les années 1920[9]. À part la création de chaires universitaires promouvant le racisme biologique, Bonnard a incarné, malgré sa radicalité verbale, un collaborationnisme essentiellement mondain, prenant part aux manifestations

6. On peut consulter à cet égard l'édition (orientée) de ses écrits politiques, A. BONNARD, *Berlin, Hitler et moi. Inédits politiques*, O. Mathieu (éd.), Paris, Avalon, 1987. Bonnard soutient immédiatement Pétain en 1940, puis la création de la Milice, il adhère au racisme biologique, etc.
7. A. BONNARD, « Les réactionnaires », *Je suis partout*, 19 et 26 mai 1941.
8. Voir *supra* le chapitre consacré au purisme dans l'entre-deux-guerres. Bien que devenu « européen », Bonnard est demeuré « classique par son style et par sa culture […] beaucoup plus tourné vers la Grèce, Rome ou l'Asie que vers l'Europe du nord » (préface de Philippe Baillet à A. BONNARD, *Les Modérés* (1936), Paris, Éd. des Grands classiques, 1993, p. 32).
9. Voir notamment A. BONNARD, *Éloge de l'ignorance*, Paris, Hachette, 1926. Bonnard y exprime son hostilité à l'encontre de l'école démocratique, et sa conviction que l'éducation, inutile au peuple, doit être réservée à une élite. Il faisait part également de son opposition à l'éducation des femmes.

culturelles pro-allemandes[10]. Ce que l'on peut retenir surtout du cas Bonnard, c'est qu'il représente, en raison de son passage de l'Action française au PPF et au fascisme[11], la continuité de l'extrême droite française, et qu'il conjugue étrangement l'académisme littéraire avec une dénonciation des formes artistiques figées[12].

Ainsi, malgré son appartenance à la génération de la Grande Guerre[13] et sa radicale adhésion au fascisme hitlérien, Bonnard ne constitue pas un modèle possible de l'écrivain fasciste. Sociologiquement et littérairement, il est encore lié à la droite traditionnelle et incarne mal la tendance « ni droite ni gauche » du fascisme[14]. Pour cerner celle-ci, et l'éventuelle spécificité d'un fascisme littéraire, il conviendrait donc peut-être de se pencher sur un auteur qui, *a priori*, ne provienne pas de la droite réactionnaire. On songe à celui que l'histoire littéraire identifie le plus volontiers au fascisme, et même à l'extrême droite en général, Louis-Ferdinand Céline.

2. Une race, une langue, un style : le projet célinien

Il était inévitable, dans une étude sur le style des écrivains réactionnaires, d'aborder celui qui, à la manière de Flaubert pour le XIXe siècle, mais pour des raisons radicalement différentes, incarne l'obsession du style. Comme on l'a dit plus haut, Céline représente l'archétype de l'écrivain fasciste styliste et novateur ; il est même le seul écrivain d'extrême droite que Gisèle Sapiro range dans la catégorie des écrivains d'avant-garde[15]. On n'avancera rien de nouveau en rappelant que Céline fait partie de ces écrivains au style éminemment reconnaissable, longuement étudié et analysé[16], et doublé d'un discours et d'une réflexion sur

10. J.-M. BARREAU, « Abel Bonnard, ministre de l'Éducation nationale sous Vichy, ou l'éducation impossible », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 43, nº 3, juillet 1996, p. 464-479.
11. P. ORY, *Les collaborateurs*, *op. cit.*, p. 228-229.
12. On pourrait faire un parallèle entre cette dénonciation fugace et ses aspirations socialistes. Bonnard se rapproche dans l'entre-deux-guerres du PPF, mais incarne moins la prolétarisation de l'extrême droite que l'embourgeoisement du recrutement doriotiste.
13. Bonnard, réformé, demande néanmoins à être intégré à l'armée française (O. MATHIEU, *Abel Bonnard : une aventure inachevée*, Paris, Avalon, 1988, p. 132).
14. Mise en avant par Z. STERNHELL, *Ni droite, ni gauche : l'idéologie fasciste en France*, Paris, Seuil, 1983. Cependant, il faut rappeler que les origines de gauche du fascisme (chez Georges Sorel) ou le recrutement à gauche des fascistes (R. RÉMOND, *Les droites en France*, *op. cit.*, p. 216) sont des propositions historiques très controversées.
15. Non sans réticences : « Aucun écrivain fasciste français n'a pu être identifié de manière indiscutable au pôle de l'avant-garde. » (G. SAPIRO, *Les écrivains et la politique en France*, *op. cit.*, p. 111)
16. On peut se reporter à H. GODARD, *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, 1985, à l'analyse rhétorique de R. TETTAMANZI, *Esthétique de l'outrance : idéologie et stylistique dans les pamphlets de L.-F. Céline*, Tusson, Du Lérot, 1999, à l'analyse des phrases de F. RICHAUDEAU, « Les phrases de Céline ou la cohérence dans le délire », *Communication & Langages*, nº 61, 1984, p. 53-75, de C. ROUAYRENC, *« C'est mon secret » : la technique de l'écriture « populaire » dans* Voyage au bout de la nuit *et* Mort à crédit, Tusson, Du Lérot, 1994 ou, plus récemment, à M.-A. WATINE, « Prévisibilité phrastique et style parlé chez Céline », dans L. Bougault, L. Himy-Piéri et J.-F. Castille (dir.), *Le style, découpeur de réel : Faits de langue, effets de style*, Rennes, Presses

le style et sur la langue française de manière plus générale. La question qui nous occupe sera donc de caractériser les liens qui, chez Céline, unissent la problématique stylistique avec celle des idées et des engagements politiques.

Le titre de l'anthologie partisane de Lucien Combelle résume bien le rôle que Céline a voulu endosser après la Seconde Guerre mondiale : « Le style contre les idées »[17]. Cette anthologie de textes de Céline portant sur la littérature et sur sa poétique est, dans son organisation même, orientée en fonction de cette thèse, en dépit de l'ordre chronologique. Or, justement, le respect de la succession chronologique laisserait bien voir quelle évolution se dessine dans les rapports de Céline au style, et dans les rapports entre son style et ses idées politiques. Les textes les plus anciens, relatifs au *Voyage au bout de la nuit* (1932), ignorent pour ainsi dire la question du style, tout comme l'hommage à Zola (1933) ; ils définissent ce dont doit parler la littérature, et défendent son devoir de dire la vérité sur la vie, au risque du scandale[18]. Ce qui ressort de ces textes et entretiens, c'est le souci naturaliste du contenu, le devoir pour l'écrivain de décrire sans fard la misère sociale et morale de l'humanité. Céline prend place à ce moment-là dans le débat autour de la littérature prolétarienne[19] ; il est assez réticent à parler de son style et évacue vite la question (« j'ai écrit comme je parle[20] »).

La question gagne en importance à partir de *Mort à crédit* (1936). Céline semble s'adapter en cela à une demande du public et des journalistes. Dans le roman lui-même, on rencontre quelques remarques railleuses sur le français classique : celui de la tante du narrateur (« Elle ne conversait la tante qu'à l'imparfait du subjonctif. C'étaient des modes périmées[21] »), ou celui du père, dont la lettre est un pastiche de style ampoulé, rempli d'hypercorrections et de clichés de langue[22]. Mais surtout, Céline, dans des lettres adressées aux critiques (André Rousseaux et Léon Daudet), s'efforce de justifier ses options stylistiques, qui se sont radicalisées et sont assez mal reçues. C'est là qu'il décrit le plus explicitement son usage du style parlé et de l'argot, contre la langue classique, tout à fait

universitaires de Rennes, 2014, p. 303-313.

17. L.-F. CÉLINE, *Le style contre les idées. Rabelais, Zola, Sartre et les autres*, L. Combelle (éd.), Bruxelles, Éditions Complexe, 1987.

18. On peut se rapporter aux textes qui accompagnent l'édition dans la Bibliothèque de la Pléiade, ou les entretiens réunis dans L.-F. CÉLINE, *Céline et l'actualité littéraire : 1932-1957*, J.-P. Dauphin et H. Godard (éd.), Paris, Gallimard, 1993.

19. Voir J.-M. PÉRU, « Une crise du champ littéraire français : le débat sur la "littérature prolétarienne", 1925-1935 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, septembre 1991, p. 47-65.

20. Sur la posture d'authenticité après la parution du *Voyage*, voir J. MEIZOZ, *L'âge du roman parlant*, *op. cit.*, p. 387.

21. L.-F. CÉLINE, *Romans*, H. Godard (éd.), Paris, Gallimard, 1981, t. I, p. 545.

22. *Ibid.*, p. 761-764.

morte selon lui. Plus précisément, Céline expose à Daudet à quel point il est éloigné de l'idéal esthétique de l'Action française : « on me reproche aussi de n'être point latin, classique, méridional […]. Je ne suis pas méridional. Je suis parisien, breton et flamand de descendance. J'écris comme je sens[23]. » Comme pour le *Voyage*, la presse, qu'elle soit hostile ou favorable, reconnaît à l'auteur la singularité de son style. Pour autant, l'opposition entre style et idées est encore tout à fait inexistante.

Même si l'orientation politique de Céline échappe à ses contemporains, il est certain que l'écrivain n'est pas dépourvu d'idées. *Mort à crédit* est un livre antibourgeois, anarchiste ou nihiliste. On lui reproche son pessimisme et sa misanthropie, si bien que certains partisans (y compris communistes) tentent de rappeler à l'auteur que tout n'est pas noir et l'engagent à se lancer dans un roman plus constructif[24]. Ces appels du pied sont, comme on sait, formulés en vain : dans *Mea culpa* publié le 28 décembre 1936, à son retour d'URSS, Céline adopte ouvertement des positions anticommunistes[25] puis, dans les pamphlets suivants, antisémites et pro-hitlériennes. Il radicalise dans ceux-ci ses attaques contre tout ce qui lui semble représenter le style académique (Gide, Proust, Mauriac, Duhamel, etc.). C'est avant tout à partir de ces textes qu'il faut reconstituer le projet littéraire spécifiquement fasciste développé par Céline.

L'écrivain attribue l'insuccès critique de *Mort à crédit* au fait qu'il ne prenne pas modèle sur « tant de nos auteurs, de grands, nerveux et loyaux talents, honneur de notre langue (la plus belle de toutes) pleinement en possession de leur plus belle maîtrise[26] ». Si ses livres sont boudés par la critique littéraire (entièrement tenue par les juifs aux yeux de Céline), c'est que leur style et leur histoire ne correspondent pas au standard littéraire qui exige une littérature morte, dépouillée d'émotion. Dans la perspective antisémite des *Bagatelles* (1937), en effet, l'émotion authentique serait susceptible de réveiller la masse indigène trompée par les juifs :

> Tout ce qui pourrait provoquer le moindre sursaut émotif, la plus furtive révolte, au sein des masses parfaitement avilies, abusées, trompées de cent mille manières, réveiller chez les indigènes la moindre

23. Lettre à Léon Daudet, non datée mais datant vraisemblablement de quelques semaines après la parution de *Mort à crédit* (*Ibid.*, p. 1121). Céline, face au silence de Daudet, essayait d'obtenir de lui une recension positive de son roman.
24. C'est la réaction du libertaire Pierre Châtelain-Tailhade (voir le dossier sur la réception critique du roman, *Ibid.*, p. 1401-1411).
25. Mais son « Hommage à Zola » indiquait déjà que Céline n'était pas du côté des marxistes.
26. L.-F. CÉLINE, *Bagatelles pour un massacre*, Paris, Denoël, 1937, p. 14.

velléité, le moindre rappel de leur authentique, instinctive émotion, trouve la critique en immédiate, haineuse, farouche, irréductible opposition[27].

La critique demande au contraire du style mort, c'est-à-dire le style académique, formé par les études classiques :

Un style d'ailleurs très sémite, tout ramifié, tout enveloppé, tout nègre, c'est-à-dire précieux, réticent, sucé, onctueux, sur-duhamélisé, sirupeux, enculeux, un vrai lambeau d'Harach-loucoum, ce que les Français du lycée invertis, négrifiés de même, appellent le Beau Style[28].

Céline fait d'ailleurs mine de l'adopter, voire de le recommander en le pastichant, dans *Bagatelles* :

À la fin il m'avait dressé, je rédigeais, super-malin, amphigourique comme un sous Proust, quart Giraudoux, para-Claudel… je m'en allais circonlocutant, j'écrivais en juif, en bel esprit de nos jours à la mode… dialecticulant… elliptique, fragilement réticent, inerte, lycée, moulé, élégant comme toutes les belles merdes, les académies Francongourt et les fistures des Annales[29]…

Et dans *Les Beaux draps* :

C'est le diable si vous êtes pas poète avec des facultés comme ça ! Quel avenir mon joli garçon ! Quel peutt-peutteux considérable ! Écrivez à la N.R.F. ! Une sérosité pâle vous sourd, une mucosité blême exsude, s'étend fragile sur deux cents pages. L'effort divin est accompli ! Un immense écrivain de plus[30] !…

Le style classique honni (et pas seulement celui de Proust) est accusé d'être enjuivé, efféminé, bourgeois et cosmopolite : c'est le style des traductions de la littérature « anglo-judéo-saxonne », qui n'a plus aucune chance de s'adresser à un peuple authentique. Les écrivains qui pratiquent ce français littéraire sont « enjuivés » parce qu'ils usent d'une langue sclérosée, coupée de sa source populaire. Or, la source populaire n'est pas seulement perçue à travers le romantisme populiste que l'on retrouve chez beaucoup d'auteurs de l'entre-deux-guerres, et qui associe au parler populaire l'authenticité et la naïveté du peuple[31]. Chez Céline, le peuple est aussi l'élément ethniquement sain, authentiquement français. La langue populaire et orale (les deux domaines sont généralement indistincts dans les conceptions de l'époque) est moins la langue des classes populaires ou prolétariennes que la langue d'un peuple, au sens ethnique du terme. C'est la langue d'une race, ancrée dans un territoire (la

27. *Ibid.*, p. 173.
28. *Ibid.*, p. 241.
29. *Ibid.*, p. 111.
30. L.-F. CÉLINE, *Les Beaux Draps*, Paris, Denoël, 1941, p. 58.
31. P. ROUSSIN, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire*, *op. cit.*, p. 283.

France et, plus spécialement pour Céline, le Nord, c'est-à-dire le territoire de la « race blanche paysanne[32] »). Elle se différencie de toutes les langues étrangères – ce qui inclut la langue savante, le « jargon » littéraire.

Céline représente donc, selon l'expression de Philippe Roussin, un « purisme populiste », certes opposé en tout point au purisme des chroniques de bon langage, mais tout aussi normatif dans sa conviction que l'écrit doit s'efforcer de transcrire la langue parlée. L'attachement à la langue nationale explique aussi pourquoi Céline, après Barrès, est hostile aux langues étrangères et aux écrivains étrangers[33] – bien plus que les remarqueurs, dont certains sont très anglophiles (Abel Hermant). Le chambardement stylistique inauguré par Céline (dont on trouve cependant des prodromes chez Zola, Ramuz, etc.) doit donc être envisagé par rapport à ce qu'il exclut, et pas seulement par rapport à ce qu'il invente. Le projet littéraire de Céline est fasciste en ce qu'il prétend s'appuyer sur la langue d'un peuple, entendu au sens national et racial. Le style de Céline, même si l'on peut considérer, à la manière de Léon Daudet, qu'il est un style savant[34], est un style anti-intellectualiste et anti-élitiste : dans sa manière de le décrire, Céline rejoint les tendances contestataires et anti-bourgeoises de la « droite révolutionnaire » et du fascisme (tendances qui par ailleurs ne résistent guère à l'épreuve du pouvoir).

Après l'Épuration, cette attitude prend une allure un peu différente. Céline se met à affirmer que ses ennuis (l'emprisonnement au Danemark, l'exil, l'exclusion du monde littéraire parisien) seraient moins dus à ses idées antisémites et fascistes qu'à son esthétique. On lui reprocherait, sans le dire ouvertement, le *Voyage* (« mes idées racistes sont pour rien ! […] c'est le *Voyage* qui m'a fait tout le tort… mes pires haineux acharnés sont venus du *Voyage*… Personne m'a pardonné le *Voyage*… depuis le *Voyage* mon compte est bon[35] ! … »), et en particulier son style[36]. Cette idée, qu'on a vue en germe dans les pamphlets, est

32. Comme Céline le signale en 1933 au traducteur hollandais du *Voyage*, étonné par la proximité de l'argot hollandais et français (*Ibid.*, p. 345). De même, la remarque de Céline à Léon Daudet sur son parler du Nord montre que l'idée d'une langue de race n'est pas seulement le produit d'un « délire » antisémite circonscrit aux années 1937-1941.
33. *Ibid.*, p. 352-354. Il faut cependant bien voir que Céline introduit volontiers des fragments de langue étrangère, anglaise et allemande en particulier, dans ses écrits.
34. Le livre « sous le débraillé apparent du style, cache une connaissance approfondie de la langue française » (publié dans *Candide* du 22 décembre 1932, repris dans A. DERVAL (dir.), *70 critiques de* Voyage au bout de la nuit *: 1932-1935*, Paris, IMEC éd., 1993, p. 98-102).
35. *D'un château l'autre* (L.-F. CÉLINE, *Romans*, H. Godard (éd.), Paris, Gallimard, 1974, t. II, p. 50-51).
36. Henri Godard lui-même abonde dans le sens de Céline quand il suggère que l'hostilité de Sartre et Beauvoir à son encontre aurait pour origine non pas une divergence idéologique, mais l'incompréhension ressentie face à la radicalité esthétique de *Mort à crédit*. Voir la notice de *Mort à crédit* (L.-F. CÉLINE, *Romans*, *op. cit.*, t. I, p. 1407). C'est aussi la conclusion de Régis Tettamanzi : l'idéologie raciste a pu servir d'alibi pour discréditer

exposée systématiquement et relayée par une partie de ses lecteurs, y compris à gauche, comme le montre l'enquête du *Libertaire* des 13, 20 et 27 janvier 1950 lancée par le lettriste (juif) Maurice Lemaître – sans parler de la lecture de Philippe Sollers. L'hostilité à Céline devient donc une simple affaire de jalousie, d'incompréhension face à la nouveauté et à l'audace.

Les *Entretiens avec le professeur Y* (1955) mettent le style au centre de toute l'œuvre célinienne : cette fois-ci le fond (la vision du monde qui était si capitale pour l'admirateur de Zola) passe derrière le style, vecteur du « rendu émotif[37] ». On a vu quelle était la fonction que Céline conférait à l'émotion quand il écrivait les *Bagatelles* ; dans les *Entretiens*, en revanche, la volonté de provoquer un sursaut chez les « indigènes » n'est bien sûr plus explicitée. Les entretiens accordés à Louis Pauwels vont dans le même sens : chez les écrivains, ce n'est pas l'histoire qui importe (« tout le monde a une histoire »), mais le style[38].

L'après-guerre semble donc correspondre à une sorte de virage vers une esthétique pure. S'il est vrai que Céline n'a jamais produit de roman à intrigue, il demeure évident que ce nouveau discours sur son œuvre est un discours mystificateur : *D'un château l'autre* (1957) est un livre politique de part en part, une réhabilitation, sur le mode bouffon, de la France vichyste et de lui-même, et une charge contre ses ennemis (« Tartre », « Triolette », « Larengon », etc.) ; on peut en dire autant de *Féerie pour une autre fois* (1952) ou de son ultime roman *Rigodon* (écrit entre 1960 et 1961)[39]. L'opposition entre le style et les idées fait, selon Nelly Wolf, partie de la stratégie de réhabilitation entreprise par Céline après-guerre[40]. Le style est employé comme une catégorie purement esthétique et apolitique, mise en avant pour sauver ce qui peut l'être : non pas l'homme et ses idées, mais l'artiste et ses inventions littéraires et formelles. Cette stratégie de substitution du style aux idées n'est d'ailleurs pas propre à Céline[41].

---

une œuvre dont l'originalité littéraire gênait (R. TETTAMANZI, *Esthétique de l'outrance*, *op. cit.*, p. 499).

37. Sur le rejet des idées, voir *Entretiens avec le professeur Y* (L.-F. CÉLINE, *Romans*, H. Godard (éd.), Paris, Gallimard, 1993, t. IV, p. 497).

38. « Louis-Ferdinand Céline à Meudon », dans l'émission *En français dans le texte*, Radiodiffusion-télévision française, 19 juin 1959 (date programmée, l'émission a été finalement interdite de diffusion).

39. Voir à ce sujet P. WATTS, « Céline et le discours révisionniste », *Esprit*, n° 245, septembre 1998, p. 7-22. L'article met bien en valeur le poids politique d'un choix à la fois stylistique et générique. En se faisant mémorialiste (sur un mode qui diffère de celui du *Voyage* et de *Mort à crédit*), Céline oppose l'expérience personnelle authentique qui fut la sienne (portée par un style purement subjectif) au discours historique sur l'Occupation et l'Épuration, à ses yeux l'histoire officielle écrite par les vainqueurs.

40. Voir N. WOLF, *Proses du monde : les enjeux sociaux des styles littéraires*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2014, p. 11-14. L'idée que le formalisme de la « petite musique » masque l'idéologie a aussi été défendue par J.-P. MARTIN, *Contre Céline*, Paris, José Corti, 1997, p. 115-116.

41. On peut à ce sujet se reporter *infra* aux chapitres sur Chardonne, les Hussards ou Cioran.

Philippe Roussin livre de cette évolution une interprétation quelque peu différente. Si après 1945, Céline ne peut plus garder publiquement ses cibles juives, il continue néanmoins d'exprimer sa xénophobie sur le terrain linguistique. La défense de la langue française remplace la défense de la race française[42]. Les analyses de Wolf et de Roussin sont d'ailleurs plus complémentaires que divergentes. Céline opère un virage esthète, incarné en premier lieu par les *Entretiens avec le professeur Y* ; et ce virage esthète lui laisse néanmoins le champ d'émettre, en privé, quelques opinions sur la race française[43]. Dans tous les cas, le fascisme et le racisme de Céline sont portés par son discours sur la langue et le style, et ce discours accompagne une pratique littéraire (celle du « roman parlant », pour reprendre l'expression de Jérôme Meizoz). D'autre part, l'étude précise de ce discours révèle des éléments pré-fascistes y compris dans des textes antérieurs aux pamphlets[44]. Mais il faudrait opérer un saut théorique supplémentaire pour considérer que les choix stylistiques céliniens sont *en eux-mêmes* fascistes.

La tentative amorcée par Michaël Prazan pour lier le style célinien, et même le style oral en général, avec l'antisémitisme, trouve vite ses limites. En rapprochant Céline de textes supposés antisémites de Zola, considéré comme l'introducteur de la langue parlée dans la littérature, Prazan dresse une comparaison qui, de toute évidence, ne vaut pas corrélation[45]. L'analyse d'Hélène Merlin-Kajman propose elle aussi de voir le fascisme à l'œuvre dans l'agressivité de cette langue, mais sans affirmer l'existence d'un lien organique douteux entre oralité et antisémitisme. Examinant l'espace politique ouvert par la langue, elle oppose la conception classico-baroque du XVIIe siècle, relevant d'un idéal de paix et de civilité qui exclut les termes violents et qui dépolitise l'éloquence, à la pratique pamphlétaire et surtout célinienne de l'agressivité verbale. H. Merlin-Kajman fait d'une part une lecture républicaine du bon usage : la distinction établie par Vaugelas entre *usage* et *bon usage* introduit une réserve et une non-immédiateté dans la langue, qui préfigurent selon elle la distinction entre individu et citoyen[46]. D'autre part, elle considère que l'anticlassicisme célinien, incantatoire et

42. P. ROUSSIN, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire*, *op. cit.*, p. 350.
43. « Proust, s'il n'avait pas été juif, personne n'en parlerait plus ! Il n'écrit pas en français mais en franco-yiddich tarabiscoté absolument *hors de toute tradition française* » (lettre à Jean Paulhan du 27 février 1949, dans L.-F. CÉLINE, *Lettres à la NRF : choix 1931-1961*, P. Fouché (éd.), Paris, Gallimard, 2011, p. 88).
44. On sait par ailleurs que la pièce *L'Église* porte un discours antisémite, et que le *Voyage* est nourri d'éléments idéologiques tirés de la presse d'extrême droite (voir M.-C. BELLOSTA, *Céline ou l'art de la contradiction : lecture de* Voyage au bout de la nuit, Paris, Presses universitaires de France, 1990).
45. M. PRAZAN, « L'antisémitisme de Céline : le style, c'est l'homme », *Les Temps Modernes*, n° 623, 2003, p. 21-43.
46. H. MERLIN-KAJMAN, *La langue est-elle fasciste ? Langue, pouvoir, enseignement*, Paris, Seuil, 2003, p. 124. L'individu en ce sens agit en fonction de ses préférences personnelles, le citoyen, en fonction de ce qu'il imagine être l'intérêt général.

vociférant, est une écriture qui prend à partie et vise à établir immédiatement une frontière entre l'ami et l'ennemi, entre le peuple dans son entier et ses éléments allogènes. Elle s'adresse à la masse en tant que masse. Elle ouvre non pas un espace de discussion démocratique entre citoyens (et entre des usages de la langue), mais une confrontation entre des unités organiques[47].

L'interprétation d'Hélène Merlin-Kajman cible donc moins l'oralisation du récit et de l'écriture que la virulence de la parole (qui à ce titre ne serait pas partagée par Ramuz, Giono, Barbusse, etc.), et surtout l'indistinction des registres. Ce style qui n'est pas purement argotique, mais au contraire englobe indifféremment argot et langue savante est un style qui ouvre une communauté politique organique, et non civique. Il y aurait ainsi une différence à faire entre Céline d'une part, et de l'autre les autres romanciers « parlants » (un Ramuz qui oralise pour se rapprocher de la langue vive des gens simples, par exemple) ou les pamphlétaires de gauche, qui disputent aux classes dominantes et à leur langue l'accès au discours public[48].

Cette lecture conduit sans doute à minimiser l'inscription de Céline dans un courant plus large d'expérimentations littéraires, linguistiques et pédagogiques[49], afin de mettre en valeur sa signification politique. Mais quoi qu'il en soit, Céline offre l'exemple d'un écrivain qui, d'une part, tâche par son discours métalittéraire de faire correspondre son travail stylistique à ses positions politiques, et dont, d'autre part, les positions sont distinctes de celles de la droite réactionnaire. Ainsi, Céline est politiquement proche de Darquier de Pellepoix (antisémite germanophile apprécié par l'équipe de *Je suis partout*, mais pas par l'Action française) et d'autres officines de propagande antisémite[50], avant d'exprimer sous l'Occupation sa sympathie pour Jacques Doriot. Antidémocrate anarchisant, anticommuniste qui revendique des origines prolétariennes, raciste biologique, pacifiste hitlérien, Céline est un représentant du fascisme français. Et ce fascisme, s'il ne les appelle pas, du moins s'accorde avec l'avant-gardisme, l'anticlassicisme et l'anti-purisme de Céline. On sait par ailleurs que la démarche stylistique de Céline, quoique issue d'un processus collectif, tend à lui être exclusivement et mythiquement attribuée ; parallèlement, à partir du cas Céline, on associe

47. « La langue célinienne n'opérerait aucune sélection : elle rétablirait l'unité, profondément populaire, originelle, de ses locuteurs, sa vitalité quasi-biologique. » (*Ibid.*, p. 222-225).
48. Voir C. PASSARD, *L'âge d'or du pamphlet : 1868-1898*, Paris, CNRS éditions, 2015, p. 205, qui cite en exemple Vallès.
49. J. MEIZOZ, *L'âge du roman parlant*, *op. cit.*.
50. R. TETTAMANZI, *Esthétique de l'outrance*, *op. cit.*, p. 43-84.

l'innovation et la transgression stylistiques à l'extrême droite ou au fascisme littéraires. Il reste donc à savoir si des aspects de cette figure littéraire se retrouvent chez les autres écrivains de tendance fasciste, et si cette corrélation est fondée.

3. Drieu La Rochelle, tirailleur sans avant-garde

Par sa trajectoire politique et esthétique, Drieu La Rochelle pourrait justifier cette représentation. Drieu fait ses débuts littéraires dans l'avant-garde, aux côtés des dadas puis du groupe surréaliste où l'a introduit Aragon, alors son ami[51]. Parmi ses premiers écrits publiés, on trouve des poèmes d'inspiration claudélienne, avec – trace de la Grande Guerre – quelques échos d'Apollinaire (« Hourra entrez messieurs / Dans la terre et les cieux / Les obus vous font place / Une parade / tonne / sur un continent / craquant[52] »). Drieu participe également aux activités littéraires des surréalistes : le procès de Barrès « pour atteinte à la sûreté de l'esprit », où en tant qu'admirateur de Barrès il tient un double jeu ; et l'assassinat symbolique d'Anatole France, avec « Ne nous la faites pas à l'oseille », paru dans le tract *Un cadavre* (1924). Pendant toute la durée de ce compagnonnage, Drieu garde une distance avec le mouvement d'avant-garde[53].

C'est qu'il reste marqué par le milieu bourgeois (mais en mal d'argent) et conservateur dont il est issu et par le bonapartisme de sa grand-mère. Enfant, il lit assidûment Barrès, Péguy, Paul Adam et Maurras, connaît Georges Sorel[54]. Ces influences ressortent au cours des années 1920, quand Drieu est de plus en plus préoccupé par la décadence : *Mesure de la France* (1922) rend compte par exemple de son angoisse du déclin européen et de la dénatalité. Il est alors partagé entre le nationalisme et l'avenir commun de l'Europe[55]. Encore républicain, il est cependant obsédé par la réaction et par le communisme (avec une nette prévalence de la réaction). Ses sympathies vont, confusément, à la marche sur Rome et à Lénine, mais il déteste la bureaucratie mussolinienne comme soviétique. Il partage d'ailleurs cette confusion avec d'autres jeunes gens, Emmanuel Berl, Bertrand de Jouvenel ou Gaston Bergery. Le changement idéologique définitif survient, semble-t-il, vers janvier 1934. Par

51. D. DESANTI, *Drieu La Rochelle ou le séducteur mystifié*, Paris, Flammarion, 1978, p. 159-169.
52. « Jazz », dans P. DRIEU LA ROCHELLE, *Fond de cantine*, Paris, Gallimard, 1920, p. 9-10. Drieu a reconnu l'influence de Claudel, mais pas sur la forme de sa poésie, à part pour « un certain appareil de présentation et quelques tics qui ont vite disparu » (P. DRIEU LA ROCHELLE, « Réponse à l'enquête "Les maîtres de la jeune littérature" », *La Revue hebdomadaire*, nº 44, 4 novembre 1922, p. 88-98, repris dans P. DRIEU LA ROCHELLE, *Textes politiques, 1919-1945*, J.-B. Bruneau (éd.), Paris, Krisis, 2009, p. 55).
53. D. DESANTI, *Drieu La Rochelle ou le séducteur mystifié*, *op. cit.*, p. 208.
54. *Ibid.*, p. 54 et 197.
55. *Ibid.*, p. 158-159.

l'intermédiaire de Jouvenel, Drieu est invité à Berlin et rencontre Otto Abetz (qui n'est pas encore ambassadeur à Paris). En France le 6 février, Drieu rejoint les anciens combattants qui manifestent. Il publie ensuite un recueil d'articles écrits entre 1933 et 1934, qui prend acte définitivement de ses nouveaux espoirs politiques : *Socialisme fasciste*. L'Européen Drieu ne croit plus à la nation et aux petites patries ; le communisme lui semble être un succédané de capitalisme, aspirant lui aussi à l'embourgeoisement. En réponse : le culte du chef, de la jeunesse et des corps vigoureux. Cette révolte contre l'esprit bourgeois tente de trouver un débouché politique dans le PPF de Doriot : Drieu, tout en continuant de collaborer à la *NRF*, donne plusieurs éditoriaux à *L'Émancipation nationale*, l'hebdomadaire du parti. En somme, après avoir été formé à l'école du nationalisme français[56], Drieu s'en écarte au profit d'un fascisme européen[57], et rejette partiellement sa classe d'origine pour rejoindre un mouvement socialiste antisémite, une scission du PCF qui se veut implantée dans les masses ouvrières – ce qui constituerait deux raisons d'abandonner le classicisme, esthétique française et aristocratique.

C'est justement le revirement esthétique que Drieu semble réclamer lorsqu'en décembre 1940 il prend la direction de la *NRF*, avec l'aval des autorités allemandes et tout particulièrement d'Otto Abetz. Le premier éditorial de la *NRF* sous contrôle allemand récuse la modération, la tempérance française, la raison classique, tout ce qui se rapporte enfin à ce lieu commun : « La France, le pays des coteaux modérés[58]. » Le texte original, finalement coupé par Drieu, marquait une rupture encore plus nette avec la ligne antérieure de la revue : « Assez de langage indirect, compassé, distingué, *N.R.F.*[59]… » La plupart des articles suivants, lorsqu'ils ne portent pas directement sur la politique, développent la même idée, la même attaque contre le soin excessif apporté au style et aux formes, y compris chez ceux qui avaient des prétentions contestataires : « Légion d'honneur et grandes écoles, style châtié jusque dans le surréalisme, mesure en tout[60]. » Drieu veut soustraire la littérature française au « verbiage » ; les modèles littéraires qu'il retient ne sont pas des modèles d'académisme :

56. Voir entre autres la lettre à Charles Maurras, datée du 21 novembre 1923, dans P. DRIEU LA ROCHELLE, *Textes retrouvés*, Monaco, Éditions du Rocher, 1992, p. 17-20.
57. Sur ce rejet explicite, dès 1934, de l'Action française au profit du fascisme, voir J. VERDÈS-LEROUX, *Refus et violences : politique et littérature à l'extrême droite, des années trente aux retombées de la Libération*, Paris, Gallimard, 1996, p. 116.
58. P. DRIEU LA ROCHELLE, « Avant-propos », *La Nouvelle Revue française*, n° 322, 1er décembre 1940, p. 1-6. Ce thème avait en fait déjà été développé dans P. DRIEU LA ROCHELLE, « Mesure et démesure dans l'esprit français », *Combat*, juillet 1937, p. 104-105.
59. Cité par P. HEBEY, La NRF *des années sombres (juin 1940-juin 1941) : des intellectuels à la dérive*, Paris, Gallimard, 1992, p. 145.
60. P. DRIEU LA ROCHELLE, « Repères », *La Nouvelle Revue française*, n° 323, 1er janvier 1941, p. 204.

> Qui écrira le livre de large critique dont nous avons besoin, l'éloge approfondi des grands écrivains de tempérament, des grands stylistes qui font l'honneur de notre génération : Bernanos, Giono, Céline, Montherlant ? Ces quatre-là, en dépit de leurs défaillances partielles, de la hâte ou du porte-à-faux de certaines de leurs œuvres […], représentent l'élément mâle dans notre âme[61].

On note que c'est bien le style (à travers cette catégorie insaisissable qu'est le « style viril » ou le « grand style ») qui est chargé d'assurer la rédemption des lettres après la défaite. La suite, consacrée uniquement à Céline, est encore plus précise : « Le style même de Céline se justifie par la nécessité. Comment montrer la vérité de notre temps dans tout son stupre démocratique et primaire […] si l'on ne rompt pas avec tout académisme[62] ? » Drieu s'était déjà enthousiasmé pour *Voyage au bout de la nuit*[63]. L'article de 1941 paraît donc réclamer une cohérence forte du fond et de la forme, l'irruption d'un style neuf faisant face au monde moderne. Or, étrangement, la fin de l'article fait l'éloge d'un livre de maximes d'Alice Poirier, *Aux sources du moi inconnu* (1940), qui relève d'une écriture bien plus classique. Ses qualités, écrit Drieu, sont la clarté et la pudeur : « La pensée se déduit avec aisance, mais sans facilité licencieuse. » Le style classique, serait-ce donc le style féminin, tandis que la grande littérature française exige un style furieux, viril et moins soigné ?

La présence de Gide et Valéry au sommaire de la revue ne permet pas de répondre ; elle est déterminée par l'ambition de préserver l'héritage et la qualité de la *NRF* d'avant-guerre (ambition commune de Paulhan et des autorités allemandes). En revanche, les critiques littéraires antérieures de Drieu allaient en un sens différent, et montrent à quel point son arrivée à la tête de la *NRF* l'a conduit à exacerber cette posture de radicalité stylistique (au moment où il occupe justement une position de pouvoir qui assoit sa respectabilité dans le monde des lettres). En 1937 dans *Je suis partout*, Drieu, tout en ironisant déjà sur la France des coteaux modérés, reconnaissait la nécessité d'une part apollinienne dans la poétique française, pour mettre en ordre les passions dionysiaques. Et le poète retenu pour exemplifier cette règle n'est autre que Racine : « Racine s'est le plus ouvert à la folie de toutes les passions françaises, dans le moment de l'inspiration. Ensuite, dans le moment de la

61. P. DRIEU LA ROCHELLE, « Un homme, une femme », *La Nouvelle Revue française*, n° 327, 1er mai 1941, p. 722. À noter que si Giono et Montherlant collaborent à la *NRF* allemande, et que Céline est évidemment sur une ligne proche de Drieu, le choix de Bernanos, depuis deux ans engagé contre le fascisme, est plus déroutant. Drieu tenait-il à placer les considérations esthétiques au-delà des divergences politiques, ou tenait-il à ce que la *NRF*, conformément à sa tradition, le fasse ?
62. *Ibid.*, p. 723.
63. D. DESANTI, *Drieu La Rochelle ou le séducteur mystifié*, *op. cit.*, p. 280. Notons néanmoins que Drieu, ouvert au style du *Voyage* et à son « surréalisme », l'est déjà moins à celui de *Mort à crédit*.

composition, il s'est le mieux contracté. De là son pouvoir irremplaçable[64]. » Si sa lecture de Racine est en quelque sorte modernisée, on perçoit en même temps le poids persistant de la référence classique. Quelques lignes plus bas, Drieu, pas si éloigné de l'orthodoxie maurrassienne, affirme placer les romantiques Musset et Hugo au-dessous de Baudelaire, Mallarmé et Moréas. Quant à Rimbaud, il écrit déjà en 1922 qu'« à force de romantisme, celui-là a surmonté le romantisme[65] ». Ce panthéon littéraire se retrouve à l'identique chez les jeunes contemporains de la revue *Combat*, comme Kléber Haedens par exemple[66] – un maurrassisme esthétique légèrement mis à jour, en somme, ou encore un « classicisme modéré[67] ».

En ce qui concerne sa propre écriture, Drieu cultive la même ambiguïté. Comme il l'écrit dans la préface de 1942 de *Gilles* (1939) :

> J'ai strictement dit ce que je voyais, comme Montherlant dans *Les Célibataires*, mais avec un mouvement vers la diatribe de Céline, contenu dans de strictes limites, parce que bien que grand amateur et grand défenseur d'une espèce de démesuré dans l'histoire de la littérature française, pratiquement je suis un Normand, comme tous les Normands scrupuleusement soumis aux disciplines de la Seine et de la Loire[68].

Pas d'entreprise de refondation littéraire ou de bouleversement stylistique, donc. De fait, les livres de Drieu ont une tournure d'esprit ou un ton reconnaissable, mais sans que rien dans le détail de l'écriture ne saute véritablement aux yeux. On pourra certes relever un certain goût pour les phrases courtes et les énoncés nominaux, susceptible d'entrer en résonance avec le dilettantisme affiché de l'auteur, ou avec son penchant pour les résolutions définitives. Il en va ainsi, dans *Gilles*, de ce portrait du vieux briscard radical Chanteau : « Forte charpente du visage et du corps, gondolée, effondrée, sous la graisse. […] Sous cette panse molle, une passion routinière, recroquevillée, en dépit de l'ampleur toute rhétorique des petits bras[69]. » Le portrait par touche, retenant peut-être la leçon de la rapidité journalistique, fait l'économie des auxiliaires ; mais il s'éloigne relativement peu des ressources satiriques

64. P. DRIEU LA ROCHELLE, « La poésie au-dessus de tout », *Je suis partout*, 3 septembre 1937, p. 8.
65. P. DRIEU LA ROCHELLE, « Réponse à l'enquête "Les maîtres de la jeune littérature" », art. cit. (repris dans P. DRIEU LA ROCHELLE, *Textes politiques*, *op. cit.*, p. 58).
66. Voir J. VERDÈS-LEROUX, *Refus et violences*, *op. cit.*, p. 81.
67. Pour reprendre la formule de J. LECARME, « Brasillach et Drieu critiques des romanciers de leur temps : des critiques de droite ? », dans C. Douzou et P. Renard (dir.), *Écritures romanesques de droite au XXe siècle*, Dijon, EUD, 2002, p. 60.
68. Dans P. DRIEU LA ROCHELLE, *Romans, récits, nouvelles*, J.-F. Louette (éd.), Paris, Gallimard, 2012, p. 826.
69. *Ibid.*, p. 1220.

bien établies depuis Balzac (Chanteau est, comme les personnages balzaciens, une mécanique)[70].

Drieu dit aimer déplaire[71]. Quelques passages de ses romans sont en effet imprégnés d'un certain mauvais esprit, d'une négativité gratuite, obtenue grâce à l'emploi d'un terme connoté à la place d'un terme neutre. On lit dans *Rêveuse bourgeoisie* (1937) : « La mer achevait de *vomir* les derniers baigneurs[72] », « M. et Mme Ligneul avaient *enfermé* Agnès pendant huit ans dans un excellent couvent de Neuilly[73]. » Ou encore, cette dévaluation ironique des sentiments, selon un procédé de collage assez typique de Flaubert (et qui fait encore aujourd'hui la fortune de Houellebecq) : « Pourtant, vers le milieu du repas, tout s'éclaircit tout d'un coup. Camille désira Agnès. Cela arriva entre le gigot aux flageolets et le foie gras avec salade[74]. » Ces procédés sont l'apanage des satiristes en général, pas de Drieu en particulier (en ce qui concerne le style « négatif », on verra que Rebatet en fait un usage bien plus abondant).

Mais là où Rebatet s'épanche (comme aussi Drieu parfois), on peut mettre au compte d'un certain « ton » de Drieu sa capacité à condenser une méchanceté, à présupposer un certain nombre de jugements négatifs à travers un portrait restreint. Ainsi, dans « La valise vide » : « Ils parlaient bruyamment ; ils affirmaient encore plus que la connaissance des choses qu'ils préféraient, l'ignorance crasse des autres. C'était une tablée de gens de lettres[75]. » L'asyndète met le prédicat objectif (« une tablée de gens de lettres ») au même rang que les deux jugements de valeur, présupposant ainsi sans avoir besoin de le dire l'indignité de cette raison sociale qu'est l'écriture. Un peu plus loin dans la nouvelle, ce portrait : « Gertrude était vierge et en donnant le change par quelques excès de langage, se gardait pour un mari qu'elle appelait et qui du reste lui vint, l'hiver suivant, sous la forme radieuse d'un champion de golf[76]. » D'une part, la pose canaille et l'attitude libérée des femmes d'après-guerre sont mises au second plan syntaxique (« en donnant le change ») et vidées de leur substance ; d'autre part, le « du reste » ruine tout le romantisme de l'attente du prince

70. Sur la veine et les sources satiriques de Drieu, voir l'introduction au volume Pléiade par Jean-François Louette (*Ibid.*, p. XXVI-XXXIII). J.-F. Louette précise que contrairement à leurs modèles du XIXe siècle, les romans de Drieu ne présentent aucun modèle d'énergie et d'ascension.
71. Souvenir de Maurice Martin du Gard rapporté par D. DESANTI, *Drieu La Rochelle ou le séducteur mystifié*, *op. cit.*, p. 160.
72. P. DRIEU LA ROCHELLE, *Romans, récits, nouvelles*, *op. cit.*, p. 529.
73. *Id.*.
74. *Ibid.*, p. 585.
75. P. DRIEU LA ROCHELLE, *Plainte contre inconnu*, Paris, Gallimard, 1924, p. 54.
76. *Ibid.*, p. 93.

charmant, en sous-entendant le conventionnel des sociétés bourgeoises où le hasard fait toujours bien les choses. Enfin ce propos de Gertrude sur Gonzague, non dénué de masochisme tant Drieu était incertain de sa propre valeur littéraire : « Vous avez lu ce qu'il a écrit dans *Poètes Mineurs* ? Ah ! allons, avouez que c'est assez étonnant. Quelles images ! Oui, évidemment, il n'y a pas grand'chose, mais il y a un ton[77]… » Ici, encore une fois, le non-dit prime : ce n'est pas tant le « il n'y a pas grand'chose » qui est cruel, que les qualités sans consistance qu'on évoque pour meubler un éloge mondain (« étonnant », « quelles images », « il y a un ton »).

Concernant la composition plus générale des livres de Drieu, celle-ci ne déborde pas les cadres de l'écriture littéraire de son époque. Ses deux plus grands romans commencent l'un et l'autre d'une manière tout à fait banale :

> Mme Ligneul descendait la côte. En dépit du fort soleil d'août, elle marchait d'un bon pas[78].

> Par un soir de l'hiver de 1917, un train débarquait dans la gare de l'Est une troupe nombreuse de permissionnaires. Il y avait là, mêlés à des gens de l'arrière, beaucoup d'hommes du front, soldats et officiers, reconnaissables à leur figure tannée, leur capote fatiguée[79].

Drieu ne craint pas de faire sortir les marquises à cinq heures, accompagnées d'un imparfait de cadrage. Quant aux chapitres, ils se concluent le plus souvent par une clausule soignée[80], d'une ou deux phrases qui achèvent l'épisode par une ellipse suggestive : « En souriant, elle montra ses admirables dents. Alors, Gilles s'aperçut qu'elle était au lit et que sa chemise découvrait une belle épaule blanche[81]. » Ou bien qui ramassent l'état psychologique du protagoniste : « Gilles sortit. Il se réfugia dans la pensée de Pauline et de son enfant. Ça, c'était de la vie, malgré tout[82]. »

En dépit de cette écriture raisonnable, on peut relever par endroits quelques « fautes » de style, du genre de celles que Drieu dit apprécier chez Montherlant ou Bernanos, et qui cadreraient davantage avec la nonchalance cultivée par le romancier. Il y a pour commencer

77. *Ibid.*, p. 78.
78. P. DRIEU LA ROCHELLE, *Romans, récits, nouvelles*, *op. cit.*, p. 523.
79. *Ibid.*, p. 829.
80. Voir la préface de *Gilles* : « L'inconvénient du roman de durée, c'est la monotonie. Par un tour d'esprit bien français, j'ai cherché à y parer en dégageant dans le long mouvement des sursauts, des péripéties saillantes. Ce qui fait que dans ces deux ouvrages [*Gilles* et *Rêveuse bourgeoisie*] chaque partie a son autonomie, constitue un épisode bien détaché. Cela est vrai surtout pour *Gilles*. » (*Ibid.*, p. 822). Aragon reprend les mêmes habitudes dans *Aurélien* (1944).
81. *Ibid.*, p. 986.
82. *Ibid.*, p. 1223.

des redites, simples répétitions, polyptotes ou antanaclases, dans *Rêveuse bourgeoisie* (« Mais il avait l'habitude qu'on lui glissât entre les doigts : il ne recrochait pas moins inlassablement ses doigts[83]. ») comme dans *Gilles* : « Il voulait bien que les femmes lui enseignassent la vie, mais non pas qu'elles décidassent sa vie[84]. » Jean-François Louette mentionne également les solécismes[85], la rupture de construction syntaxique non-expressive, la confusion énonciative de certains dialogues[86]. On pourrait y ajouter le jeu métatextuel téléphoné, à la fin d'un chapitre de *Rêveuse bourgeoisie* : « Camille tomba aussitôt dans une grande gêne. Mais enfin il se sentait comme le lecteur qui tourne la dernière page d'un livre ou d'un chapitre[87]. »

Qu'on juge ces défaillances stylistiques volontaires ou non (J.-F. Louette les tient pour délibérées, en raison de l'abondant travail de réécriture que montrent les manuscrits), il faut en tout cas les rapprocher de la posture de nonchalance affectée par Drieu. Celle-ci s'inscrit dans la veine plus générale du dandysme, thématisée en particulier par Barbey d'Aurevilly, ressurgie chez Barrès, et exploitée abondamment ensuite par les Hussards[88]. Ce dandysme l'éloigne par exemple du style d'Aragon qui, tout en pastichant certaines méchancetés de Drieu[89] dans *Aurélien* (1944), étale *ad libitum* son talent et y emploie une large palette de procédés formels, stylistiques (les hyperbates, les ellipses et les phrases nominales y sont plus audacieuses[90]) et énonciatifs (discours indirect libre et direct libre). En comparaison, le changement énonciatif à la fin de *Rêveuse bourgeoisie* (où la narration passe à la première personne) ou le décousu de *L'Homme à cheval* (1943) demeurent d'autant plus marginaux qu'ils ne sont accompagnés d'aucune poétique explicite[91]. Significativement d'ailleurs, le mot

83. *Ibid.*, p. 562.
84. *Ibid.*, p. 988.
85. Dans l'introduction au volume Pléiade (*Ibid.*, p. XLV) : « La désinvolture et la négligence esthétiques vaudraient d'abord comme le refus d'une préciosité bien léchée à la Cocteau ou à la Giraudoux. »
86. J.-F. LOUETTE, *Chiens de plume : du cynisme dans la littérature française du XXe siècle*, Chêne-Bourg (Suisse), La Baconnière, 2011, p. 275-276.
87. P. DRIEU LA ROCHELLE, *Romans, récits, nouvelles*, *op. cit.*, p. 589.
88. Voir *infra*. Pour le dandysme de Drieu, qui se manifeste entre autres dans ses vêtements à l'anglaise, et pour la légende de paresse élégante qu'il s'est forgée, voir D. DESANTI, *Drieu La Rochelle ou le séducteur mystifié*, *op. cit.*, p. 57-58 et 204.
89. Voir par exemple le portrait de la mère d'Edmond : « Rien n'était resté de la beauté d'Esther Barbentane, on voyait bien encore la parenté de la mère et du fils, mais depuis cette opération qu'elle avait eue, elle s'était absolument desséchée et, à cinquante ans à peine passés, elle avait l'air d'en avoir soixante. Un pruneau qui se ratatine. » (L. ARAGON, *Aurélien* (1944), Paris, Gallimard, 1972, p. 156). La résonance est frappante avec l'obsession du physique et du déclin chez Drieu, ainsi qu'avec le point de vue racial qui sous-tend tout portrait dans *Gilles* (ici, la méditerranéenne vieillissante, dépeinte très matériellement par l'image du pruneau). Ou encore, cet écho de la misogynie de Drieu (mêlée à la satire partagée de la bourgeoisie) dans une pensée d'Aurélien : « Il aurait facilement dit des gros mots, mais il craignit de lui plaire. » (*Ibid.*, p. 91).
90. On peut comparer les clausules de *Gilles* avec cette fin de chapitre d'*Aurélien* : « On s'était revu. Et de fil en aiguille. » (*Ibid.*, p. 41).
91. Drieu le rappelle lui-même dans sa lettre à Robert Brasillach du 22 avril 1943 (reproduite dans J. LECARME, « Brasillach et Drieu critiques des romanciers de leur temps : des critiques de droite ? », art. cit., p. 61).

style apparaît à peu près aussi souvent sous la plume de Drieu avec le sens de « style de vie » que de « manière d'écrire »[92].

Dans l'ensemble, on ne peut pas dire que Drieu La Rochelle ait tenté d'élaborer un « style viril » ou une écriture de l'énergie nationale. Ce qui se dégage de ses commentaires et de ses critiques, ce serait bien plutôt une méfiance croissante à l'encontre de l'expérimentation formaliste. S'il commente à peine l'écriture de Céline et de Giono[93], ni n'évoque la question de son oralité, c'est parce qu'il l'aborde de façon purement négative, comme nécessaire non-respect des normes syntaxiques, et non comme écriture dotée d'un caractère propre et positif. Le style, pour Drieu, est un piège – auquel lui-même a pu se prendre[94].

Malgré ses préventions contre le « débraillé » de la gauche, il s'essaie un temps, après son adhésion au PPF, à un parler peuple qui, d'après les témoins de l'époque, n'a pas su convaincre[95]. Traitant la gauche et la droite de « noix », « vieux jetons », « trouillards », et leur promettant des coups de pied au derrière, Drieu raccourcit ses phrases pour les simplifier, y introduit une dimension dialogale un peu factice et un lexique vaguement familier : « Et puis d'ailleurs, pourquoi est-ce que Staline viendrait à la démocratie ? Alors qu'elle est en plein recul dans tout l'Europe[96]. » Le fascisme l'invite à adopter un style tourné vers les masses, mais la langue populaire lui reste étrangère, elle est empruntée et ne le mène à aucune création verbale[97]. C'est une contrainte qu'il abandonne dès qu'il repasse à l'écriture littéraire. Quant à cette écriture, nous avons vu qu'en l'absence de contre-modèle positif, Drieu n'a formulé qu'un rejet abstrait et au fond partiel de l'académisme. Les thèmes antimodernes, l'érotisme raciste et la psychologie trouble qui font la singularité de *Gilles* s'insèrent tout compte fait dans un roman de facture balzacienne. Méfiant (en raison peut-être de ce parcours

92. Par exemple dans *Gilles* : « Elle apercevait de nouveau, comme dans la forêt de Lyons, le style de sa vie. Ce style qui lui avait paru incommunicable, trop particulier et dérobé, passait doucement dans ses nerfs comme un charme. » (P. DRIEU LA ROCHELLE, *Romans, récits, nouvelles*, *op. cit.*, p. 1089)
93. Dont Drieu n'a lu, de son propre aveu, que *Le Chant du monde* (J. LECARME, « Brasillach et Drieu critiques des romanciers de leur temps : des critiques de droite ? », art. cit., p. 56).
94. Quand Gilles se met au pamphlet, il le fait « sous une forme lyrique qui trompait un peu les autres comme lui-même », et sa prose est reçue « comme pure littérature » (P. DRIEU LA ROCHELLE, *Romans, récits, nouvelles*, *op. cit.*, p. 1191).
95. Voir J. VERDÈS-LEROUX, *Refus et violences*, *op. cit.*, p. 112-114.
96. « Méfiez-vous des sournois », repris dans P. DRIEU LA ROCHELLE, *Avec Doriot* précédé de *Doriot ou La vie d'un ouvrier français*, Nantes, Ars Magna, 2016, p. 135.
97. On se souvient de la scène de la piscine dans *Aurélien*, qui décrit le malaise et l'infranchissable fossé entre les classes.

heurté, allant du surréalisme à Doriot[98]) à l'encontre des tentations de la littérature, partagé entre goût de l'informe et amour des formes[99], Drieu, en particulier lorsqu'il écrit les œuvres auxquelles il souhaite une postérité, en revient finalement aux formes d'écriture littéraire les mieux éprouvées.

4. Montherlant, ordre viril et style de feu

L'exemple d'Henry de Montherlant nous permet de revenir sur certaines catégories critiques énoncées par Drieu, et qui éclaireront peut-être le problème du style fasciste. Au début des années 1920, Montherlant est idéologiquement proche de Maurras, Barrès et Bourget[100], même si cette proximité ne donne pas lieu, à la grande déception de Maurras, à un engagement politique public[101]. La droite littéraire fait bon accueil à son premier livre, *La Relève du matin* (1920), et Montherlant le lui rend bien. Il se joint à la condamnation de l'Orient par Henri Massis, défend les valeurs viriles du catholicisme, du classicisme et du nationalisme contre l'efféminement que représentent la Réforme, le romantisme et le cosmopolitisme. Quant à Maurras, il lui rend hommage en 1923 et dit lui devoir son exigence stylistique, « un effort vers la clarté, un goût de serrer le réel, une horreur de l'affectation et du verbiage[102] ».

Avant la guerre de 1939, cependant, Montherlant s'est progressivement éloigné de Maurras : il est d'abord favorable aux sanctions contre l'Italie, puis antimunichois et partisan de la guerre contre l'Allemagne (malgré sa germanophilie) : positions rares à droite, rappelons-le. La divergence des conclusions n'empêche qu'elles proviennent d'un même constat de décadence de la France. Selon Montherlant, c'est sa faiblesse et son manque de virilité qui mettent la nation en danger face à la force allemande. « Notre pays est miné au-dedans » et les Français ont « recommencé à plaisanter », écrit-il dans l'avant-propos de *Service inutile* (1935)[103]. La montée de l'Allemagne nazie appelle une « *reprise en main*[104] »

98. Cette méfiance est thématisée, non sans ironie, dans l'œuvre même. Gilles Gambier, écrivant des pamphlets, se laisse prendre à une ivresse péguyste : « Sous une forme lyrique qui trompait un peu les autres comme lui-même, laissant le jargon des partis, il s'était embarqué dans une charge à fond contre la démocratie et le capitalisme, mais aussi sur un autre plan contre le machinisme et le scientisme. […] Il constatait son relatif succès, recevait des compliments sur son style et était sûr de s'être enfermé dans une position impossible. » (P. DRIEU LA ROCHELLE, *Romans, récits, nouvelles*, *op. cit.*, p. 1191).
99. Pour reprendre la formule de J.-F. LOUETTE, *Chiens de plume*, *op. cit.*, p. 273.
100. J.-F. DOMENGET, *Montherlant critique*, Genève, Droz, 2003, p. 31.
101. *Ibid.*, p. 48.
102. H. RAMBAUD et P. VARILLON, *Enquête sur les maîtres de la jeune littérature*, Paris, Bloud et Gay, 1923, p. 110, cité par J.-F. DOMENGET, *Montherlant critique*, *op. cit.*, p. 44.
103. H. de MONTHERLANT, *Essais*, Paris, Gallimard, 1963, p. 586-587.
104. « Que 1938 est bon », *L'Équinoxe de septembre* (*Ibid.*, p. 768).

(au sens militaire) du pays, selon l'auteur de *L'Équinoxe de septembre* (1938). Mais le goût de la discipline voisine chez Montherlant avec l'individualisme : son mépris pour Hitler, le « Jupiter à la mèche[105] », est un mépris pour « le troupeau envoûté » par les « enchanteurs et sous-enchanteurs totalitaires »[106]. Le Montherlant de l'entre-deux-guerres est un homme d'extrême droite, aux idées façonnées par une doctrine nationaliste et antirépublicaine d'inspiration maurrassienne, mais aussi par un individualisme impénitent et aristocratique. Il cultive une fascination pour les valeurs viriles, l'énergie, la force, la guerre, la discipline et le sport : héritage indistinct de Barrès et de Nietzsche, de l'Antiquité païenne et de doctrines asiatiques allant de l'ascèse bouddhique au *bushido*.

C'est d'abord dans cette fascination guerrière et païenne pour la virilité et l'*agon* que résiderait, dès l'entre-deux-guerres, un fascisme de Montherlant, malgré son aversion pour les régimes hitlérien et mussolinien. L'écrivain esthétise et idéalise le combat (nous y reviendrons), en dépit des transformations de la guerre moderne. S'il est partisan d'une meilleure préparation logistique, c'est parce qu'elle est nécessaire pour rendre à nouveau possible l'héroïsme individuel[107]. L'impréparation logistique de la France devient à l'inverse le symptôme de sa décadence[108].

Ces différents éléments éclairent déjà les choix de Montherlant sous l'Occupation. Il commence par adopter une ligne relativement favorable au régime de Vichy et à la Révolution nationale, avant de s'en éloigner progressivement – notamment parce qu'il se méfie du conservatisme moral de Vichy. Il accepte de donner des conférences occasionnelles, mais refuse « de faire chaque semaine à Radio-Jeunesse […] un laïus pour la jeunesse française[109] ». Montherlant est ainsi partagé, pour le dire un peu grossièrement, entre des réflexes politiques hérités de la droite bien-pensante (qui lui font rejeter de Gaulle, par

105. *Ibid.*, p. 825.
106. *Ibid.*, p. 819 et 768. Il faut bien voir que le terme d'*enchanteur* est pris dans un sens péjoratif et non mélioratif, comme le suggère Beauvoir dans son analyse de Montherlant (S. de BEAUVOIR, *Le Deuxième Sexe* (1949), Paris, Gallimard, 1993, p. 334).
107. Dans « Phylactères », texte tiré de *L'Équinoxe de septembre* (1938) : « Mais vous laissez entendre que, dans une nouvelle guerre, l'héroïsme serait proprement tué par la technique guerrière de demain […]. À cela je répondrai : imaginons, par exemple, une attaque orchestrée de gaz à dose massive. […] Il y aura ceux qui auront pris du terrain à temps, et ceux qui, par fortune, ou grâce à leur masque, seront protégés, c'est-à-dire remis dans les conditions de la guerre sans gaz ; et, parmi ceux-ci, des dévouements, des planquages, du plus que le devoir et du moins que le devoir. Toutes les variétés et les nuances du caractère moral, de la lâcheté au sublime, pourront jouer. » (H. de MONTHERLANT, *Essais*, *op. cit.*, p. 788).
108. Voir le texte « L'Équinoxe de septembre (septembre 1938) » : « Je n'ai pas envie d'arriver à l'avant sans masque. Je veux, autant que possible, être tué par les Allemands, non par les Français et leur incurie. » (*Ibid.*, p. 795).
109. « Lettre à Radio-Jeunesse », *Le Solstice de juin* (1941), *Ibid.*, p. 946. La lettre commence de façon plus respectueuse, avec des formules telles que « Si partisan déclaré que je sois du gouvernement ».

exemple), et son individualisme agnostique et épicurien[110]. D'autre part, et contrairement à ce que certains attendaient de lui[111], l'ancien antimunichois se fait le défenseur de « l'Europe nouvelle[112] ». « Le solstice de juin (1941) » présente la victoire de l'Allemagne comme la défaite cyclique du christianisme contre la « païennie »[113]. En plus de ce texte paru dans la *NRF* de novembre 1941 (et remanié dans les éditions d'après-guerre pour en estomper l'enthousiasme collaborationniste[114]), deux entretiens et un article accordés à la presse collaborationniste[115] entre 1941 et 1942 réclament la construction de l'Europe par une nouvelle élite, indifférente au sort des médiocres :

> Quand certaines communautés auront bien fait la preuve que leur nature est celle de l'esclave, les héros appartenant à ces communautés sauront, s'il le faut, se détacher d'elles pour faire bloc ailleurs, comme ferait en montagne le premier des hommes encordés qui, voyant que décidément les autres ne peuvent pas suivre, couperait la corde et les abandonnerait à leur sort, atteignant le sommet tout seul[116].

Appel, à peine voilé par l'image, à la collaboration avec l'Allemagne. L'agressivité – qu'il souhaitait à la France de retrouver quand il fustigeait, en 1938, « la morale de midinette »[117] – devient une agressivité au service de cette plus grande patrie qu'est l'Europe, et non au service d'une lutte de la nation vaincue pour retrouver sa liberté[118]. Pour autant, la collaboration de Montherlant reste prudente et essentiellement littéraire[119]. C'est donc davantage sur le plan fantasmatique et symbolique que sur celui des engagements publics qu'il faut aborder les tendances fascistes de Montherlant, ainsi que la manière dont ces tendances ont pu informer l'imaginaire et les pratiques stylistiques de l'écrivain.

110. Voir J.-L. GARET, « Montherlant sous l'Occupation », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, nº 31, 1991, p. 67.
111. Comme l'a résumé Jean Paulhan, à la Libération, on a reproché à Montherlant de n'avoir pas répondu à l'image qu'il avait donnée de lui. Pour André Rousseaux, alors que son œuvre « poussait à la résistance, il [s'est] accommodé de l'abolition de la liberté. » (cité *ibid*., p. 73).
112. H. de MONTHERLANT, « Au-delà du *Solstice de juin* », *Le Matin*, 4 décembre 1941, p. 1-2.
113. « La victoire de la Roue solaire n'est pas seulement victoire du Soleil, victoire de la païennie. Elle est victoire du principe solaire, qui est que *tout tourne* […]. » (H. de MONTHERLANT, *Essais*, *op. cit.*, p. 960-961). Montherlant écrivait déjà dans *L'Équinoxe de septembre* que la croix gammée était l'équivalent de la « roue solaire », l'incarnation de la cyclicité des civilisations humaines et des événements (voir « Le parapluie du samouraï » (*Ibid.*, p. 755)).
114. Voir J. LECARME, « Un certain style de l'engagement politique : "Le solstice de juin" (1941) », dans C. Coste, J. Guérin et A. Schaffner (dir.), *Lire Montherlant*, Paris, H. Champion, 2015, p. 239-249.
115. H. POULAIN, « Avec Henry de Montherlant, de "Sainte-Croix" à la roue solaire », *Je suis partout*, nº 540, 29 novembre 1941, p. 10, H. de MONTHERLANT, « Au-delà du *Solstice de juin* », art. cit., et N. B. DE LA MORT, « Montherlant devant lui-même », *La Gerbe*, nº 77-78, 8 janvier 1942.
116. N. B. DE LA MORT, « Montherlant devant lui-même », art. cit..
117. « La France et la morale de midinette », *L'Équinoxe de septembre* (H. de MONTHERLANT, *Essais*, *op. cit.*, p. 843).
118. Voir « Écrit sur le mur », *Le Solstice de juin* (*Ibid.*, p. 912-913).
119. Il garde quelque distance avec les institutions collaboratrices et leurs représentants, notamment après la mort en 1942 de son ami et traducteur Karl Heinz Bremer (de l'Institut allemand) et l'entrée en guerre de la Russie (qui le fait fortement douter de la victoire finale de l'Allemagne).

Figures du verbiage

Montherlant a lui-même souligné l'évolution de son style. La préface de *La Relève du matin* (1920), préface datée de 1933, déplore la « condition de l'homme, obligé d'en passer par l'âge de vingt ans », car cet âge est celui de l'immaturité littéraire. Commentant son premier ouvrage : « Fleuri, tarabiscoté, impropre et prolixe, le style de ces pages est le plus souvent indéfendable. Et quoi de moins *togatus*, malgré certain scrupule de l'auteur ? »[120] Que dire de cette remarque initiale, outre qu'elle surjoue peut-être l'ethos de sévérité envers soi-même ? Le style dont il est question, c'est sans doute le style de phrases de ce type, qu'on peut relever dans « La gloire du collège » (le principal texte incriminé par son auteur) :

> Et nulle des plus pures vasques où le jeune homme se souvienne d'avoir bu, lui qui a désiré tout ce qui est désirable, et beaucoup de ce qui n'est pas désirable, nulle, ni la sieste sous les tamaris, ni le patio des fontaines et des jeunes filles, ni l'août ingénieux dans la barque et devant les violons, ni le roulement nocturne dans l'auto profonde aux côtés de l'être aimé, nulle n'a versé plus de fraîcheur que n'en verse un tel abandon à ces êtres et à ce lieu[121].

Style lyrique (l'anaphore), hyperbolique (l'adynaton : « a désiré beaucoup de ce qui n'est pas désirable »), invocatoire (l'abus des déterminants définis), assurément « prolixe » et « tarabiscoté » (l'expansion de la phrase qui sépare le sujet de son prédicat). Ce style, Montherlant l'associe à son premier maître, Barrès. Il est « un exemple des dangers que court un débutant dans les lettres, à subir l'influence d'un écrivain qui, si bel artiste soit-il, est un mauvais maître[122] ». On peut toujours qualifier cet épanchement subjectif de « romantique » ; mais le terme est un peu large. Si on veut le définir négativement, un critique a dit à juste titre du *Songe* (1922) que l'ordre dorien qui y était thématisé ne déterminait nullement un « style dorien[123] ».

Un passage comme « ils […] dévalaient vers la grande joie des cours[124] » permet de préciser davantage. La métonymie d'abstraction évoquerait cette fois le style artiste, encore présent dans les lectures de jeunesse de Montherlant, et dont celui-ci se serait défait progressivement grâce à Maurras. Pour le dire vite, le style des premiers textes de

120. H. de MONTHERLANT, *La Relève du matin* (1920), Paris, Gallimard, 1954, p. 11-12. La dernière phrase, sur laquelle on reviendra, a été retirée de l'édition Pléiade.
121. H. de MONTHERLANT, *Essais*, *op. cit.*, p. 56.
122. H. de MONTHERLANT, *La Relève du matin*, *op. cit.*, p. 11. De même, cette phrase sur Barrès disparaît de l'édition Pléiade.
123. P. CAPPELLE, « La tentation dorienne : Montherlant, jeune romancier », *Babel. Littératures plurielles*, n° 27, 1er juillet 2013, p. 11-28.
124. H. de MONTHERLANT, *Essais*, *op. cit.*, p. 62.

Montherlant correspond à ce qui peut être attendu d'un auteur formé à la culture classique, frotté de Barrès et de ses contemporains, arrivant dans le monde des lettres avec une haute idée de ce que doivent être le littéraire et le bien écrit, et soucieux de se montrer virtuose en multipliant les effets oratoires.

Quel est maintenant le style du Montherlant de plus de vingt ans ? C'est d'abord un style qui se définit par rejet et raillerie du premier, en désamorçant le lyrisme barrésien. En 1925, Montherlant écrit ainsi son propre texte sur Tolède, intitulé parodiquement « Du sang, de la volupté et de la mort (pour rire) ». On y lit des passages de cette sorte :

> L'église [de Tolède] est une ancienne mosquée […]. Ces pierres ciselées avec amour pour célébrer une foi, et contraintes de célébrer la foi ennemie, ces pierres malgré elles idolâtres me font de la peine ; elles doivent pleurer, puisque les choses ont des larmes, ce que n'a pas dit Virgile, – et c'est tant pis pour lui, car c'eût été bien beau[125].

Montherlant rejette l'emphase de Barrès, illustrée par ce lyrisme romantico-baroque (tout de même pratiqué par prétérition). Mais la parodie du Tolède de Barrès date de 1925 et correspond à une période (1923-1925) où Montherlant opère un double mouvement d'hommage et de rejet de Barrès : hommage dans « Barrès commence son rôle d'outre-tombe » (1923), récit ému des funérailles de l'écrivain ; puis rejet caustique (mais inachevé, et comme sous l'emprise encore de ce lyrisme barrésien) dans celui que nous avons cité ; rejet du Barrès politique enfin, auquel il oppose l'écrivain du « Culte du moi », dans un article publié la même année et intitulé « Barrès s'éloigne »[126]. L'« éloignement » de Barrès est donc motivé à la fois par des raisons littéraires internes (rejet d'un certain style), et par souci de l'indépendance de l'art vis-à-vis de la chose politique.

Mais Montherlant revient à Barrès à plusieurs reprises (et nous devons nous attarder sur ce rapport, qui est tout à fait déterminant). « Dix ans après » est un texte de 1933 qui, se voulant un hommage, ne se départit pas de son ambiguïté : Barrès était un grand écrivain, mais « devint le prisonnier du personnage édifiant qu'il s'était acharné à être[127] ». Le Barrès ainsi visé est l'écrivain politicien, celui qui a mis sa plume au service de la cause nationaliste puis de la guerre, le « rossignol du carnage »[128] qui a laissé de côté son individualisme de

125. *Ibid.*, p. 274. Paru en 1927 dans le livre *Aux fontaines du désir*.
126. La formule « Barrès s'éloigne » se trouvant déjà dans le texte sur Tolède (*Ibid.*, p. 270).
127. H. de MONTHERLANT, *Essais critiques*, Paris, Gallimard, 1995, p. 35-36.
128. Il est question de « rossignol » dans la « Lettre à Radio-jeunesse » que nous commentons *infra*, ce qui nous incite à penser que c'est là une image de Barrès que Montherlant garde bien en tête.

jeunesse. Cet écrivain-là, dit Montherlant, a sacrifié son naturel à l'image publique qu'il avait donnée de lui.

La même idée transpire de textes plus tardifs réunis dans *Le Solstice de juin*. En 1941, Montherlant, pour des raisons politiques, tient à rendre hommage à Barrès, à combattre l'oubli selon lui injuste dans lequel il est maintenu, à le faire lire à nouveau alors que le contexte (de la Révolution nationale) s'y prête. Un article du 2 octobre, « Barrès, qu'on éloigne ? »[129], avec son titre évocateur, semble donc une palinodie. Mais à nouveau, Montherlant ne parvient pas à s'empêcher de rappeler les défauts de Barrès : « à demi spontané, à demi voulu ; mais voulu à la suite du spontané […] on prend l'attitude de ce qu'on est réellement[130]. » Il y a du naturel dans le patriotisme et les « vertus nationales » de Barrès ; mais à trop *vouloir* l'exprimer, et même s'il est un écrivain inégalable dans cette partie[131], il a fini par lasser « les Français, qui n'aiment pas trop ce genre[132] ».

Ensuite, dans l'article intitulé « Lettre à Radio-Jeunesse » (paru le même jour, mais dans *La Gerbe*), Montherlant, on l'a dit, décline la proposition de tenir une tribune radiophonique pour éveiller la jeunesse française aux vertus nationales. La lettre pose une question à Radio-Jeunesse : « Attendez-vous de moi que je paraphrase, en style "littéraire", les discours et les écrits des personnages du régime[133] ? » Montherlant poursuit en affirmant que selon lui les écrivains doivent se tenir à l'écart de la politique : « Donc, Monsieur, que chacun de nous reste où Dieu l'a placé (vous voyez que d'aventure je sais capter le ton du jour)[134]. » Ce qui est une première manière de railler le style « littéraire » enrégimenté, dont le dégoûte avant tout l'emphase, l'invocation artificielle de grandes valeurs. Mais de surcroît, Montherlant exemplifie ce style à ne pas adopter en citant une lettre de Barrès (adressée à Émile Clermont, écrivain envoyé (et tué) au front dans la guerre de 1914. Les mots de Barrès sont en italiques, les commentaires de Montherlant entre parenthèses) :

> *Je suis de tout cœur avec vous dans l'épreuve glorieuse que vous traversez.* (Que cela est plat, banal, non senti !) […] *dans tous les ordres, avec la plus vive affection, nous allons vous céder la place*. (Ces

129. Paru dans *Aujourd'hui* du 2 octobre 1941, puis repris dans *Le Solstice de juin* (H. de MONTHERLANT, *Essais*, *op. cit.*, p. 906-908).
130. *Ibid.*, p. 906-907.
131. « Les vertus nationales, la terre, les "saints de France", les églises, – plus généralement et plus sûrement tout ce qui alimente la hauteur et la magnanimité, les trois quarts de son œuvre exaltent cela, qui est ce qu'on nous demande d'aimer aujourd'hui, et l'exaltent avec un accent et un art que je défie bien ses émules éventuels d'égaler. » (*Ibid.*, p. 906)
132. *Ibid.*, p. 907.
133. *Ibid.*, p. 947.
134. *Ibid.*, p. 948.

histoires de places ! Ce « dans tous les ordres » qui souligne bien que l'ordre le plus matériel ne sera pas exclu […]. Il n'est pas jusqu'à cette « vive affection », trop appuyée, qui ne trahisse la grimace.) *Soyez heureux* (quand Clermont est aux tranchées !)*, mon cher ami.* (Nous l'avons vu deux fois dans notre vie, mais donnons-lui de l'ami, il sera flatté.) […]

Ce billet me semble horrible. Tout y pue l'insincérité, la pose au « grand aîné », la main sur le cœur, et en même temps le billet en série, le gribouillage bâclé (à quelques mots près, Barrès a dû écrire le même à vingt auteurs)[135].

Au même moment où Montherlant déplore l'oubli littéraire de Barrès, il l'étrille, en soulignant chaque manifestation d'emphase artificielle et chaque hyperbole convenue, ou en dénonçant leur sous-entendu matériel. Or, ce qui est visé là, ce n'est plus le lyrisme barrésien plus ou moins imité dans *La Relève du matin* ; du moins c'est un tout autre lyrisme, à la Déroulède, le lyrisme du Barrès propagandiste de guerre, jouant moins de la syrinx que du clairon.

Enfin, ces textes entrent en résonance avec celui que l'auteur a publié un mois plus tôt dans *Le Matin* et intitulé « Parler un langage humain »[136]. Montherlant y raconte avoir entendu à la radio, en pleine débâcle de 1940, « une voix de cabot de dixième ordre, enfilant, sur un thème "national", des formules vides[137] ». Et de méditer sur la difficulté qu'ont les hommes politiques à s'adresser à leurs compatriotes dans un langage humain, dénué de « rhétorique » et de lieux communs, sans emphase ni « faux ampoulé », pour leur dire la vérité[138] ; puis il étend la même réflexion à la littérature française, où il est selon lui impossible de trouver un exemple de style « simple ».

Sur dix écrivains français qui comptent, […] on est étonné de s'apercevoir que la moitié exprime un monde et parle un langage également empoisonnés par l'artifice. Rhétorique de la quintessence et rhétorique de l'ordure. L'usine et les champs mis à la sauce « précieuse ». La propagande nationale mise à la sauce précieuse. Le gongorisme passant sur la scène, que nous croyions réservée à un art pathétique et direct[139].

Voilà pourquoi il était nécessaire de faire ce détour. Présenter l'évolution stylistique de Montherlant comme un abandon du lyrisme (style de jeunesse) et une recherche de la clarté

135. *Ibid.*, p. 950-951.
136. Numéro du 5 septembre 1941. Repris sous le titre « Le ton humain » dans *Le Solstice de juin*.
137. H. de MONTHERLANT, *Essais*, *op. cit.*, p. 877.
138. Cette réflexion sur le langage « humain » n'est, soit dit en passant, pas très différente de celles développées par Bernanos sur le « langage de l'enfance » ou la « langue des soldats et des laboureurs », et que nous commentions plus haut. Bernanos insistait davantage sur la fausse familiarité des dirigeants de l'arrière avec les poilus du front, Montherlant déplore la fausse solennité des défenseurs officiels de la cause nationale.
139. H. de MONTHERLANT, *Essais*, *op. cit.*, p. 879.

classique (style de la maturité) eût été un raccourci. Certes, Montherlant abandonne une certaine préciosité stylistique (qui se rapporte approximativement à la prose de la fin du XIXe siècle et à l'expression du Moi sensible). Mais cette « sauce précieuse », il la voit aussi à l'œuvre dans la prose patriotique d'un Barrès et dans les grands mots d'hommes politiques, de droite comme de gauche (on ne sait de quel bord politique est le « cabot »). En 1938, Montherlant raillait les grandes orgues du pacifisme, qui, « dans le style des grandes démocraties », évoquaient « les larmes des mères »[140]. Mais la même rhétorique emphatique et pétrie de lieux communs se retrouve chez les pacifistes et chez les nationalistes bien-pensants, ainsi que, pour finir, dans la littérature.

De la sorte, la distinction entre romantisme (ou baroque, avec Góngora) et classicisme est moyennement pertinente pour caractériser l'imaginaire stylistique de Montherlant[141], puisque les réactionnaires nationalistes partisans du classicisme ne sont pas nécessairement hostiles au « style kaki » d'un Barrès. Il faudrait donc plutôt, en creusant ce mot qui revient fréquemment chez Montherlant, parler du « verbiage ». Recouvrant le lyrisme et l'emphase rhétorique, associé à l'Orient et surtout au féminin, le « verbiage » est un symptôme de décadence. Il anémie la « force » de la nation[142]. Quel est donc le style que Montherlant oppose au verbiage ? Et ce style peut-il être assimilé à un style fasciste ?

Nous avons relevé un premier élément de réponse dans la préface de 1933 à *La Relève du matin*. Le style « tarabiscoté », « quoi de moins *togatus* », demandait Montherlant. Le style « togé » (ou « drapé » ?), c'est le style à l'Antique, qui nous permet de retrouver aussi bien des coordonnées maurrassiennes – car Maurras « restaurateur » aurait excité une veine antique déjà bien présente en Montherlant[143] – que mussoliniennes. Mais si les thèmes et les références antiques sont récurrentes chez Montherlant, ainsi que les citations latines, sans parler de sa philosophie personnelle[144], on ne peut en dire autant d'une supposée écriture antique. Yourcenar aussi désirait écrire dans un style « togé ». A-t-elle emprunté à ce passage

140. Voir « Phylactères » (*Ibid.*, p. 782).
141. Le style littéraire « simple » qu'il cite en exemple dans la suite du passage est celui de Tolstoï, dont il dit qu'il efface ceux de Rousseau, Saint-Pierre, Chateaubriand ou Sand. Mais ces auteurs romantiques ou préromantiques ne sont pas pour autant utilisés comme repoussoir (Montherlant est un grand admirateur de Chateaubriand).
142. Le terme se trouve dans « L'équinoxe de septembre (1938) » : « Ce journal publie gravement un verbiage de je ne sais quelle ligue de femmes, proclamant qu'elles aiment la paix. […] Il ne s'agit pas de proclamer qu'on aime la paix. Il s'agit d'être assez fort pour imposer la paix à ceux qui veulent la guerre. Et cette force, c'est avec de semblables verbiages qu'on l'a anémiée dans notre pays. » (H. de MONTHERLANT, *Essais*, *op. cit.*, p. 810)
143. Voir à nouveau H. RAMBAUD et P. VARILLON, *Enquête sur les maîtres de la jeune littérature*, *op. cit.*, p. 110.
144. Voir sur tout cela P. DUROISIN, *Montherlant et l'Antiquité*, Liège, Presses universitaires de Liège, 1987.

de Montherlant la notion mystérieuse d'*oratio togata*[145] ? En tout cas, chez Yourcenar, ce style n'est pas tiré directement des textes anciens : il est reconstitué à partir d'éléments du style classique français[146]. On peut étendre cette analyse à Montherlant. La récurrence de phrases sentencieuses, notamment, suscite une atmosphère moitié antique (sagesse stoïque, discipline, austérité, virilité, etc.), moitié classique. On en trouve dans les romans, par exemple dans *Les Jeunes Filles*, après des citations de Bossuet et La Rochefoucauld :

> Qui j'aime, me prend partie de ma liberté, mais là, c'est moi qui l'ai voulu ; et on éprouve tant de plaisir à aimer, qu'on y sacrifie de grand cœur quelque chose. Qui m'aime, me la prend toute[147].

Dans « Le rêve des guerriers », l'un des *Textes sous une Occupation* : « Nos passions, et la sagesse, nous soutiennent dans les épreuves. Nos passions surtout[148]. » Dans « L'équinoxe de septembre (1938) » : « Il y a des villes qui ne sont quelque chose que lorsqu'elles sont en ruine, comme il y a des hommes qui ne sont quelque chose que lorsqu'ils sont blessés[149]. » On ne compte plus les maximes dans les *Carnets*, où elles sont souvent collectées, parfois chez d'autres auteurs, avant d'être insérées dans les romans et les essais[150]. Les femmes sont l'objet d'un nombre si considérable de ces réflexions gnomiques, que leur auteur tourne en dérision sa manie (présentée comme manie de Costals) dans *Pitié pour les femmes* (1936) :

> Et il s'encourageait avec des théories, pleines de cette fatigante habitude qu'il avait de tirer un trait entre les sexes : « L'homme n'aime de cœur que ce qu'il a d'abord désiré sensuellement ; chez la femme, c'est l'inverse : elle aime d'abord de cœur, et de là coule au désir[151] […]. »

Ce dernier exemple le montre, la forme même de ces maximes est tout à fait sage : elles sont le plus souvent construites autour d'un balancement régulier, parallélisme ou antéisagoge[152]. À cela s'ajoute l'usage, modéré mais régulier, de l'archaïsme. On peut mentionner l'enchâssement (« Je l'entretiens dans l'illusion de mon amitié, que je sais qui la

145. L'article de Sophie Hébert-Loizelet ne mentionne pas Montherlant comme source possible de la notion, qui n'est pas commentée non plus par Duroisin. (S. HÉBERT-LOIZELET, « Montherlant et Yourcenar : une parenté obscure », dans R. Poignault (dir.), *Marguerite Yourcenar et le monde des lettres*, Clermont-Ferrand, SIEY, 2019, p. 157-176).
146. V. BESSIÈRES, « Stylistique du roman "togé" », *Revue de littérature comparée*, nº 349, 26 mai 2014, p. 39-52.
147. H. de MONTHERLANT, *Romans*, Paris, Gallimard, 1959, t. I, p. 942.
148. H. de MONTHERLANT, *Essais*, *op. cit.*, p. 1403.
149. *Ibid.*, p. 817.
150. La première maxime citée, sur les passions dans l'épreuve, peut déjà se lire p. 1340.
151. H. de MONTHERLANT, *Romans*, *op. cit.*, t. I, p. 1134.
152. Succession de deux énoncés antithétiques. Nous remercions M. Pierre Damamme, qui nous a aimablement transmis le manuscrit de sa thèse (en cours de rédaction) « Henry de Montherlant contre la décadence », dont nous tirons ces dernières remarques.

soutient[153]. »), l'emploi littéraire de l'indice de l'infinitif (« ceux qui aiment d'être purs[154] »), l'emploi désuet d'un genre pour un autre (« en ce rencontre[155] »), ou la disjonction de la négation (« il m'arrive, si je m'allonge, de souhaiter de ne m'endormir pas tout de suite[156] »).

Rien de tout cela ne se démarque en fait nettement du style « bien écrit » et de la poétique classique qui est le fonds commun de la plupart des écrivains réactionnaires (Barthes disait ne pas voir l'intérêt du théâtre de Montherlant, précisément parce qu'il « singeait » le classique[157]). Cela concorde en partie avec les goûts littéraires professés par Montherlant. Même quand ceux-ci le portent vers les romantiques (Chateaubriand), c'est en réalité vers leurs œuvres les moins audacieuses : Montherlant cite en modèle de style une scène de bateau des *Mémoires d'outre-tombe*, sorte de morceau de bravoure rhétorique, et lui oppose le « galimatias[158] » d'un passage de la *Vie de Rancé*, qui est effectivement surchargé d'images romantiques[159].

Son rapport aux écrivains du Grand Siècle est lui aussi relativement conventionnel, quoique Montherlant adopte parfois à leur égard une pose irrévérencieuse (c'est le cas avec Racine[160]). Son étude sur Saint-Simon (écrite entre 1943 et 1945 et publiée dans *Textes sous une Occupation*) nous indique où vont ses préférences littéraires. Le mémorialiste occupe, avec Pascal, le premier rang, devant La Rochefoucauld (« malgré tout un appliqué[161] »). L'analyse reprend quant à elle la plupart des topos critiques sur Saint-Simon écrivant mal : « Il n'y a pas de style plus débraillé que celui de Saint-Simon […] il y a sa syntaxe affolante, son macaroni de *qui* et de *que*, les mots répétés et surrépétés, les phrases sans queue ni tête[162]. » Le fait de qualifier de « style de feu[163] » la manière d'écrire de Pascal et Saint-Simon

153. *Les Jeunes Filles* (H. de MONTHERLANT, *Romans*, *op. cit.*, t. I, p. 933).
154. « Le rêve des guerriers » (H. de MONTHERLANT, *Essais*, *op. cit.*, p. 1410).
155. Dans le texte sur Saint-Simon, que nous commentons plus bas (*Ibid.*, p. 1514). Il faut ici tenir compte du phénomène d'attraction stylistique (on imite plus ou moins consciemment l'auteur dont on parle).
156. *Ibid.*, p. 1412.
157. « Je relisais précisément ces jours-ci une œuvre bien "littéraire" : *La Reine morte* ; texte anachronique, bouffon de pose littéraire, singeant le classique comme un film de Sacha Guitry la Révolution. » (« *Nekrassov* juge de sa critique » (juillet-août 1955), dans R. BARTHES, *Écrits sur le théâtre*, J.-L. Rivière (éd.), Paris, Seuil, 2002, p. 167).
158. H. de MONTHERLANT, *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 100.
159. « Il plongeait dans la pénitence : on n'entendait plus qu'une voix au fond des flots, comme ces sons de l'harmonica produits de l'eau et du cristal, qui font mal » ou « Heureux celui dont la vie *est tombée en fleurs* ». Nous ne prétendons pas que les passages en question de la *Vie de Rancé* soient meilleurs, loin de là, mais leur style est nettement plus surprenant et audacieux.
160. Qu'il compare à une langouste dont il faudrait dépiauter la carapace pour en savourer le peu qui reste compréhensible (H. de MONTHERLANT, *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 69-79).
161. H. de MONTHERLANT, *Essais*, *op. cit.*, p. 1508.
162. *Ibid.*, p. 1508-1509.
163. *Ibid.*, p. 1508.

est certes une façon d'insister sur la valeur littéraire de la force et de l'énergie. Mais cela reconduit au fond une opposition assez traditionnelle entre inspiration naturelle et artifice (on le voit dans tel passage des *Carnets* sur le « style-âme » de Pascal[164]).

Saint-Simon nourrit le culte de la désinvolture aristocratique : « Aux personnes de qualité la céleste désinvolture, les hautaines négligences, les outrecuidantes bizarreries[165]. » Là encore ce trait (dont la fortune critique ne faiblit pas[166]) n'aurait pas de quoi retenir notre attention, s'il n'était couplé à un rapprochement original. Car pour Montherlant :

> Saint-Simon serait alors l'inventeur du style naturel littéraire, je veux dire d'un style parlé attentivement revu par la littérature. Il prend le style qu'il entend parler autour de lui à la cour, style qui a le jus et la hardiesse des mœurs de cette cour telles qu'il les a dépeintes, avec une certaine grossièreté qui était et est restée chose de seigneur […] Sa langue est à la langue de cour ce que la langue d'un Céline est à la langue populaire : c'est cela et ce n'est pas cela[167].

Le « style de feu » provient d'une syntaxe (fautive, ou pour Pascal fragmentaire), articulée à un ethos (aristocratique), mais son ressort principal se situerait dans le contact avec la langue parlée. Et en effet, c'est aussi une des ressources du style montherlantien – dans certains textes spécifiques du moins.

Elle se manifeste de deux manières. Premièrement, dans l'adjectivation de certains substantifs ou syntagmes : « ce qui est infiniment homme de lettres[168] », « très classe possédante[169] », etc. C'est là plutôt un trait de langue mondaine, partagé d'ailleurs avec Drieu[170]. L'autre manifestation de la langue parlée advient dans les textes de guerre (notamment : « L'équinoxe de septembre (1938) », qui raconte la première mobilisation des troupes ; « Les nuits de mai » dans *Le Solstice de juin* et « Le rêve des guerriers » dans *Textes sous une Occupation*, qui portent tous deux sur 1940). Montherlant se met à écrire en mêlant à son écriture tenue le lexique familier des troupes : on s'apprête à faire la guerre « pépèrement », sans peur de « claquer », ou d'être « zigouillés », du moment qu'on ne nous demande pas de « faire la guerre sans pinard »[171].

164. *Carnet XXII*, avril-novembre 1932 (*Ibid.*, p. 1067).
165. *Ibid.*, p. 1511.
166. Comme on le verra dans les chapitres consacrés aux Hussards et à Richard Millet.
167. H. de MONTHERLANT, *Essais*, *op. cit.*, p. 1511.
168. Dans « Du sang, de la volupté et de la mort (pour rire) » (*Ibid.*, p. 272).
169. Dans *Les Jeunes Filles* (H. de MONTHERLANT, *Romans*, *op. cit.*, t. I, p. 957).
170. On lit par exemple dans « La valise vide » : « Ce sera très 1890 » ou « Ç'a a un côté : vertu ancienne, assez touchant. » (P. DRIEU LA ROCHELLE, *Plainte contre inconnu*, *op. cit.*, p. 40 et 108).
171. « L'équinoxe de septembre (1938) » (H. de MONTHERLANT, *Essais*, *op. cit.*, p. 808-811).

Précisons d'emblée qu'il n'y a dans cet emploi du lexique familier nulle visée documentaire, non plus qu'aucune recherche d'exotisme ou d'étrangeté littéraire (les mots familiers en question sont communs, il ne s'agit pas d'argot militaire spécialisé). Ce n'est pas non plus un embrayeur du pathétique, mettant en scène des hommes du commun face à l'atrocité de la guerre. La fraternité en jeu dans ces passages est guerrière bien plus que sociale. Il y entre de la désinvolture, au sens où le registre familier est une manière, pour Montherlant (qui en cela dit imiter les troupes), de ne pas prendre la guerre au sérieux ni au tragique. Cela fait donc écho aux jeux de mots qui émaillent « Le rêve des guerriers » : « Dans notre guerre, les têtes de ponts sont à l'ordre du jour. Les têtes de cons aussi[172]. » ; « J'avais laissé pousser ma barbe ; sans jeu de mots, pour n'être pas reconnu des raseurs[173]. »

On peut encore mettre au compte de la désinvolture l'écriture, non plus parlée, mais cursive, diariste et fragmentaire. Ces mêmes textes de guerre abondent en phrases nominales et en notations minimales. Dans « Les nuits de mai » : « La nuit désormais était vraiment pour nous la nuit : la nuit sauvage du primitif. La nuit sans une forme féminine ni enfantine. Plus jamais notre nuit humaine[174]. » Dans « Le rêve des guerriers » : « Cette continuelle souffrance dans les yeux. Le tic de la paupière gauche. Cernes couleur de fleur sauvage. Douleur des paupières[175]. » Évidemment, tout cela est travaillé, et une musicalité ressort de l'inachèvement apparent de la prose. La première citation procède par expolition et gradation, la deuxième en jouant, par de menues variations, avec l'aversion de la prose française pour la répétition (répétition avec passage du singulier au pluriel, rime entre « douleur » et « couleur »).

Néanmoins, l'idée d'un style négligent ou insolent[176], si solide soit-elle, ne peut rendre pleinement compte de ce qui est en jeu ici. Car il y a aussi, dans le style même, une tentative pour créer une prose de la guerre directement sentie et vécue. Elle explique l'emploi des démonstratifs (« cette continuelle souffrance »), anaphores mémorielles qui présupposent une communauté d'expérience et une sorte d'immédiateté de la sensation. « Cet homme qui

172. « Le rêve des guerriers » (*Ibid.*, p. 1404).
173. *Ibid.*, p. 1395.
174. *Ibid.*, p. 916.
175. *Ibid.*, p. 1410.
176. Nous empruntons le mot à Blanchot (« De l'insolence considérée comme l'un des beaux-arts », dans M. BLANCHOT, *Faux pas* (1943), Paris, Gallimard, 1975, p. 349-352). Mais l'insolence à laquelle s'intéresse Blanchot dans sa critique du *Solstice de juin* (qui porte d'ailleurs presque uniquement sur le texte « Les chevaleries »), c'est le fait de constituer une minorité et un groupe autour d'un refus, et c'est aussi le « pour les autres » qui est au cœur de l'homme insolent, sans reposer sur une obligation morale extérieure. En somme, Blanchot se désintéresse et de l'idéologie politique (qu'il juge insignifiante) et de la posture, pour se concentrer déjà sur une pensée implicite de la communauté.

servait une mitrailleuse, avec des larmes qui lui coulaient des yeux[177]. » Ce qu'induit cette phrase, c'est un rapport purement affectif, sans ressaisie rationnelle (fût-ce à travers les catégories du discours nationaliste) des images de la guerre. Ni lien logique (« avec » dénote un pur ajout), ni signification, sinon sur le mode du mythe : l'image est toujours susceptible d'une nouvelle interprétation. Les larmes sont-elles l'image du tir de la mitrailleuse ? Sont-ce des larmes de joie ou de tristesse ? Le « service » de la mitrailleuse a-t-il une dimension érotique ? C'est potentiellement tout cela à la fois. Et la même fonction d'immersion incombe au registre familier ou argotique. Certes, Montherlant recourt fréquemment, dans l'ensemble de son œuvre, aux changements et aux chutes de registre[178]. Mais dans les textes de guerre, la langue familière (tout comme, pourrait-on dire, les libres associations de mots) connote l'immédiateté, l'absence de polissage, le retour du soldat à la vie instinctive (la vie « sauvage du primitif »).

Style de feu, style du feu

En résumé, la question de l'oralité et du négligé ne peut se comprendre à la seule lumière de l'ethos aristocratique. Le « style de feu » s'articule à une esthétisation de la guerre et du combat, foncièrement différente de la rhétorique nationaliste (barrésienne par exemple). Sa dimension ludique et l'ethos de détachement sur lequel il repose ne sont pas séparables de sa dimension érotique[179], mythologique ou épique[180]. Ce sont là différentes manières d'ériger la guerre en mythe, en dépit de la modernisation des combats[181].

Il est certes possible de lire l'œuvre de Montherlant selon une trajectoire stylistique téléologique – du lyrisme de jeunesse à l'atticisme –, trajectoire conforme aux exigences réactionnaires de la poétique maurrassienne, et fort commune par ailleurs. On peut, toujours selon cette trajectoire, se contenter d'invoquer les nouvelles attentes du monde littéraire pour expliquer la présence d'éléments plus modernes dans le style montherlantien. De ce point de vue, le rapprochement avec Drieu sera fécond. Leurs modèles sont communs : tous deux

177. « Le rêve des guerriers » (H. de MONTHERLANT, *Essais*, *op. cit.*, p. 1404).
178. C'est par exemple ce que Rebatet dit apprécier dans le roman *Le Chaos et la Nuit* (1963) : le « vieux gavroche parigot », « rigolo » s'exerçant dans un « genre débraillé et blagueur », mais à « la langue ferme » (L. REBATET, *Journal d'un fasciste*, Paris, L'Homme libre, 2020, t. V : 1963-1972, p. 57-59).
179. Dans « Le rêve des guerriers » : « La bombe fait un vif froissement de soie », « Il y a "contact", mais léger, léger, comme celui de deux corps endormis l'un au flanc de l'autre, et qui ne feraient que s'effleurer. » (H. de MONTHERLANT, *Essais*, *op. cit.*, p. 1393).
180. Dans « Midi », texte du *Solstice de juin* : « des forgerons gigantesques, derrière cette voûte, forgeaient les épées des guerriers du Walhalla. » (*Ibid.*, p. 886).
181. Nous nous appuyons sur l'étude de J.-F. DOMENGET, « La mythologie guerrière chez Montherlant », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 121, n° 1, mars 2021, p. 197-212.

lisent Paul Adam et Barrès dans leur jeunesse, sont marqués par la pensée de Maurras ; plus tard, ils s'inspirent de Claudel en poésie). Les thèmes les rapprochent (l'attirance pour les religions, le sport, la misogynie – plus inquiète chez Drieu –, la fascination pour la guerre – plus désabusée, à nouveau, chez Drieu). Le style enfin (dépouillé, parsemé de tics mondains, volontairement fautif) à quoi s'ajoute une certaine image d'auteur (le cynisme[182], la méchanceté).

Mais en ce qui concerne Montherlant, il faut faire une place particulière à ce style guerrier (quand bien même il s'agirait d'une pose[183]). Partant d'une conception réactionnaire de l'Histoire (cyclique, c'est-à-dire *in fine* statique), Montherlant s'efforce de mythifier la guerre moderne en préservant un idéal aristocratique révolu (la chevalerie, le *bushido*) – il partage en cela plus d'un point commun avec Ernst Jünger[184]. Le style qu'il mobilise à cette fin tâche, avec des moyens relativement modestes, de se distinguer de la rhétorique nationaliste en proposant une écriture de la guerre en train d'être vécue : la représentation de la guerre doit passer par des images concrètes (et surtout pas par des formules abstraites du genre « épreuve glorieuse »). Le style prétend s'effacer et faire couler, comme celui de Pascal, « l'âme à la pointe de la plume[185] ». Il s'ensuit logiquement, chez Montherlant, une confusion récurrente entre style et style de vie. Simone de Beauvoir y a été attentive dans *Le Deuxième Sexe*, en relevant une phrase du *Solstice de juin* qui résume l'idéal stylistique de Montherlant : alors qu'à ses yeux le Français moyen a les « épaules étriquées », des « cuisses de sauterelles » et une « tête de penseur qui ne penserait pas », les Allemands « respirent le grand style de la force »[186].

5. Copains d'Hitler : l'équipe de *Je suis partout*

Rétrospectivement, et en raison de leurs positions antagoniques durant l'Occupation, les lignes politiques respectives de *Je suis partout* et de *L'Action française* pourraient sembler irrémédiablement divergentes, et susceptibles d'incarner deux tendances politiques opposées

182. Qui prend chez Montherlant un sens fort concret dans le texte « La déesse Cypris » (H. de MONTHERLANT, *Essais*, *op. cit.*, p. 1584 et 1587).
183. Selon son biographe, Montherlant aurait surjoué son expérience de soldat pour en tirer un bénéfice littéraire. Voir P. SIPRIOT, *Montherlant sans masque*, Paris, R. Laffont, 1982, t. I, p. 53-92.
184. Y compris dans l'utilisation rétrospective de cet idéal chevaleresque pour camoufler en esthétique pure ce qui était aussi un engagement politique. Voir à ce sujet M. VANOOSTHUYSE, « Ernst Jünger, itinéraire d'un fasciste clean », *Agone*, nº 54, 2014, p. 123-146 et M. VANOOSTHUYSE, *Fascisme & littérature pure : la fabrique d'Ernst Jünger*, Marseille, Agone, 2005.
185. *Carnet XXII* (H. de MONTHERLANT, *Essais*, *op. cit.*, p. 1067).
186. La phrase se trouve dans H. de MONTHERLANT, *Le Solstice de juin*, Paris, Grasset, 1941, p. 194. Elle a été supprimée dans les éditions suivantes. Citée par S. de BEAUVOIR, *Le Deuxième Sexe*, *op. cit.*, p. 334.

de l'extrême droite française : le fascisme et le nationalisme intégral ; le courant hitlérien national-socialiste et le courant pétainiste. On peut ajouter à cela une rupture générationnelle, volontiers mise en avant par les premiers, entre les jeunes partisans de l'Europe nouvelle, et la vieille garde accrochée à « la France seule »[187]. Toutefois, dans ce groupe de journalistes, les deux personnalités que l'on peut compter pleinement au rang des écrivains, Robert Brasillach et Lucien Rebatet, longtemps employés au quotidien de Maurras, laisseraient penser que la rupture (et notamment la rupture esthétique) entre les deux courants est moins évidente qu'il n'y paraît. Malgré des divergences idéologiques plus ou moins larvées, la brouille entre les deux journaux n'advient qu'après la défaite de 1940[188]. *Je suis partout* – l'intérim pendant la guerre avait été assuré par Thierry Maulnier, qui impulsait une ligne patriotique et anglophile – choisit alors d'accepter pleinement la défaite et de se ranger du côté de l'Allemagne et de la collaboration. *L'Action française*, résolument maréchaliste, tentait au même moment de s'en tenir à un impossible « ni… ni… », et de concilier son adhésion complète à la politique de Vichy (contre les communistes, les juifs, les loges, De Gaulle, etc.) avec une germanophobie de plus en plus imaginaire. Il s'agira donc d'évaluer l'ampleur de cette rupture : la poétique réactionnaire mêlant, comme on l'a vu, jugement esthétique et politique, la divergence politique a-t-elle conduit à une transformation des imaginaires et des aspirations littéraires ? Et le cas échéant, cette transformation a-t-elle infléchi à son tour les pratiques rédactionnelles ?

Brasillach, ou du fascisme considéré comme farces et attrapes

Tandis qu'il est mobilisé sur le front pendant la « drôle de guerre », Brasillach rédige ses mémoires : *Notre avant-guerre* (paru en 1941). Il n'a que trente ans, certes, mais la conviction d'avoir traversé déjà deux époques, distinctes entre elles et singulières : l'après-guerre (de 1914) et l'avant-guerre (de 1939). La première époque, faite d'insouciance, est celle de ses années de formation, en khâgne à Louis-le-Grand, puis à l'École normale supérieure de la rue d'Ulm. Cette formation est aussi politique : élève d'André Bellessort (professeur de lettres et réactionnaire assumé), Brasillach reconnaît avoir eu, dès ses années de classe préparatoire, des sympathies pour l'Action française, quoique cela ne l'ait jamais

187. En fait, le cas de revues comme *Combat* ou *L'Insurgé*, menées par Thierry Maulnier, montre qu'une partie de la jeune garde de droite, tout en radicalisant le ton de son nationalisme, maintenait ses distances avec le fascisme.
188. Après le début de la guerre, Maurras cite encore la lettre d'un donateur qui dit être venu aux idées de l'Action française par l'intermédiaire de son hebdomadaire préféré, *Je suis partout* (C. MAURRAS, « La Politique. Persévérons », *L'Action française*, 26 novembre 1939).

empêché d'avoir des camarades communistes – ce qu'il attribue à un tempérament « anarchiste » commun à toute la jeunesse étudiante[189].

On trouve chez Brasillach un paradoxe analogue à celui que l'on rencontrait chez Céline, autre « anarcho » auto-proclamé. Brasillach considère n'avoir jamais donné beaucoup d'importance aux idées, s'étant toujours davantage soucié d'inventer une langue commune à lui et ses amis[190]. Or, il énonce cette distinction précisément dans le chapitre de son autobiographie où la politique commence à prendre la première place, dans le livre comme dans sa vie (manifestation du 6 février, sanctions contre l'Italie, funérailles de Bainville, etc.). C'est la période dite de l'avant-guerre, que désigne le titre de ses mémoires, et qui renvoie à un constat mélancolique : l'après-guerre est finie, et l'insouciance avec elle. Brasillach s'installe alors définitivement dans ses fonctions de critique littéraire et de journaliste d'extrême droite, qui remontent au printemps 1930[191]. D'un point de vue politique, il adopte progressivement des positions légèrement hétérodoxes par rapport à l'Action française, en s'intéressant d'assez près aux fascismes européens, et en se qualifiant volontiers de fasciste lui-même. Mais l'auteur de *Notre avant-guerre* continue de rendre hommage à Maurras et Bainville, qu'il tient toujours pour ses maîtres politiques. Sa collaboration à *L'Action française* ne cesse d'ailleurs qu'en 1941, à son retour de l'*oflag*[192]. À ce moment-là, Brasillach a choisi le camp allemand ; le programme maurrassien, « la France seule » (qu'il parodie en « la Provence seule[193] ») lui semble désormais hors de propos.

Après avoir pendant plusieurs années multiplié les appels au meurtre de juifs, il prend cependant quelques distances avec l'Allemagne en 1943[194], ce qui conduit à son exclusion de *Je suis partout*. Passé à *Révolution nationale*, de plus faible tirage, il se met alors à défendre une sorte de Collaboration affective, fantasmatique et déréalisée (« Les Français de quelque réflexion, durant ces années, auront plus ou moins couché avec l'Allemagne »), et se consacre

189. R. BRASILLACH, *Notre avant-guerre* (1941), Paris, Plon, 1981, p. 40-41. Il dit plus loin apprécier l'esprit d'anarchie régnant à l'École normale supérieure.
190. *Ibid.*, p. 177.
191. D'abord à *L'Étudiant français* puis à *L'Action française*. Brasillach avait à peine vingt-deux ans (*Ibid.*, p. 99).
192. P. ORY, *Les collaborateurs*, *op. cit.*, p. 119.
193. R. BRASILLACH, « La Provence seule », *Je suis partout*, 7 août 1942.
194. Brasillach, après la défaite de Stalingrad et la destitution de Mussolini, est convaincu que l'Allemagne va perdre. Revenu en outre de Pologne, où il a vu des ghettos et obtenu des informations sur la Solution finale, il aurait enjoint à ses camarades de *Je suis partout* de taire leur antisémitisme (voir L. REBATET, *Le dossier Rebatet. Les Décombres – L'inédit de Clairvaux*, B. Vergez-Chaignon (éd.), Paris, Robert Laffont, 2015, p. 855).

essentiellement à la critique littéraire[195] (ce qui était déjà la tendance qu'il voulait imposer à *Je suis partout* avant son exclusion).

Brasillach aurait-il trouvé une échappatoire à ses contradictions en jouant la littérature pure contre les exigences de l'actualité politique ? Si l'on revient sur cette notion d'après-guerre, on constate qu'elle désigne une période d'effervescence artistique et littéraire à laquelle Brasillach n'a pas été sourd (quoiqu'il l'ait vécue plus sagement que d'autres leurs « années folles »[196]). Ses goûts sont éclectiques, c'est certain. Faut-il l'attribuer à la liberté de ton censée régner à *L'Action française* ? Pas si l'on en croit Paul Renard, qui a bien rappelé à quel point les pages littéraires du quotidien étaient surdéterminées par les idées politiques[197]. Que le journal ait confié sans hésiter de fortes responsabilités à des hommes très jeunes est incontestable (il faut voir aussi que cela arrive fréquemment dans les partis contestataires, par manque de cadres formés). Mais l'éclectisme du jeune Brasillach est d'abord celui de la jeunesse étudiante parisienne qui s'intéresse à tout, baigne dans le surréalisme (introduit dans leur bande d'amis par Roger Vailland) et prend d'assaut les cinémas.

Brasillach est un khâgneux avec une formation classique, mais qui se nourrit des nouvelles productions littéraires de son époque (Gide, Proust, Claudel, Giraudoux, Pirandello – en 1944, il fait même bon accueil au *Huis clos* de Sartre[198]). Il est plus réservé face à Céline ; par plaisanterie, il fait de Thierry Maulnier son précurseur dans le style argotique[199]. Le jugement qu'il porte sur le *Voyage* est mitigé[200], et il rejette tout à fait *Mort à crédit*. Quant aux pamphlets, ils suscitent en même temps que son adhésion idéologique un commentaire ambigu : Céline serait l'« Ézéchiel de la bouffonnerie macabre et de la verve ordurière[201] ». Quant aux auteurs *NRF* qui pourraient pourtant incarner cette atmosphère de « l'après-guerre », Brasillach ne ressent que dégoût moral : Drieu La Rochelle, Cocteau et Morand sont

195. Voir J. VERDÈS-LEROUX, *Refus et violences*, *op. cit.*, p. 190-192.
196. Brasillach n'a par exemple aucune liaison connue, sinon celle, homosexuelle, avec son futur beau-frère Maurice Bardèche (voir la préface de Chantal Meyer-Plantureux à R. BRASILLACH, *Animateurs de théâtre : Baty, Copeau, Dullin, Jouvet, les Pitoëff* (1936), Bruxelles, Éditions Complexe, 2003).
197. Voir P. RENARD, L'Action française *et la vie littéraire (1931-1944)*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2003, et notamment le quatrième chapitre : « Une critique idéologique, politique et anachronique ».
198. J. VERDÈS-LEROUX, *Refus et violences*, *op. cit.*, p. 192.
199. R. BRASILLACH, *Notre avant-guerre*, *op. cit.*, p. 27.
200. *Ibid.*, p. 181.
201. *Ibid.*, p. 313. Ce n'est que sous l'Occupation que Brasillach livre un éloge sans réserve de Céline « prophète » (voir G. SAPIRO, *Les écrivains et la politique en France*, *op. cit.*, p. 145).

représentatifs selon lui de cette littérature des années 1920, avec ses « trois unités sacrées du bar, de l'inquiétude et de la drogue[202] ».

Outre cet éclectisme tempéré, Brasillach a surtout, comme la plupart des normaliens de son âge, l'esprit potache. On en veut pour preuve la rédaction collective de *Fulgur* (1927), parodie de roman d'aventure de l'époque, sur le modèle des Gaston Leroux et de *Fantômas* ; ou encore ses pastiches de poèmes de Hugo[203]. Dans le cas de *Fulgur*, la dimension parodique est permise par le genre du roman d'aventure lui-même. Mais ces pratiques d'écriture ludiques se confondent avec celles de Brasillach de manière plus générale. On mettra de côté ses premiers romans (qui cultivent toujours le thème du surnaturel[204]) pour nous intéresser à celui qui traite directement la question politique (et, surtout, la question du fascisme) : *Les Sept Couleurs* (1939).

À propos de ce livre, Brasillach parle d'« un petit roman de tentatives techniques et d'images de notre temps agité[205] ». L'intrigue (l'histoire d'un amour à la chronologie malheureuse) se déroule successivement à Paris, dans l'Italie fasciste, au Maroc, dans l'Allemagne nazie et dans l'Espagne du côté franquiste. Le roman a-t-il tenté de rendre compte de ces images nouvelles (celles du fascisme européen) au moyen d'expérimentations formelles, et de hisser en quelque sorte son esthétique à la hauteur de l'événement ? Pour commencer, lesdites « tentatives techniques » se situent essentiellement sur le plan générique. Les sept couleurs en question sont les sept genres littéraires employés dans les sept chapitres qui composent l'ouvrage. La plupart sont en fait les genres les plus traditionnels de la littérature : le roman à la troisième personne, puis le roman épistolaire, le journal, les maximes, le dialogue de théâtre et le discours (seul le sixième chapitre intitulé « Documents » constitue un ensemble un peu plus hétéroclite, qui renvoie plus ou moins à l'univers du journalisme). Le tout est scandé par des épigraphes tirées du *Polyeucte* de Corneille, à qui Brasillach emprunte une large part de l'intrigue amoureuse. *Les Sept Couleurs* est donc un roman expérimental au titre de cette variation générique, mais n'invente pas lui-même de

202. R. BRASILLACH, « La Vie littéraire » du 11 juin 1931, commenté dans P. RENARD, L'Action française *et la vie littéraire (1931-1944)*, *op. cit.*, p. 187-203.
203. J. BRAHAMCHA-MARIN, *La réception critique de la poésie de Victor Hugo en France (1914-1944)*, *op. cit.*,, p. 266-276.
204. Nous renvoyons, sur les premiers romans, à l'étude très complète de Luc Rasson, qui analyse à la fois la continuité de l'œuvre et la rupture induite par l'introduction du fascisme dans l'œuvre, à partir des *Sept Couleurs* (L. RASSON, *Littérature et fascisme. Les romans de Robert Brasillach*, Paris, Minard, 1991, notamment p. 113).
205. R. BRASILLACH, *Notre avant-guerre*, *op. cit.*, p. 321.

genre littéraire nouveau. Comme le résume Luc Rasson, le roman opère une synthèse formelle entre sa liberté générique et l'intégration d'un intertexte classique[206].

Dans la prose aussi, Brasillach approche un certain classicisme avec le chapitre « Réflexions », ensemble d'aphorismes sur l'âge de trente ans. Le thème de la jeunesse qui passe nous est familier, tout comme le fonctionnement de ces aphorismes s'élevant d'une expérience singulière à une condition universelle. Mais la réflexion sur la trentaine, malgré ses précédents chez Villon ou Balzac, ne constitue pas à proprement parler un topos littéraire – d'autant que cette réflexion est motivée par l'évolution des mœurs (la relative liberté des générations de l'entre-deux-guerres) et par le parallèle entre l'âge humain et l'âge du siècle (les années 1930). D'où aussi ces éléments proprement modernes (et compatibles avec « l'esprit fasciste ») qui fournissent des analogies à la réflexion, comme ici le sport :

> Ce n'est pas être vieux, sans doute, qu'avoir trente ans. C'est l'âge, simplement où les plus simples records sont interdits aux plus vigoureux, l'âge que n'a jamais le plus grand champion de nage, le plus grand champion de course, l'âge où l'on ne peut plus apprendre le tennis. Aux garçons de vingt ans, dans leur ensemble, il est sûr que les hauts faits des champions sont également interdits. Mais chacun peut encore les espérer. À trente ans l'espérance même de l'illusion n'existe pas[207].

On retrouvera sans surprise dans ces réflexions les différents stylèmes de la prose moraliste (jeux de définition et de redéfinition, négations restrictives, etc.) ; mais par endroit, la recherche du grand style s'appuie sur d'autres procédés. La prose s'enveloppe d'une dignité qu'elle tire, à l'examiner de plus près, de ses accents claudéliens, par exemple quand Brasillach écrit :

> Et puis trente ans c'est aussi l'âge qu'avaient nos parents quand nous étions enfants, hier, quand nous les regardions, de ce regard d'enfant qui va de bas en haut, comme des hommes et des femmes, et non comme des adolescents. […] Et nous qui nous souvenons de nous-mêmes et de ce qu'ils étaient, voici que nous avons leur âge, en un éclair. Voici que la relève s'établit, où nous prenons tout à fait leur place, où nous les continuons, où nous sommes eux-mêmes, et où toute enfance est abandonnée. Tout cela si vite, pour eux comme pour nous[208].

Ce passage entre en résonance avec cet autre de *L'Échange*, cité au début du roman : « Et voilà que quelqu'un est toujours là, partageant même son lit quand il dort, et la jalousie le

206. L. RASSON, *Littérature et fascisme. Les romans de Robert Brasillach*, *op. cit.*, p. 119.
207. R. BRASILLACH, *Les Sept Couleurs* (1939), Paris, Le Livre de poche, 1966, p. 147.
208. *Ibid.*, p. 159.

presse et l'enserre[209]. » On peut faire une remarque analogue à propos de la citation de Matthieu 10:34 qui clôt le chapitre : « Ceux qui meurent peu après la trentaine […] ne sont pas venus apporter au monde la paix, mais l'épée[210]. » C'est le ton sacré, nourri par les anaphores de présentatifs et les « et » de relance[211], deux tics stylistiques claudéliens, qui tire ces pages du côté du style sublime (et d'un sublime qui ne repose pas sur l'archaïsme), plutôt qu'une imitation de l'écriture moraliste à proprement parler. Quant au chapitre à dialogue, il s'agit d'une sorte de pastiche qui s'ouvre sur un jeu méta-théâtral à la Pirandello[212], et se poursuit avec des tirades imagées et quelque peu emphatiques, davantage inspirées par Claudel ou Giraudoux[213].

En somme, le fond du roman est nourri de références classiques, à laquelle s'ajoutent quelques variations plus modernes. Brasillach le publie d'ailleurs un an après sa biographie de Corneille, pétrie d'anachronismes volontaires, et qui construisait l'idée paradoxale d'un Corneille fasciste[214]. En ce sens, *Les Sept Couleurs* seraient l'équivalent romanesque du *Corneille* de 1938 : une relecture et un enrôlement fascistes du dramaturge et de son *Polyeucte*. L'éclectisme stylistique du roman est quant à lui assez représentatif de la position de Brasillach, formé par la culture scolaire, mais curieux des innovations littéraires et surtout théâtrales contemporaines. Cela étant dit, à aucun moment cet éclectisme n'est amené à corroborer l'engagement politique. Tout comme dans l'écriture collective de *Fulgur*, ce qui prévaut est une irrévérence potache qui n'atteint jamais vraiment à la subversion des formes[215]. Dans *Les Sept Couleurs*, nulle velléité avant-gardiste : le style y est hommage, et non attaque. Le fascisme de Brasillach s'insère comme thème dans ces diverses productions, sans en modifier les lignes. Les quelques sages métaphores inspirées par le Congrès de

209. *Ibid.*, p. 52. Le passage est aussi cité dans R. BRASILLACH, *Notre avant-guerre*, *op. cit.*, p. 205-206. Brasillach a vraisemblablement assisté à la représentation de 1939, mise en scène par son ami Georges Pitoëff.
210. R. BRASILLACH, *Les Sept Couleurs*, *op. cit.*, p. 159-160.
211. Voir à nouveau C. BADIOU-MONFERRAN, « Rémanence des *Et* de relance en français moderne et contemporain : du résidu au reliquat », art. cit., et *supra* notre remarque sur ce stylème chrétien et son absence chez Bernanos.
212. « FRANÇOIS — Quand le rideau se lève, et qu'on découvre cette pièce à trois murs où vivent les personnages de théâtre, quelle est la première phrase que l'on entend ? CATHERINE — Il y a plusieurs procédés. Le plus courant est de faire dialoguer les domestiques. C'est fou ce que l'on apprend au théâtre par les domestiques. À croire que le véritable art poétique des dramaturges, c'est le rapport de police privée. » (R. BRASILLACH, *Les Sept Couleurs*, *op. cit.*, p. 163).
213. « C'est si peu de chose, un songe. Il glisse sur le sommeil comme une goutte d'eau sur une vitre, sur la réalité épaisse du sommeil. Le sommeil est plus important que le songe. » (*Ibid.*, p. 187).
214. Voir à ce sujet H. MERLIN-KAJMAN, « Relire le *Racine* de Thierry Maulnier et le *Corneille* de Robert Brasillach ? », dans M. Leymarie, O. Dard et J. Guérin (dir.), *Maurrassisme et littérature*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2012, p. 159-175.
215. Il faut noter que pour Hélène Merlin-Kajman, ce ton potache (en particulier les anachronismes volontaires) est un mode de transmission particulier, qui repose sur la volonté de subjuguer ceux à qui le texte est transmis par son aspect brillant – plutôt que sur le désir de former des lecteurs libres et critiques.

Nuremberg en 1937 (la « coulée de lave pourpre » des porte-étendards) ne laissent pas davantage l'impression que « l'esthétisation de la politique » conduite par les nazis se soit traduite en littérature[216] – et cela bien que Brasillach ait été particulièrement attiré par « l'alliance de la poésie et de l'action, par la rencontre de la passion décorative et du pouvoir[217] ». Quant au style de Brasillach mémorialiste, on ne peut s'empêcher de le trouver un peu plat. Sous sa plume, les villes et les images des pays visités sont immanquablement « belles », et les personnages rencontrés deviennent tous « curieux »[218].

Les articles de presse publiés sous l'Occupation sortent toutefois cette écriture de sa réserve et de sa pudeur coutumière. Outre la virulence du propos (appels au meurtre antisémite et dénonciations, publiés dans un hebdomadaire au tirage non négligeable – environ 70 000 exemplaires), certains articles dérivent vers la verve la plus ordurière :

> En finira-t-on avec les relents de pourriture parfumée qu'exhale encore la vieille putain agonisante, la garce vérolée, fleurant le patchouli et la perte blanche, la République toujours debout sur son trottoir. Elle est toujours là, la mal blanchie, elle est toujours là, la craquelée, la lézardée, sur le pas de sa porte, entourée de ses michés et de ses petits jeunots, aussi acharnés que les vieux. Elle les a tant servis, elle leur a tant rapporté de billets dans ses jarretelles ; comment auraient-ils le cœur de l'abandonner, malgré les blennorragies et les chancres ? Ils en sont pourris jusqu'à l'os[219].

Comme le rappelle Jeannine Verdès-Leroux, les débordements de ce type ou le recours au registre sexuel ne sont pas courants chez Brasillach (on les commentera chez Rebatet, qui lui en est friand). Ils témoignent selon elle de la permissivité des autorités nazies, et du sentiment de puissance et d'impunité de la presse collaboratrice, qui abandonne toute retenue à l'égard de ses ennemis politiques[220].

Le rapport de Brasillach au fascisme est, pour ainsi dire, pris entre deux tendances. La première, c'est celle d'un engagement fasciste et antisémite d'une violence croissante, permise par le contexte de crise de l'Occupation. L'engagement se traduit dans une écriture

216. Le compte rendu du Congrès, « Cent heures chez Hitler », parut dans *La Revue universelle*, puis fut repris dans *Les Sept Couleurs* et dans *Notre avant-guerre*, à quelques mots près. Voir la remarque de Luc Rasson sur le fascisme comme « discours obsessionnel » dans L. RASSON, *Littérature et fascisme. Les romans de Robert Brasillach*, *op. cit.*, p. 149, note 9.
217. Cité par L. RASSON, « "Poète par l'action". Brasillach critique du roman », dans C. Douzou et P. Renard (dir.), *Écritures romanesques de droite au XXe siècle*, Dijon, EUD, 2002, p. 41.
218. Paul Valéry donne « un spectacle bien curieux », « Gaston Bergery était un curieux garçon, jadis radical, anarchisant de nature, vite ennuyé par les idées qu'il lançait, accusé de fascisme par les uns, de bolchevisme par les autres », et Jean Fontenoy « est le plus curieux personnage que j'aie rencontré » (R. BRASILLACH, *Notre avant-guerre*, *op. cit.*, p. 114, 186 et 227).
219. R. BRASILLACH, « La conjuration antifasciste au service du Juif », *Je suis partout*, 7 février 1942.
220. J. VERDÈS-LEROUX, *Refus et violences*, *op. cit.*, p. 162-163.

journalistique virulente, qui n'est plus soumise ni à la censure légale, ni à celle des normes esthétiques et littéraires, et qui s'aligne sur les pratiques polémiques du journalisme de collaboration. La seconde tendance, plus visible avant-guerre, est celle d'un fascisme qui oppose l'esprit de jeunesse à l'esprit de sérieux (même si cet esprit de sérieux resurgit sitôt qu'il est question de politique). Idéal d'enrégimentement joyeux, ce fascisme a pour avatars le sport, les chansons, le camping en forêt. Il s'accommode de politiques diverses : Brasillach est surtout attiré par le franquisme et les phalangistes, et son « socialisme » se satisfait des œuvres de charité comme l'*Auxilio Social* ; les grosses blagues antisémites prennent fréquemment le pas sur les rêves de grandeur européenne[221]. Dans ces circonstances, il n'est pas étonnant que l'écriture ait globalement échappé à la mobilisation générale, et que le domaine de l'esthétique ait gardé une relative autonomie, préservée par l'habitus dilettante de l'ancien normalien. La tragédie de Brasillach aura finalement été de ne pas comprendre sa propre responsabilité et de n'avoir pas su saisir à temps la frontière entre la plaisanterie et le sérieux.

Lucien Rebatet, homme du ressentiment ?

Lucien Rebatet a lui aussi commencé sa carrière de journaliste à *L'Action française*, le 12 avril 1929, comme critique musical d'abord, de cinéma ensuite[222], avant de s'occuper des informations au début de l'année 1939. Mais contrairement à Brasillach, son arrivée au quotidien monarchiste ne découlait pas directement de son adhésion à la ligne du mouvement, et surtout pas à sa ligne esthétique. Fils d'un notaire de province, bachelier à Paris, mais sans relations et sans fortune, Rebatet entre à *L'Action française* pour quitter un travail alimentaire dans une compagnie d'assurances, qu'il vit comme un déclassement. Il méprise son milieu bourgeois d'origine et tout ce qui s'y rapporte : le christianisme, le conservatisme, l'académisme. En musique comme en littérature, il incline alors à l'avant-garde, apprécie le

221. Un des rares portraits de juif dressé dans les mémoires de Brasillach, un rabbin, lui permet surtout de dire que « *Je suis partout* organise le culte israélite » (Brasillach était chargé de cette responsabilité en tant qu'officier de l'armée en 1939). L'antisémitisme des livres de Brasillach est incomparablement plus édulcoré que celui de Rebatet. Quant aux articles, le ton est donné dans R. BRASILLACH, « La question singe », *Je suis partout*, 31 mars 1939, où l'auteur a recours au calembour pour contourner la future loi Marchandeau, et réclame la mise en place d'une politique « antisimiesque ».

222. Nous nous appuyons ici, ainsi que pour une large part des remarques biographiques qui suivent, sur l'étude de R. BELOT, « Critique fasciste de la raison réactionnaire : Lucien Rebatet contre Charles Maurras », *Mil neuf cent*, n° 9, 1991, p. 49-67, nourrie par l'étude des carnets intimes de l'écrivain. Voir plus bas et en note les préventions de Jeannine Verdès-Leroux contre la biographie, publiée peu après : R. BELOT, *Lucien Rebatet : un itinéraire fasciste*, Paris, Seuil, 1994. Pour les livres, nous nous intéressons essentiellement à la période de l'Occupation et de la Libération, ce pourquoi nous nous appuierons surtout sur la réédition de 2015 des *Décombres*, qui reprend le texte original, suivi du manuscrit rédigé à la prison de Clairvaux vers 1947, plutôt que sur la réédition de 1976 chez Jean-Jacques Pauvert, modifiée par l'auteur.

dodécaphonisme et les manifestes surréalistes, voue un culte à Gide et surtout à Proust. En politique, bien qu'il trouve le monarchisme ridicule, il partage cependant avec l'Action française un certain pessimisme anthropologique et la haine de la république bourgeoise ; son ralliement « de tête » au mouvement daterait de 1927, c'est-à-dire un an après la condamnation prononcée par l'Église[223].

Dans *Les Décombres*, souvenirs de l'avant-guerre et des premiers mois de l'Occupation publiés en 1942, il revient sur ses années passées au journal et livre le récit de sa détestation croissante pour « l'Inaction française », mouvement désorganisé, poussiéreux, indigne de sa virulence d'avant 1914, dépourvu du sens des réalités, désespérant la jeunesse, etc. Rebatet réaffirme, dans le chapitre qu'il lui consacre, son mépris pour l'académisme de Maurras :

> On l'avait toujours vu plein de soupçon et de réticences devant une certaine liberté d'esprit et d'allure, qu'elle se manifestât […] par la curiosité des formes littéraires imprévues, par une franche sensualité, une verve épicée ou une appréciation non fardée des théologies. […] Il avait devant Baudelaire, Rimbaud, André Gide ou Proust des répulsions non point seulement esthétiques, mais de vieille demoiselle qu'effarouche une peinture un peu crue du vrai. […] La littérature d'Action française a compté, Dieu merci, quelques autres auteurs, à commencer par le Daudet des grandes années. Mais ce fut toujours en dépit de Maurras, admirable écrivain dans le jet quotidien, laborieux, contourné dès qu'il a voulu viser plus haut, et qui pour les lettres en est resté toute sa vie aux goûts d'un bon professeur de seconde frotté d'un peu de symbolisme[224].

En art, donc, Rebatet prêche la nouveauté (au point que l'on serait tenté d'en tirer une analogie avec l'attitude « révolutionnaire » qu'il préconise en politique). Quant à la rupture politique avec Maurras, elle est larvée depuis que Rebatet l'estime incapable d'avoir pris en route le train du 6 février. Elle éclate avec la guerre, parce que Maurras ne démord pas de sa germanophobie et de l'union nationale, tandis que Rebatet souhaite le pacifisme jusqu'au bout et l'alliance avec l'Allemagne, puis, après la défaite, la collaboration la plus active[225].

Avant d'en venir plus particulièrement au style, revenons à la question de l'esthétisme. Le fascisme de Rebatet le conduit certes à rapprocher l'esthétique et de la politique. On l'a vu à propos de l'Action française, qui incarne l'inertie dans les deux domaines, on peut le voir

223. L. REBATET, *Les Décombres – L'inédit de Clairvaux*, *op. cit.*, p. 151-152.
224. *Ibid.*, p. 152-153. La dernière phrase est évidemment le coup de pied de l'âne, réduisant Maurras à ce qui est à ses yeux un des avatars du romantisme qu'il a vomi à longueur d'article (cf. *supra*).
225. À ce sujet, Rebatet rappelle que Maurras était hostile au nom donné à la « Révolution nationale » ; Rebatet, lui, ne pouvait concevoir cette politique que comme révolutionnaire (*Ibid.*, p. 471).

encore quand il parle, positivement cette fois, de son camarade et confrère Brasillach : « Comme il ne sera question ici que de politique, je dirai que Brasillach était venu au fascisme par la poésie, ce qui n'était pas, il allait bientôt le prouver, la moins bonne façon de le comprendre[226]. » Mais ce propos reste ambigu, et la frontière entre esthétique et politique demeure. Elle demeure d'ailleurs à chaque fois que Rebatet évoque ses tourments intérieurs. À chaque moment de crise historique[227], Rebatet dit aspirer à l'indifférence de l'artiste à l'égard des événements : il se plonge dans des considérations sur les peintures exposées à Dresde au moment de la crise tchécoslovaque de 1938, ou dans les débats théologiques sur la grâce qu'il veut insérer dans *Les Deux Étendards* (qui paraîtra en 1952), au moment où le Grand Conseil fasciste destitue Mussolini[228]. Mais l'indifférence, tant reprochée à Maurras au moment du 6 février 1934, est chez lui toujours contrariée, toujours sacrifiée aux exigences de l'engagement (c'est-à-dire, essentiellement, de son travail de journaliste).

Outre le drame de ce déchirement, Rebatet fait figure parfois d'esthète d'apocalypse, misanthrope et cynique. La nouvelle des bombardements sur l'Italie en 1943 lui inspire ce passage quasi sadien : « Je ne pensais pas à la mort prochaine des civils écrasés, des femmes, des gosses brûlés, qu'une goutte de sperme referait, mais à celle des fresques[229]. » Il illustre ainsi, sur deux modes différents, une antinomie romantique entre aspiration esthétique et nécessités temporelles. Comme l'analyse David Carroll, la littérature et l'art l'ont conduit à la politique, dont il aspire à jouir comme d'une œuvre d'art totale ; mais les insuffisances de la politique le conduisent à revenir à l'art, ce qui nourrit en retour une exigence de pureté politique du fascisme encore plus radicale[230].

Il faut néanmoins tempérer l'image d'un Rebatet pur esthète, en mentionnant les réserves de Jeannine Verdès-Leroux, à propos de sa critique d'art. Verdès-Leroux estime que les jugements artistiques portés par Rebatet, loin d'être purs et autonomes, sont essentiellement déterminés par ses haines politiques, et en premier lieu son antisémitisme[231]. Il est vrai que Rebatet exprime parfois, au prisme de son fascisme, ses détestations en art (contre Cocteau, Mauriac, les premiers films de Marcel Carné, etc.) ; et qu'il mêle des considérations

226. *Ibid.*, p. 82.
227. Ces crises correspondent d'ailleurs souvent à des crises internes à *Je suis partout* en raison de la ligne éditoriale internationale du journal.
228. L. REBATET, *Les Décombres – L'inédit de Clairvaux*, *op. cit.*, p. 107 et 857.
229. *Ibid.*, p. 878.
230. D. CARROLL, *French Literary Fascism: Nationalism, Anti-semitism, and the Ideology of Culture*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1995, p. 199.
231. J. VERDÈS-LEROUX, *Refus et violences*, *op. cit.*, p. 163-172. L'historienne se positionne également contre l'étude de Robert Belot, par trop apologétique selon elle.

politiques à celles sur la littérature. Tout en reconnaissant le talent de Claudel ou la verve de certaines pages de Bernanos, par exemple, il exècre leurs positions politiques[232]. Mais d'un autre côté, il fait de notables concessions à son antisémitisme à propos de Benjamin Crémieux (qu'il juge avoir été le meilleur critique littéraire de *Je suis partout*) et surtout de Proust, qu'il admire[233]. Dans tous les cas, son avant-gardisme rencontre certaines limites ; le surréalisme ne semble l'avoir intéressé que dans sa jeunesse ; et l'art abstrait lui paraît, avec l'âge, d'une « douteuse nouveauté », comme il le dit dans ce texte plus tardif :

> Certes, Hitler qui chassait Van Gogh et Matisse des musées allemands cultivait le goût le plus pompier. Mais on pourrait difficilement nier, en 1972, que ses diatribes contre « l'art dégénéré » ne mériteraient pas d'être relues devant les « tableaux », constitués d'une serpillière trouée et traversée d'une ficelle, ou d'un cadavre de chat écrasé, décollé du bitume au couteau, présenté sur les cimaises des galeries d'avant-garde au milieu d'une composition de mégots, de boîtes de conserve rouillées, d'arêtes de poissons, en attendant des étrons séchés[234].

Il y a donc, dans tous ces discours, une tension entre esthétisme pur (ouvert à la nouveauté, indifférent aux contingences politiques, voire aux contingences humaines) et fond réactionnaire (hostilité de principe à la nouveauté, mais surtout hétéronomie et soumission de l'art à des convictions morales ou politiques).

Pour donner maintenant une appréciation du style de Rebatet et le situer convenablement sur l'axe avant-garde/réaction, il faut sans doute avant tout élucider le terme, qui revient fréquemment sous sa plume et dans la critique, de « verve ». Celle-ci renvoie à une analyse rhétorique spontanée ; elle désigne volontiers une parole efficace, ou qui cherche à l'être ; parole inspirée (on est « en verve » – l'une des étymologies possibles du mot le fait remonter au *Verbum* de Dieu), elle est à placer du côté de l'abondance et de la variété[235]. D'un point de vue argumentatif, elle se fonde évidemment moins sur la raison que sur les affects, et parmi ceux-ci, plutôt sur les affects agressifs. Enfin, contrairement à l'éloquence qui indique une parole savante ou travaillée, la verve peut qualifier l'efficacité verbale de toutes les classes, y compris la populaire – à ce titre, elle n'est pas sans affinité avec la gouaille.

232. Voir L. REBATET, *Les Décombres – L'inédit de Clairvaux*, *op. cit.*, p. 89 et 490.
233. *Ibid.*, p. 884 (pour une « analyse proustienne des sensations d'un lecteur proustien ») et 930 (pour Crémieux). Ces remarques font partie de l'inédit de Clairvaux, un texte non destiné à publication – quoiqu'il ait servi ensuite de support au deuxième tome des *Mémoires d'un fasciste*, paru chez Pauvert en 1976. On estimera au choix que ces concessions sont moins sincères car datées d'après la défaite, ou le sont plus, car produites dans un écrit intime et non destiné à publication immédiate.
234. L. REBATET, *Les Mémoires d'un fasciste*, Paris, Pauvert, 1976, t. II, p. 158. Rebatet en 1947 aime encore Picasso et le juif Chagall.
235. Sur les définitions et origines de la notion, voir l'article introducteur du numéro de revue qui lui est consacré : B. VIBERT, « En verve ! », *Recherches & Travaux*, n° 85, 15 décembre 2014, p. 5-14.

Le style des *Décombres* réunit la plupart de ces caractères. L'abondance de parole en est le trait le plus évident, du fait de la longueur proverbiale du livre évidemment, mais aussi de la variété de son lexique[236]. L'auteur puise dans de nombreux registres. Le littéraire et le savant, réunis dans une paronomase : « un certain éréthisme du vocabulaire et une façon hermétique de raconter des faits-divers chinois[237] » seraient à l'origine de la séduction exercée par Malraux. L'argotique : à propos de la police, Rebatet évoque sa convocation à la « Tour pointue », décrit « la plus hideuse gueule de bourre qu'on pût voir[238] » chez les « argousins[239] » qui ont perquisitionné son domicile. On pourrait relever aussi l'argot troupier des troisième et cinquième chapitres, où se trouve le récit de la mobilisation et de la drôle de guerre. Il reprend les personnages du folklore satirique (Joseph Prud'homme, Gugusse, la « gribouillerie[240] »), forge quelques néologismes (« pousse-prose[241] », « emministré[242] », « trificellidé[243] »), reprend des sobriquets, calembours, faux sigles et contrepèteries qui circulent déjà dans la presse (« Casimir de La Locque et les Froides-queues », les « Peuseufeux », « *Pourri-Soir* »[244]), dont la presse antisémite (on ne compte plus dans ses textes les « youpin », « youtre », « youtrissime »).

Tous les procédés expressifs les plus courants s'y retrouvent : accumulation, énumération, profusion d'adjectifs, d'adverbes, de termes connotés, d'hyperboles et de marques du haut degré. Les images y jouent leur rôle, empruntées, comme souvent dans l'écriture pamphlétaire, au registre corporel, sexuel, animal ou biologique. Les « vainqueurs » du 6 février, incapables de prendre le pouvoir, restent « comme des châtrés devant une Vénus offerte[245] » ; les conférences de *Je suis partout* attirent parmi le public « les éternels "genoux" de la droite[246] ». Tout cela fait des *Décombres* un livre au style marqué. La critique de l'époque y a d'ailleurs été sensible, qui souligne le « styliste épatant » en suggérant des points de comparaison : « la plupart, ayant vu que j'écrivais deux ou trois fois "con" et "bordel", me

236. Trait aussi relevé, à propos des *Deux Étendards* (1952), par J.-F. LOUETTE, « *Les Deux Étendards* : libération, masturbation, profération », *Recherches & Travaux*, nº 85, 15 décembre 2014, p. 120.
237. L. REBATET, *Les Décombres – L'inédit de Clairvaux*, *op. cit.*, p. 77.
238. *Ibid.*, p. 358.
239. *Ibid.*, p. 430.
240. *Ibid.*, p. 97, 519, 522.
241. *Ibid.*, p. 98.
242. *Ibid.*, p. 214 (si l'on excepte quelques attestations fort anciennes et qui réfèrent au sens de « ministre du culte »).
243. *Ibid.*, p. 304.
244. *Ibid.*, p. 77, 90, 490.
245. *Ibid.*, p. 71.
246. *Ibid.*, p. 96. Synecdoque doublée d'une métaphore, qui désigne les chauves par leur crâne, en comparant celui-ci à un genou. On songe aux « œufs à la coque » au début du *Voyage au bout de la nuit*…

faisaient disciple de Céline, avec qui, littérairement parlant, je n'avais pas le moindre rapport[247]. » La question est d'importance, puisque Céline est un des seuls écrivains d'extrême droite nettement situable du côté du pôle avant-gardiste du champ littéraire, et dont l'œuvre se signale par la recherche visible de nouveaux procédés formels.

Or avec lui, Rebatet partage l'éditeur Denoël (mais comme pour Céline, Denoël n'est pas son premier choix), ainsi que les idées politiques exprimées dans *Bagatelles* et encore davantage dans *L'École des cadavres*[248]. Mais du point de vue de leur style, Rebatet est bien plus réservé : « Ferdinand exagère. Il devient le monomane de l'injure. C'est décidément un anarcho. » L'évocation d'un vétéran de *L'Action française* se livrant à un monologue « célinien et intarissable[249] » suggère, comme pour Brasillach[250], que le style célinien lui demeure toujours quelque peu étranger. La rédaction de *Je suis partout* retient de Céline « cent aphorismes » de *Bagatelles* et l'épigraphe de *L'École des cadavres*, « Dieu est en réparation ». Ce détail assez anodin d'apparence est en fait assez significatif d'une certaine réception de Céline, qui retient le moraliste sentencieux, plutôt que le prosateur logorrhéique[251].

Pascal Ory, dans la préface des *Décombres*, fait de Rebatet l'héritier « de la trouée effectuée par Céline, inventeur, à partir de *Mort à crédit*, de l'autobiographie furieuse, mais ici dans un style de bon élève des humanités, qui connaît ses classiques – toute la différence entre le fils d'un notaire de la région lyonnaise, bachelier et étudiant à Paris, et celui d'un employé d'assurances du passage Choiseul, foncièrement autodidacte[252] ». S'il est juste de rappeler cette différence sociologique, Pascal Ory exagère quelque peu le « style de bon élève ». Rebatet partage au moins avec Céline le mépris du purisme suranné et des attitudes

247. *Ibid.*, p. 738.
248. *Ibid.*, p. 109 et 162-163. Céline y réclame la paix et une alliance avec l'Allemagne.
249. *Ibid.*, p. 151.
250. Brasillach évoque quant à lui un secrétaire de rédaction, Henri Poulain, connaissant par cœur les *Bagatelles* (R. BRASILLACH, *Notre avant-guerre*, *op. cit.*, p. 225). Il s'agit possiblement du même personnage.
251. L. REBATET, *Les Décombres – L'inédit de Clairvaux*, *op. cit.*, p. 109 et 163. Voir cependant l'analyse des sentences céliniennes dans R. TETTAMANZI, *Esthétique de l'outrance*, *op. cit.*, p. 378-384. La prédilection pour les sentences de Céline est présente chez d'autres écrivains classicisants (voir *infra* le chapitre sur Cioran). Le point de vue de Rebatet sur Céline évolue après la Libération : « Je le croyais fini pour la littérature. Quelques mois plus tôt, je n'avais vu dans son *Guignol's Band* qu'une caricature épileptique de sa manière (je l'ai relu ce printemps, un inénarrable chef-d'œuvre, Céline a toujours eu dix, quinze ans d'avance sur nous). Mais il avait été un grand artiste, il restait un grand voyant. » (L. REBATET, *Les Mémoires d'un fasciste*, *op. cit.*, t. II, p. 219).
252. Préface de Pascal Ory (L. REBATET, *Les Décombres – L'inédit de Clairvaux*, *op. cit.*, p. 16). Il est vrai que trop de critiques, trompés comme Queneau par la situation de médecin, ou voulant tordre le bâton dans l'autre sens à cause des affabulations biographiques de Céline, ont minimisé ses origines populaires (Céline fait partie de la frange la plus modeste de la petite bourgeoisie).

lycéennes d'un Maurras[253]. Mais il est vrai qu'il n'y a dans son écriture, malgré l'emploi (rhétorique et ornemental, pourrait-on dire) de l'argot, aucune entorse véritable à la syntaxe, sauf dans quelques dialogues de soldat et dans quelques pastiches ponctuels de Céline – qui demeurent des pastiches[254].

Si Rebatet alterne, comme Céline, les marques de style écrit et oral, soutenu et populaire, le style écrit l'emporte très largement, et le registre populaire se limite le plus souvent au lexique. Chez Céline, c'est l'emploi de ces tournures écrites qui est au contraire saillant et qui marque une rupture stylistique. Sous la plume de Rebatet, les rares tournures orales (« la boutique au négroïde Leger[255] ») ont une fonction purement dévalorisante. La perspective n'est donc pas la même que chez Céline. Celui-ci identifie l'argot à l'expression d'une haine de classe : « L'argot est fait pour permettre à l'ouvrier de dire à son patron qu'il déteste : tu vis bien et moi mal, tu m'exploites et roules dans une grosse voiture, *je vais te crever*[256]... » Il émane du prolétariat. Chez Rebatet, les tournures orales ont pour fonction d'assimiler et de réduire l'adversaire à ce même prolétariat. L'idée implicite est que la langue populaire est bien assez bonne pour parler de ceux dont on parle. Il faut d'ailleurs noter la détestation professée par Rebatet pour la littérature populiste ou boulevardière (Francis Carco, et tout l'univers « titi parisien » porté à l'écran par Marcel Carné, que Rebatet traite de « marxiste[257] »), et de façon plus générale, son mépris pour le prolétariat, malgré son anticapitalisme affiché[258]. Racontant qu'il passe quinze jours à traquer les coquilles des six cent soixante-quatre pages des *Décombres*, il conclut devant celles qui n'ont pas été repérées par les typographes : « L'intellectuel avait fait son travail consciencieusement, à la main, la classe ouvrière par-dessous la jambe[259]. »

253. « La dépêche était datée bien entendu d'Ankara. Maurras, avant d'avoir lu un seul autre mot, cogna sur sa table et de son air le plus froid : "Jeune homme, vous savez pourtant que je tiens à cela. Combien de fois faudra-t-il vous le répéter ? C'est une tradition dont il faut vous souvenir. Ici nous sommes en France, nous employons les vocables français." Et d'une plume appliquée, il corrigea : Angora. » (*Ibid.*, p. 196). Voir aussi la raillerie contre l'anglophobie linguistique (*supra*, dans le chapitre consacré à Maurras).
254. *Ibid.*, p. 253 et l'entretien pour le cahier de l'Herne, « D'un Céline l'autre », reproduit dans l'ouvrage du même nom : D. ALLIOT (dir.), *D'un Céline l'autre*, Paris, R. Laffont, 2011, p. 480-487.
255. L. REBATET, *Les Décombres – L'inédit de Clairvaux*, *op. cit.*, p. 173. On trouve un peu plus loin, avec la même connotation boutiquière : « C'était à qui aurait son bon traître, son allié tudesque *garanti grand teint*. » (*Ibid.*, p. 212) Nous soulignons.
256. L.-F. CÉLINE, « Propos sur Fernand Trignol et l'argot », *Arts*, nº 605, 6-12 février 1957. Il faut noter que cet article donne aussi à Céline l'occasion de dire qu'il n'y a plus ni argot authentique ni haine de classe. L'anarchisme disparaît sous l'obsession du déclin.
257. Voir L. REBATET, *Les Décombres – L'inédit de Clairvaux*, *op. cit.*, p. 267, 826.
258. Cet anticapitalisme ressort très nettement au sein de l'équipe de *Je suis partout*, au moment du conflit entre Brasillach et leur financeur Charles Lesca (*Ibid.*, p. 863 et suiv.). Il est caractéristique du « prolétariat des lettres », et du ressentiment des intellectuels contraints de se salarier dans le journalisme ou l'édition.
259. *Ibid.*, p. 735. Son fascisme à cet égard ne se distingue pas vraiment du point de vue réactionnaire que nous avons mentionné *supra* dans le chapitre consacré aux puristes. Les ouvriers que Brasillach dit apprécier dans

En somme, ce n'est pas d'abord selon sa parenté avec Céline qu'il faut étudier la question de la verve rebatienne. Pour changer d'angle, on peut partir de la description de l'exode du printemps 1940, qui donne lieu à une énumération assez typique de la véhémence de Rebatet :

> Tous les aspects de la plus infâme panique se révélaient dans ces voitures, remplies jusqu'à rompre les essieux des chargements les plus hétéroclites, femelles hurlantes aux tignasses jaunes échevelées se collant dans les traînées de fard fondu et de poussière, mâles en bras de chemise, en nage, exorbités, les nuques violettes, retombés en une heure à l'état de la brute néolithique, pucelles dépoitraillées à pleins seins, belles-mères à demi-mortes d'épouvante et de fatigue, répandues parmi les chienchiens, les empilements de fourrures, d'édredons, de coffrets à bijoux, de cages à oiseaux, de boîtes de camembert, de poupées-fétiches, exhibant comme des bêtes devant la foule leurs jambons écartés et le fond de leurs culottes[260].

Ce moins la veine célinienne qu'il faut chercher ici, que celle de Léon Daudet. Dans un roman historique paru quelques années auparavant, Daudet faisait le récit de la Marche des femmes de Paris sur Versailles, descendues les 5 et 6 octobre 1789 pour aller trouver le roi :

> Cette tourbe de dégénérés, de poissardes et de putains, arriva vers le soir à Versailles après de nombreuses stations chez les mastroquets. Extraordinaire chienlit, avec des corps travestis et débraillés, de soûlardes juchées sur des canons ou à cheval, qu'accompagnaient des chœurs rauques[261].

Faut-il voir une réminiscence directe de ce passage chez Rebatet ? L'épisode de l'Exode rapporté par Rebatet prend justement place à quelques kilomètres de Versailles… Daudet est en outre, à l'Action française, son écrivain préféré. Invoquer une commune inspiration rabelaisienne, afin d'englober Rebatet, Daudet et Céline, la *copia* et la scatologie, ne serait pas faux. Mais il faut sans doute se tourner de préférence vers la pratique moderne du pamphlet. Si la verve rebatienne a des points communs avec le style de Daudet – et avec celui de Bloy et de Darien – c'est en raison de leur commune pratique pamphlétaire. Cette pratique doit être conçue, ainsi que l'ont suggéré Marc Angenot et Cédric Passard, comme un

---

Notre avant-guerre sont en fait des artisans (le boulanger fasciste rencontré en Espagne, les typographes de *L'Action française*). L'ouvrier d'usine communiste est en revanche toujours dépeint comme un brave imbécile alcoolique.

260. *Ibid.*, p. 387.

261. L. DAUDET, *Les Lys sanglants*, Paris, Flammarion, 1938, p. 90-91. Ce passage peut aussi faire écho au récit de la prise de la Bastille par Chateaubriand : « Au milieu de ces meurtres, on se livrait à des orgies, comme dans les troubles de Rome, sous Othon et Vitellius. On promenait dans des fiacres *les vainqueurs de la Bastille*, ivrognes heureux, déclarés conquérants au cabaret ; des prostituées et des *sans-culottes* commençaient à régner, et leur faisaient escorte. Les passants se découvraient, avec le respect de la peur, devant ces héros, dont quelques-uns moururent de fatigue au milieu de leur triomphe. » (F.-R. de CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe* (1849–1850), Paris, Le Livre de poche, 2003, livres I à XII, p. 386).

produit de la presse grand public[262]. Ce qui ressort de l'écriture de Rebatet, l'invective *ad hominem* et la pratique du portrait en galerie[263], seraient à rapprocher du genre du reportage, des comptes rendus politiques ou mondains, mais aussi de la caricature (celles de Sennep, et surtout de Ralph Soupault, le caricaturiste de *Je suis partout*). Philippe Roussin, qui rapproche également Daudet, Béraud, Céline, Brasillach et Rebatet, insiste sur leur commune exploitation de la *vis comica* pour détruire l'adversaire : le « parti terroriste du rire » est l'héritier de Rochefort et d'une veine antiparlementaire qui remonte à la presse royaliste contre-révolutionnaire. Pour reprendre une formule de Valéry, le rire oppose un désordre à une pensée. Même si les détails de style séparent Rebatet de Céline, un commun rapport à la langue les rapproche : le relâchement de la violence verbale, la « furie anticulturelle » (Pasolini), le recours massif aux attaques non-rationnelles et à l'insulte, l'intimidation par la scatologie et la blague[264].

S'il y a incontestablement une dimension vocale, voire vociférante, chez Rebatet, il n'en demeure pas moins qu'un bon nombre de passages relevant de l'écriture pamphlétaire (en particulier dans le dernier chapitre : « Petite méditation sur quelques grands thèmes ») se voient conférer une forme tout à fait littéraire. Le *lieu* du « monde renversé »[265] se retrouve à plusieurs reprises chez Rebatet, dans des pointes certes éloquentes, mais bien éloignées de toute dimension oratoire. Ainsi en va-t-il du paradoxe : « La démocratie, bon gré mal gré, suivant le mouvement irrésistible de l'époque, avait décidé et établi sa dictature[266] » ou de la légère antanaclase : « Si l'armée française avait un peu mieux connu son adversaire, si elle l'avait estimé à sa juste valeur, il lui serait sans doute aujourd'hui moins difficile de l'estimer tout court[267]. » Le choix de classer Rebatet à l'intersection entre les « polémistes » et l'avant-

262. Par *grand public*, nous n'entendons pas « à fort tirage ». Ceux du *Pal*, de *L'Ennemi du peuple* et même de *L'Action française* ne sont pas colossaux ; mais le propre de la presse à partir de la fin du Second Empire est de pouvoir s'adresser à une masse grandissante de lecteurs alphabétisés.
263. Distincte des formes plus classiques du portrait en médaillon, incarnant un caractère, un type moral. La description de l'Exode, celle des conférences de *Je suis partout*, de la rédaction de *L'Action française*, mais aussi des Services de Renseignement, de la France vichyssoise, ou de la littérature catholique, tout cela montre le goût de Rebatet pour les portraits collectifs balayés d'un regard, brossés en quelques pages. Marcel Aymé voit pour sa part *Les Décombres* comme le produit d'un « humour non moins classique, héritage de Voltaire, de Courier, de Jules Vallès, de Rochefort. Agressif, bilieux, sarcastique, il est, par excellence, l'humour révolutionnaire. » (« Humour rose noir », *Les Nouvelles littéraires*, 29 décembre 1949, repris dans M. AYMÉ, *Confidences et propos littéraires*, M. Lécureur (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 1996, p. 79-80).
264. Voir P. ROUSSIN, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire*, *op. cit.*, p. 514-525.
265. M. ANGENOT, *La parole pamphlétaire*, *op. cit.*, p. 103-104.
266. L. REBATET, *Les Décombres – L'inédit de Clairvaux*, *op. cit.*, p. 90.
267. *Ibid.*, p. 518.

garde, et plutôt dans la première catégorie que dans la seconde, est donc globalement corroboré par l'analyse du style de Rebatet[268].

Conclusion

Peut-on, à partir de ces quelques exemples, conclure à une spécificité littéraire ou stylistique des écrivains fascistes ? Si l'on reprend quelques traits définitoires du fascisme qui ont été suggérés, peut-on dire par exemple que la production littéraire des auteurs fascistes constitue une esthétisation de la politique et de la guerre ? Chez Brasillach, Rebatet ou surtout Drieu, il y a, à n'en pas douter, une idéalisation de la politique. Cette génération qui a fait la guerre ou s'apprête à en faire une autre souffre du poids de ses aînés et de l'arrière (du « derrière » dirait Bernanos). Elle se tourne vers la force et le chef, en s'imaginant qu'une politique autoritaire lui permettra de satisfaire ses frustrations – encore faut-il être prudent avec l'emploi de ces notions psychologiques, que l'on parle de frustration sexuelle, générationnelle ou économique.

Or, pour ces trois auteurs, ainsi que pour Montherlant, la tentation esthétique se dessine presque toujours en dehors de la politique et de ses convulsions. Lorsque Drieu rencontra Barrès, celui-ci lui confia qu'il aurait volontiers abandonné la littérature si on lui avait permis une carrière politique ; Drieu ne cachait pas sa déception, persuadé que Barrès aurait gâché son talent et fait un piètre ministre[269]. Quelques années plus tard, il affirmait à l'inverse dans son *Journal* que la position du dandy qui veut garder les mains propres le gênait[270]. Qu'ils choisissent ou non de se salir les mains, Drieu comme Brasillach, Montherlant comme Rebatet reconduisent le plus souvent la dichotomie romantique entre l'absolu des aspirations artistiques et les nécessités de l'instant, entre l'individu et le monde[271]. Rien de commun avec la fusion de la politique et de l'esthétique qu'esquissent les fascismes

268. Voir G. SAPIRO, *Les écrivains et la politique en France*, *op. cit.*, p. 144. En ce qui concerne les productions postérieures de Rebatet, et notamment son roman *Ni Dieu, ni diable*, écrit pendant l'Occupation et paru en 1952 sous le titre *Les Deux Étendards*, Rebatet dit lui-même de ses choix : « Je ne voulais pas chercher non plus l'innovation technique pour elle-même. J'aurais aimé que l'on pût me faire l'honneur de quelques procédés nouveaux de narration. Je m'y sentais peu porté par nature, à moins que ce ne fût le métier qui me manquait. […] Mon esthétique, au cinéma, en littérature, comme en peinture et en musique, a d'ailleurs toujours été hostile aux procédés qui ne sont pas commandés par une nécessité intérieure, celle de Joyce justement quand il composa son *Ulysse*. » (L. REBATET, *Les Mémoires d'un fasciste*, *op. cit.*, t. II, p. 110-111).
269. P. DRIEU LA ROCHELLE, « Propos sans illusions », *Je suis partout*, 12 juin 1937, p. 8. Même verdict, on l'a vu, chez Montherlant.
270. P. DRIEU LA ROCHELLE, *Récit secret* suivi de *Journal 1944-1945* suivi d'*Exorde*, Paris, Gallimard, 1961, p. 82-83.
271. C'est bien la dichotomie qui est romantique, qu'elle conduise le poète au désir de se lancer dans l'action (comme Byron ou Hugo), ou à se réfugier dans sa tour d'ivoire comme Mallarmé.

allemands et italiens, ou avec les projets mi-révolutionnaires mi-nationalistes d'un D'Annunzio à Fiume, sorte d'acte poétique à l'échelle d'une ville entière. Les plus fascistes, en ce sens, seraient Montherlant et Brasillach ; c'est pour eux que le fascisme s'apparente le plus à un style de vie, jeune et insouciant, fait de camping et de sport, et, pour Brasillach, de chansons et d'auto-stop[272]. Mais Brasillach, contrairement à Montherlant, n'a guère le culte du fanatisme, de la discipline de fer, du surhomme ; son modèle est le franquisme, terrain de jonction entre fascistes et réactionnaires, et la guerre en tant que telle ne l'intéresse pas.

Incontestablement, ces auteurs mettent au service du camp fasciste un répertoire d'images : les femmes qui traversent *Gilles* sont autant de figures concrètes, pour le corps et la psychologie, des races qu'elles sont censées incarner (ce qui les rend d'ailleurs souvent plus consistantes que la diaphane Bérénice d'Aragon) ; et la fin du roman transfigure la guerre civile espagnole en nouvelle croisade. Chez Rebatet, ce sont des images puissantes mais négatives : celles de la décrépitude physique et morale de la France républicaine. La guerre garde pour lui un visage honteux. Dans ces deux cas cependant, voit-on autre chose que des écrivains mettant leur plume au service d'une cause ? Le projet stylistique célinien fait ici exception et peut s'interpréter comme la création d'une langue littéraire correspondant à une communauté de nation et de race : en ce sens, le fascisme, courant politique nouveau, se forge à travers Céline ses propres cadres esthétiques. Mouvement de masse, il s'appuie sur une langue de masse, avec les ambiguïtés que celle-ci comporte : inspirée de la langue populaire, parlée et vivante, elle entretient à dessein la confusion entre peuple-classe et peuple-race.

L'œuvre de Rebatet partage plusieurs caractéristiques avec l'entreprise célinienne. Elle se pose aussi la question de l'inscription des masses dans la littérature et dans la langue, au détriment du français littéraire perçu comme bourgeois – nous avons vu avec quelles ambiguïtés. Elle répond à cette question par le recours à un style polémique et moderne, au sens où il est propre à une période de massification de la presse et de la liberté d'expression, période aussi où le débat démocratique et public n'est pas encore policé[273]. Qui plus est,

272. Certains contemporains n'ont pas manqué d'attribuer à l'homosexualité de certains collaborateurs leur attrait pour le fascisme et pour la virilité de l'occupant. Ces insinuations, qui se nourrissent de l'homophobie de l'époque, pourraient nous intéresser en tant qu'elles relient, à travers le fantasme, une inclination politique à une attirance physique et à une forme-de-vie – par opposition à un engagement fondé en raison (voir M. MACÉ, *Styles : critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016, mais surtout le chapitre « Pour une ontologie du style » dans G. AGAMBEN, *L'uso dei corpi*, Vicenza, Neri Pozza, 2014, p. 286-297).
273. Sur le contexte de l'écriture pamphlétaire, voir à nouveau C. PASSARD, *L'âge d'or du pamphlet*, *op. cit.*, mais aussi, sur l'évolution de l'écriture pamphlétaire, C. PASSARD, « Le pamphlet meurt-il de liberté ? », *Mots. Les langages du politique*, nº 91, 30 novembre 2009, p. 19-33. L'écriture de Rebatet perd largement de sa force polémique après la Libération, comme le montrent l'inédit de Clairvaux de 1947, ou la réédition émondée des *Décombres* en 1976.

Rebatet récuse la synthèse, qui avait cours à l'Action française, entre classicisme en littérature et polémique en journalisme, au profit de la dernière – ce qu'il serait séduisant de comprendre comme une rupture avec le légitimisme littéraire, et comme l'adoption d'une posture « révolutionnaire ». Montherlant fait un emploi modéré de l'oral, qu'il cherche à mettre au service d'un style viril, apte à exprimer la vie instinctive du soldat au feu. Brasillach et Drieu en revanche ne présentent pas cette singularité. Entretenant un rapport ambigu, voire parfois distant à Céline, ils n'envisagent le problème des masses que de loin, de manière idéalisée, et sans parvenir à l'articuler à leur production littéraire. Les trois sont par ailleurs d'origine bourgeoise, et héritiers d'une culture classique et savante qu'ils font volontiers transparaître dans leurs écrits (cela vaut bien sûr aussi pour Abel Bonnard, sans oublier l'érudit Ramon Fernandez).

En fait, nous sommes à bien des égards dans une situation analogue à celle de Walter Benjamin, dans son texte de 1930 : « Théories du fascisme allemand ». Cet article, qui commente un ouvrage dirigé par Ernst Jünger (*Guerre et Guerriers*), présente déjà l'intuition benjaminienne d'un lien organique entre fascisme et esthétisme[274]. Les auteurs fascistes en question préconisent un idéalisme guerrier à la fois anachronique (se réclamant, comme Montherlant, de la guerre éternelle et aristocratique, sans tenir compte des évolutions techniques) et tout à fait actuel (ils se vendent comme mercenaires à une bourgeoisie qui doute de la capacité de l'État à protéger ses avoirs). Et le fait de se vendre détermine chez eux un style lisse (« *Glätte der Fügung* » : « absence d'aspérité dans l'agencement des idées »), « qui ferait honneur à n'importe quel éditorial[275] ». Tout en ayant l'intuition qu'un trait essentiel du fascisme se joue sur le plan esthétique, et même plus précisément d'une esthétique moderne (décadentisme, futurisme, expressionnisme, etc.), Benjamin fait face à une littérature fasciste qui, formellement, ne se distingue pas de la production journalistique, voire publicitaire de son temps – et dont la langue n'est pas à la hauteur de ses propres aspirations. L'article répond par avance à l'interrogation de Thibaudet, quant à la possibilité d'un fascisme littéraire qui serait « un tumulte littéraire autonome, à discipline et à tension[276] ». Thibaudet distingue ce fascisme littéraire de la « littérature fasciste », c'est-à-dire

274. « Cette nouvelle théorie de la guerre, qui porte au front la marque de son origine la plus furieusement décadente, n'est rien d'autre qu'une transposition débridée des thèses de *l'art pour l'art* au domaine de la guerre. » (W. BENJAMIN, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2000, t. II, p. 201).
275. *Ibid.*, p. 208.
276. « Le problème de la liberté poétique », 1er janvier 1934, repris dans A. THIBAUDET, *Réflexions sur la littérature*, A. Compagnon et C. Pradeau (éd.), Paris, Gallimard, 2007, p. 1505. Derrière cette idée de « tumulte », on lit bien sûr la question des masses, mais aussi sans doute une projection du vitalisme bergsonien. Or, bergsoniens, les écrivains fascistes français le sont bien peu (malgré une lecture – souvent lointaine – de

dont le contenu explicite est en faveur du fascisme – or il semble que ce soit à cette littérature fasciste que nous ayons le plus souvent affaire. L'avant-garde fasciste française reste introuvable[277].

Encore une fois, il ne s'agit pas pour nous de répondre aux questions qui divisent les historiens, ni de dire si oui ou non il est juste de séparer les réactionnaires (et en premier lieu l'Action française) des fascistes. On est bien forcé de distinguer les aspirations, les références, les traditions – les styles ? – des deux tendances. Montherlant, Brasillach, Rebatet et Drieu, en se référant à Péguy et à un Moyen Âge chrétien fantasmatique, s'éloignent de l'idéal versaillais de Maurras. L'anticléricalisme de Rebatet et Céline, encore davantage. Drieu est un nordique, pas un méridional, etc. Les historiens pour leur part peuvent rappeler que les groupes et meneurs politiques pour lesquels l'appellation de « fascistes » fait consensus sortent en grand nombre du creuset de l'Action française : le Faisceau de Georges Valois, ou le CSAR (la « Cagoule »), fondée par d'anciens camelots du roi[278]. Ceux qui se concentrent sur les définitions possibles du fascisme ou qui, s'en tenant à l'histoire des idées, énumèrent les convergences et divergences idéologiques, s'enferrent généralement dans un débat vicié à la racine[279]. Le point de vue plus modeste du stylisticien permet simplement de constater que la continuité observée entre réactionnaires et fascistes vaut pour la plupart des écrivains fascistes ; que, si tous ont été marqués par Céline, celui-ci ne peut en aucun cas être pris comme archétype de l'écrivain fasciste, et constitue bien plutôt l'exception que la règle ; que Céline mis à part, les innovations littéraires que ces auteurs reprennent ou imitent ne proviennent pas d'un projet fasciste, ni ne le nourrissent ; que le style de ces auteurs est aussi peu prolétarien que le fascisme est anticapitaliste ; et que les aspirations révolutionnaires du fascisme ne se sont pas traduites par une révolution dans le domaine de la littérature et du style. La transition du journalisme à l'écriture pour passer à la postérité s'accompagne le plus souvent d'un retour à l'ordre littéraire.

Sorel et une prédilection pour le mouvement. Voir, à propos de Drieu et du langage, J.-F. LOUETTE, *Chiens de plume*, *op. cit.*, p. 272). Cf. *infra* le bergsonisme du premier Cioran.

277. Pour reprendre la conclusion de G. SAPIRO, *Les écrivains et la politique en France*, *op. cit.*, p. 147.

278. Voir B. JENKINS et C. MILLINGTON, *France and Fascism : February 1934 and the Dynamics of Political Crisis*, Oxford, Routledge, 2015, p. 149-175.

279. Trop focalisé sur l'Allemagne, surdéterminé par la question de l'Holocauste (qui pourtant n'implique que secondairement l'Italie fasciste), parasité par des notions politiques discutables, comme celle de *totalitarisme* (désormais à peu près abandonnée par les historiens), biaisé enfin par des guerres de chapelles universitaires. Quant à l'histoire des idées, les travaux de Zeev Sternhell montrent à quel point il est facile de trouver des dénominateurs communs à toute l'extrême droite, surtout si ceux-ci sont aussi généraux que « la réaction contre les Lumières ». À la fin des *Décombres*, Rebatet donne sa propre définition du fascisme – qu'il fait remonter à Sorel et au Maurras « le plus durable et le plus général » (L. REBATET, *Les Décombres – L'inédit de Clairvaux*, *op. cit.*, p. 572). Après-guerre, il limite son engagement fasciste à l'anticommunisme.

VI. Les ironies de Marcel Aymé

Les flâneurs parisiens qui poussent du côté de Montmartre peuvent voir, sur un mur à la jonction de la rue Norvins et de la rue Girardon, la singulière statue d'un homme à moitié encastré dans le mur, qui en sort la tête, les bras et une jambe. La tête, dotée d'une vague ressemblance avec celle de Buster Keaton, est celle de Marcel Aymé, résident historique du quartier. Quant à la statue, œuvre de Jean Marais, elle rend hommage à l'une de ses nouvelles les plus connues, « Le passe-muraille », histoire d'un terne employé de bureau s'apercevant un jour qu'il a le pouvoir de passer à travers les murs (s'ensuivent quelques péripéties, après quoi le protagoniste perd son pouvoir et meurt, pris dans la muraille qu'il traversait). La nouvelle de 1941 fait partie de celles que Marcel Aymé situe dans le nord de Paris – l'autre partie de ses récits se déroulant pour la plupart dans le Jura, région où il a passé son enfance. Elle est représentative du ton fantastique et satirique des œuvres d'Aymé, qui vaut à l'auteur d'être parfois rangé dans ce courant nommé « réalisme magique »[1], et sur lequel nous reviendrons. Mais surtout, la statue que la nouvelle a inspirée nous semble résumer assez adéquatement la propension de l'écrivain lui-même à passer à travers les murs – murs politiques et idéologiques comme murs littéraires.

Nous venons d'étudier des écrivains qui, à la notable exception de Céline, ont en commun d'avoir été formés à l'école de l'extrême droite anti-républicaine. Or, à ses débuts en

1. L'expression est employée en 1943 par Brasillach dans sa recension du *Passe-muraille* (R. Brasillach, *La chronique littéraire de Robert Brasillach dans* Le Petit Parisien, G. Sthème de Jubécourt (éd.), Paris, La Pensée universelle, 1985, p. 56-61). Marcel Aymé avait déjà utilisé, pour s'en défendre, celle de « réalisme imaginaire » dans le prière d'insérer de *Derrière chez Martin* en 1938 (M. Aymé, *Œuvres romanesques complètes, 1934-1940*, M. Lécureur (éd.), Paris, Gallimard, 1998, t. II, p. 1390). La notion de réalisme magique doit surtout sa fortune à la critique littéraire latino-américaine (voir B. Denis, « Du fantastique réel au réalisme magique », *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, n° 21, 15 août 2002, p. 7-9).

littérature, Marcel Aymé est, à la façon de Céline, plutôt perçu comme un auteur de gauche. Mais tandis que tous les écrivains fascistes témoignent, selon les différentes modalités que nous avons examinées, d'un engagement de leur personne et de leur écriture au service d'une politique et de valeurs fascistes, Marcel Aymé est un auteur qui contourne l'engagement. Athée, fils d'un radical-socialiste anticlérical, il publie un premier roman, *Brûlebois* (1926), qui, sans être social, s'inscrit dans une veine naturaliste pathétique. Ses premiers romans ruraux, *La Jument verte* (1933) notamment, opposent des républicains anticléricaux au camp bien-pensant et réactionnaire, en donnant une meilleure image des premiers que du second, étriqué et frustré. Cette image évolue néanmoins par la suite : dans *La Vouivre* (1943), le maire libre-penseur est un parangon de grossièreté et de pauvreté spirituelle (raison pour laquelle il est d'ailleurs saisi périodiquement d'angoisses mystiques)[2].

Plus généralement, l'attachement aux paysans français inspire très tôt à Marcel Aymé une méfiance envers le progrès technique et le « machinisme », destructeur de la spiritualité paysanne, ainsi qu'il l'a développé dans un court texte de 1930 « sur les dangers de l'exode rural »[3]. Cette méfiance envers la modernité technique ne correspond pas cependant à ce qu'il entendait alors lui-même par « réactionnaire » (mot qui renvoyait essentiellement aux luttes entre cléricaux et anticléricaux). Elle a, comme on sait, des échos beaucoup plus larges, allant de monarchistes comme Abel Bonnard, aux critiques chrétiennes de la modernité, de Péguy à Bernanos en passant par le courant personnaliste chrétien[4]. En l'occurrence, l'individualisme exprimé dans ce texte distingue son auteur d'un holisme maurrassien ou fasciste. Par conséquent, même si l'hostilité à la technique, combinée à la nostalgie du monde rural, est aujourd'hui volontiers associée à la pensée réactionnaire, ou du moins passéiste[5], même si elle

2. Grossièreté visible par exemple dans ses provocations à l'adresse du curé : « À côté de ça, je vous prends par exemple Jésus-Christ. Moi, Jésus, j'ai rien contre lui. La raison du fait, si vous voulez savoir, c'est que Jésus-Christ, c'était l'homme avancé. Celui qui veut bien voir, Jésus-Christ, c'était le vrai socialiste. », dans M. AYMÉ, *Œuvres romanesques complètes, 1941-1967*, M. Lécureur (éd.), Paris, Gallimard, 2001, t. III, p. 580.
3. Voir M. AYMÉ, « Réponse à une enquête de M. Toscan sur les dangers de l'exode rural (1930) », *Cahier Marcel Aymé*, nº 33, 2015, p. 13-15.
4. Cf. J.-L. LOUBET DEL BAYLE, *Les non-conformistes des années 30 : une tentative de renouvellement de la pensée politique française* (1969), Paris, Seuil, 2001.
5. De même pour le reproche très général d'« américanisation » qu'il adresse à la littérature française (voir par exemple le compte rendu de *L'Europe buissonnière* d'Antoine Blondin, dans *Aspects de la France* du 17 novembre 1949, ou l'hommage à Roger Nimier « Le hussard démobilisé », dans *Accent grave* de février 1964 (repris dans M. AYMÉ, *Confidences et propos littéraires*, M. Lécureur (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 1996, p. 348 et 351).

nourrit, autour des mêmes années, l'anticommunisme de l'auteur[6], ce n'est pas cela que nous retiendrons d'abord de la position politique de Marcel Aymé.

1. L'ennemi du clivage

Mais y a-t-il seulement une position politique de Marcel Aymé ? Celui-ci ne constitue-t-il pas au contraire une des figures par excellence du dégagement ou désengagement et de l'indifférence politique, au point d'avoir servi de modèle pour élaborer la notion d'« anarchiste de droite »[7] ? On peut en prendre un premier exemple : en 1935, Marcel Aymé accepta de signer le « Manifeste des intellectuels français pour la défense de l'Occident et la paix en Europe » lancé par Henri Massis. Contributeur régulier d'un journal de gauche (*Marianne*) et entouré d'intellectuels, de gauche également, Marcel Aymé fut critiqué pour cette signature qui en faisait un allié objectif de l'extrême droite. Il répondit à ces critiques douze jours après la publication du manifeste. Or, sa ligne de défense consista précisément à vider sa signature de toute signification politique, en mettant en avant comme unique motivation la paix en Europe, et en présentant comme des scrupules esthétiques les réticences politiques qu'il aurait dû avoir : « Certes, j'aurais souhaité, pour une manifestation de ce genre me trouver en autre compagnie que celle d'archevêques et d'académiciens[8]. » La signature était donc la marque d'un pacifisme humaniste, pour lequel Aymé avait accepté de faire une concession à son mépris pour les bien-pensants. Son accointance temporaire avec l'extrême droite résultait en somme d'un fâcheux concours de circonstances.

À vrai dire, d'autres éléments ont ensuite déterminé le changement de réputation de Marcel Aymé. Sous l'Occupation, il continue sa production littéraire et accepte de donner un texte à la *NRF* de Drieu dès le premier numéro en décembre 1940. Il s'agissait, il est vrai, d'un des *Contes du chat perché*[9]. De même, il donne des textes au plus compromettant *Je suis partout* – mais là encore, pas de textes politiques (un autre « conte du chat perché »[10] en 1943 et divers articles sur des illustrateurs et peintres de Montmartre), et seulement jusqu'au départ

6. Marcel Aymé commente un accident mortel dans une mine de charbon dans « Chiens écrasés », article paru dans *Marianne* du 17 octobre 1934 et repris dans M. AYMÉ, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 1232-1234. Il y affirme que si les communistes ne réclament pas la fermeture des mines, mais simplement l'amélioration des normes de sécurité, c'est parce qu'ils se soucient moins de l'homme que de l'industrie, dont ils voudraient être les nouveaux administrateurs.
7. Sur nos réserves à l'égard de cette notion, voir *supra* l'introduction générale. Cette image est, il faut le dire, consciencieusement entretenue dans les deux recueils d'articles de Marcel Aymé édités par Michel Lécureur.
8. « Une signature », *Marianne*, 16 octobre 1935, repris dans M. AYMÉ, *Écrits sur la politique (1933-1967)*, C. et M. Lécureur (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 2003, p. 54.
9. « Les boîtes de peinture », paru dans la *NRF* du 1er décembre 1940.
10. « La patte du chat », paru dans *Je suis partout* du 28 mai 1943.

de Robert Brasillach, dont il était l'ami. L'article qu'il accorde en juillet 1944 à *La Gerbe* refuse de condamner les bombardements alliés[11], comme la rédaction du journal l'y incite pourtant. D'une part, donc, Marcel Aymé ne donne aucun gage positif de sympathie à l'occupant allemand (le journaliste Henri Jeanson, fondateur en 1940 du quotidien *Aujourd'hui*, rapporte même que Marcel Aymé aurait écrit et tenté de publier un texte contre le port obligatoire de l'étoile jaune[12]) ou à la collaboration, ni, après-guerre, au négationnisme[13]. Il ne se trouve d'ailleurs sur aucune des listes d'épuration du CNE.

Mais d'autre part il ne proteste guère contre les faits de collaboration des autres et, tout en conservant son indépendance, maintient de bonnes relations avec la presse collaboratrice. À aucun moment, en somme, Marcel Aymé n'aura accepté de considérer l'absence d'engagement comme un engagement négatif, ou le fait de ne pas critiquer ou boycotter les organes de presse qui le publiaient comme une approbation tacite. Rien d'étonnant en quelque sorte à ce que Sartre se soit exprimé avec une telle virulence contre lui, tant Marcel Aymé et sa « sotte littérature d'évasion » incarnent le contraire de sa conception de l'engagement[14]. Il est d'ailleurs probable que les attaques de l'auteur du *Mur* aient en bonne partie influé, après-guerre, sur la réputation politique de l'auteur du *Passe-muraille*.

Après la Libération, Marcel Aymé fait à nouveau figure de « compagnon de route de l'extrême droite[15] », en participant activement à la campagne pour la grâce de Robert Brasillach. L'échec de cette campagne et l'exécution de Brasillach enracinent en lui la haine de De Gaulle (haine qui, dans les années d'après-guerre, est peut-être davantage un marqueur politique de l'extrême droite collaboratrice que de la gauche). Aymé reprend en effet sans difficulté les expressions, mots d'ordre et slogans qui émanent des milieux « épurés » : les « cent mille Français fusillés sans jugement par les libérateurs[16] », ou – inversion provocatrice

11. Réponse au numéro spécial de *La Gerbe* du 13 juillet 1944, « Les élites françaises devant le saccage de la France », repris dans M. AYMÉ, *Écrits sur la politique*, *op. cit.*, p. 181-183.
12. Voir H. JEANSON, *70 ans d'adolescence*, J. Joullié et P. Serval (éd.), Paris, Stock, 1971, p. 396. Le texte en question aurait été tiré par les typographes avant d'être distribués autour d'eux clandestinement.
13. Voir la plaquette écrite après la Libération et contenant une réflexion sur ce qu'on appellerait volontiers, avec Arendt, la « banalité du mal » : « Le trou de la serrure », *Les Tirages à part du Palimugre*, 1946, repris dans M. AYMÉ, *Confidences et propos littéraires*, *op. cit.*, p. 8-11.
14. Voir notamment J.-P. SARTRE, « La littérature, cette liberté ! », *Les Lettres françaises*, nº 15, avril 1944, et la critique de la pièce *Vogue la galère* (1944) dans J.-P. SARTRE, « L'espoir fait homme », *Les Lettres françaises*, nº 18, juillet 1944.
15. P. ORY, *L'anarchisme de droite*, Paris, Grasset, 1985, p. 221. Mais l'article de *L'Express* consacré aux deux générations de droite (Anon., « À la recherche des intellectuels de droite », *L'Express*, 25 décembre 1954) le comptait déjà parmi les écrivains de droite.
16. M. AYMÉ, « Le hussard démobilisé », *Accent grave*, nº 7/8, février 1964 et compte rendu de *Mauriac sous de Gaulle*, paru dans *Combat* du 5 décembre 1964, repris dans M. AYMÉ, *Écrits sur la politique*, *op. cit.*, p. 300.

du discours officiel – « le gouvernement légal du maréchal Pétain » auquel « succédait un gouvernement de fait, celui du général de Gaulle »[17]. Parallèlement, il patronne la nouvelle droite littéraire en se liant d'amitié avec les Hussards[18] et en donnant des textes à la revue *La Table ronde*[19]. Cette proximité, encore une fois, rencontre certaines limites : alors que la droite littéraire se retrouve autour de l'Algérie française et du « Manifeste des intellectuels français pour la résistance à l'abandon » (1960), écho transparent au manifeste de 1935, Marcel Aymé affirme qu'il est partisan de l'indépendance des colonies, indochinoise[20] et algérienne – tout en prenant la défense de Bastien-Thiry au moment où celui-ci est condamné à mort[21].

De manière générale, les prises de position de Marcel Aymé penchent du côté de la droite, mais en étant chaque fois déterminées par des considérations d'amitié ou d'inimitié personnelle, ou par des valeurs humanistes générales (paix, justice équitable, liberté de création, haine de la peine de mort) et non par des convictions politiques positives. À quelques exceptions près, il semblerait donc que ce tropisme de droite puisse être reconstitué pour ainsi dire *de l'extérieur*, en fonction d'un certain nombre d'indices objectifs (signatures, sociabilités, publications, etc.), mais pas *de l'intérieur* de l'œuvre et de son auteur. Bien plus, on pourrait estimer que ces valeurs humanistes et l'amitié de Marcel Aymé pour des personnes bien concrètes s'opposent à toute forme de clivage politique qui viendrait s'imposer de l'extérieur à la communauté humaine et la diviser. C'est au fond ce que lui-même suggère en 1958 dans une réflexion sur la gauche, qui se trouve dans la préface d'un livre sur la droite :

> Je pense à mon oncle qui était un pur, qui payait de sa personne pour faire avancer la cause et je revois aussi le député entrer chez lui, s'asseyant dans la cuisine en face d'un verre d'eau-de-vie et disant « mon cher ami » avec une sale voix et un sale sourire de faux derche qui me serraient l'estomac. Et mon oncle ne lui crachait pas dans la gueule. Il croyait en ce polichinelle[22].

17. « L'Épuration et le délit d'opinion », *Le Crapouillot*, octobre 1950 (M. AYMÉ, *Écrits sur la politique*, *op. cit.*, p. 260).
18. Voir *infra* le chapitre qui leur est consacré.
19. Notamment *Le Confort intellectuel* (paru ensuite en livre en 1949).
20. « Quant à l'Indochine, nous avons beau être un gros vicieux, si jamais nous nous érigeons, ce sera contre une guerre injuste et idiote. », dans « Bonté de la maison », *La Parisienne*, mars 1953 (M. AYMÉ, *Écrits sur la politique*, *op. cit.*, p. 307).
21. Dans « J'admire qu'un homme… », *L'Esprit public*, avril 1963 (*Ibid.*, p. 291-293).
22. Préface du livre de Paul Sérant, *Où va la droite ?* (1958), (*Ibid.*, p. 325).

Ce texte inviterait presque à utiliser la qualification anachronique de « populisme »[23]. Marcel Aymé se veut du côté des gens qui, de droite ou de gauche, sont toujours capables de grandeur morale, contre les clivages de parti exploités par ceux qui font profession de politique. Ce n'est pas là une attitude anarchiste : Marcel Aymé exècre moins le pouvoir politique que les politiciens. Ainsi, ce qui constitue à ses yeux la faute de De Gaulle, c'est moins son autoritarisme en lui-même que de n'avoir pas détruit de la bonne manière « l'anarchie de la république parlementaire des partis ». De Gaulle « a pris tant de libertés avec les libertés du citoyen, qu'après son départ, les Français n'auront plus qu'un désir, celui d'être à jamais débarrassés de cette république autoritaire qui restera dans leur mémoire politique comme une répétition du deuxième Empire »[24]. L'anarchisme de Marcel Aymé est en quelque sorte un anarchisme contre l'anarchie, qui apprécie qu'un seul gouverne, du moment qu'il n'attente pas aux libertés personnelles, et qui accepte l'autorité, en tant qu'elle fait disparaître les clivages partisans entre les individus.

L'aversion pour la politique des partis et le parlementarisme n'est évidemment pas propre à Marcel Aymé. Elle s'est parfois articulée, au cours des années 1930, à certaines sensibilités d'extrême droite, et elle est notamment caractéristique d'une certaine frange du champ esthétique, que l'on a pu qualifier de « Bohème réactionnaire[25] ». Marcel Aymé fait ainsi partie de la Bohème montmartroise, dont le poids dans l'avant-garde artistique décline au profit des cercles de la Madeleine et de Montparnasse, et qui n'a pas pour autant accédé au monde des notables ou à une reconnaissance symbolique solide. Du point de vue du capital symbolique, Aymé occupe ainsi une place marginale à la *NRF*, malgré ses succès de vente. Sa position géographique recoupe donc plus ou moins une position sociale dans le monde littéraire, et *in fine* une position politique. On pourrait ainsi reconstituer un continuum idéologique dans cet univers montmartrois où se côtoient Céline, Gen Paul, Vlaminck, Ralph Soupault, etc. Seulement, Marcel Aymé n'est ni Céline ni Soupault, dont l'engagement est univoque et incontestable[26]. L'œuvre d'Aymé se caractérise plutôt, comme on l'a suggéré, par

23. Dans son sens contemporain (et vague), et non pas dans son sens littéraire et spécialisé (tel qu'il est employé par exemple dans C. PIROUX, « Marcel Aymé, romancier populiste par défaut », *Études littéraires*, vol. 44, nº 2, 2013, p. 101-114).
24. « *Mauriac sous de Gaulle* », recension du livre de Jacques Laurent, publiée dans *Combat*, 5 décembre 1964 (M. AYMÉ, *Écrits sur la politique*, *op. cit.*, p. 297-298).
25. Voir V. TERRAY, « Marcel Aymé et les Hussards : un "contemporain capital" ? La droite littéraire à la reconquête de son aura intellectuelle après la Libération », mémoire de M2, Université Paris I (Panthéon-Sorbonne), 2018, p. 30-32, qui construit cette expression à partir des travaux de Nicholas Hewitt sur Céline, et l'article de M.-K. SHIN, « La bohème littéraire montmartroise : l'anti-bourgeois et l'anti-intellectuel », dans *Classicisme de Céline*, Paris, Société d'études céliniennes, 1999, p. 313-337.
26. D'ailleurs, Marcel Aymé a quelques liens avec les autres milieux artistes, comme celui qui se réunit au Bœuf sur le toit (voir M. SACHS, *Au temps du Bœuf sur le toit* (1935), Paris, Grasset, 1987, p. 146-147).

la mise à distance du choix politique en tant que tel. Il s'agira donc de voir quelles modalités stylistiques favorisent cette mise à distance, et si ces modalités demeurent stables quand le contexte de création des œuvres évolue.

2. Métalepse et ironie

En 1938, Marcel Aymé fait paraître un recueil de nouvelles intitulé *Derrière chez Martin*. Le héros de la première de ces nouvelles, « Le romancier Martin », reçoit un jour la visite d'un de ses personnages, une femme trompée, mécontente du rôle que l'auteur lui a assigné. Celle-ci le supplie de changer son scénario :

> « Maître, vous qui avez un si grand talent, vous n'avez pas besoin de ces horreurs-là pour écrire un beau livre…
>
> — Bien sûr, dit Martin, mais je n'ai pas en toute cette affaire autant de responsabilité qu'il peut vous sembler. Un romancier honnête est comme le bon Dieu, il n'a pas grand pouvoir. Ses personnages sont libres, il ne peut que souffrir de leurs misères et regretter que leurs prières soient inutiles. […] Pas plus qu'à Dieu, il ne nous est permis de nous raviser. Le départ commande tout, et la flèche une fois lancée, il ne faut plus penser à la rattraper…
>
> — Vous ne me ferez pourtant pas croire que votre plume marche toute seule ?
>
> — Non, mais je ne peux pas en faire ce que je veux… Votre mari, lui non plus, dans un rapport qu'il destine au ministre, ne peut pas écrire tout ce qui lui passe par la tête… J'obéis à une nécessité à peine moins étroite, je vous assure[27]… »

Le passage illustre on ne peut mieux l'emploi de la métalepse narrative au sein d'une diégèse : la frontière entre deux niveaux diégétiques s'abolit, le personnage du récit enchâssé intervient dans le récit enchâssant[28]. Quoi qu'en ait dit l'auteur[29], nous aurions donc dès la première nouvelle un exemple de ce « réalisme de l'imaginaire », faisant intervenir un élément fantastique (l'intrusion de personnages de fiction dans la réalité) au sein d'un univers qui est et demeure petit-bourgeois (le fantastique est d'origine purement narratologique, il n'emprunte pas au merveilleux ou à l'onirisme). Nous avons déjà en partie commenté la portée ironique et humoristique devrais ce réalisme fantastique[30] ; ce qui retient notre attention ici est plutôt la manière dont la métalepse plaide pour l'irresponsabilité de l'écrivain. Le personnage de fiction, en se présentant dans l'univers de son créateur, démontre par là-même

27. M. AYMÉ, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 676.
28. Voir G. GENETTE, *Métalepse : de la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2009.
29. Voir *supra* la première note du chapitre.
30. Voir *supra*, la partie « Le microcosme provincial » dans le chapitre consacré à Jouhandeau.

sa propre liberté et l'impuissance du créateur sur sa création. Cette reformulation burlesque, mais au fond sérieuse et sincère, du mythe de l'inspiration s'articule d'ailleurs à la redéfinition de l'activité littéraire comme travail et gagne-pain. Ce n'est plus le créateur qui est à l'égal de Dieu, mais Dieu qui fait figure de fonctionnaire laborieux, obéissant aux ordres, aux contraintes et aux conventions. Cette redéfinition de l'écriture comme travail, Marcel Aymé la partage d'ailleurs avec Céline, et elle distingue encore une fois la Bohème littéraire montmartroise des écrivains-rentiers de la *NRF*, pour qui la littérature est essentiellement une activité désintéressée[31].

Le refus de la responsabilité de l'écrivain (bien différent de ce même refus par les surréalistes, puisque l'imaginaire n'est pas ici lié à une réflexion sur l'inconscient, par exemple) est-il pour autant confirmé par l'absence de prise de position à l'intérieur de l'œuvre ? Nous avions noté la différence entre l'ironie de Jouhandeau et celle d'Aymé, qui ne s'appuyait ni sur un ethos de supériorité morale, ni sur des valeurs surplombantes au nom desquelles d'autres valeurs sont moquées[32]. Cette ironie rit de sa cible sans la juger, et serait pour le dire naïvement une ironie sans méchanceté. Et autant Jouhandeau a cultivé sa réputation de langue de vipère, autant Aymé semble s'être attaché à éviter cette méchanceté toujours possible. C'est ce qu'indiquent par exemple ses échanges de lettres avec une universitaire états-unienne désireuse d'étudier l'ironie dans son œuvre[33]. Aymé se dit satisfait de l'angle critique retenu[34], mais la met en garde contre l'erreur d'interprétation consistant à croire qu'il se placerait lui-même hors de la critique émise :

> Il me semble que vous n'êtes pas tout à fait dans le vrai en parlant de mon ironie. Le mot impliquerait de ma part un sentiment de mépris ou de malveillance à l'égard des pays étrangers, que je n'éprouve absolument pas. […] Sans doute suis-je éloigné de certain mode de vie (qui commence à être celui des Français) ; mais si je devais en avoir de l'ironie, ce serait plutôt à mon endroit[35].

31. V. TERRAY, « Marcel Aymé et les Hussards », art. cit., p. 30. Pour clore la comparaison avec Jouhandeau, notons que celui-ci quoiqu'il ne vive pas de ses rentes, mais de son travail de professeur, ne considère pas non plus son activité d'écrivain comme une source de revenu, et incarne donc également l'ethos « *NRF* ».
32. Voir *supra*, dans le chapitre sur Jouhandeau, les sections « Le microcosme provincial » et « Compromissions ».
33. L'ironie de Marcel Aymé est en effet un topos critique, qu'il convient d'employer avec prudence (voir à ce sujet S.-A. APOSTOL, « La "prétendue" ironie de Marcel Aymé », dans *Langue et littérature. Repères identitaires en contexte européen*, Piteşti (Roumanie), Presses universitaires de Piteşti, 2019, p. 35-44).
34. « Je vous suis très reconnaissant […] d'avoir choisi pour sujet de thèse "L'ironie de M.A.". » (lettre à Dorothy R. Brodin du 30 mars 1962, reprise dans M. AYMÉ, *Confidences et propos littéraires*, *op. cit.*, p. 13).
35. Lettre à Dorothy R. Brodin du 15 mai 1962 (*Ibid.*, p. 14-15). La seule critique à l'égard du mode de vie états-unien que formule Aymé, et d'ailleurs de façon implicite, est la ségrégation des Noirs.

L'ironie raille sans pour autant remplacer le point de vue moqué par un point de vue supérieur ; en tant que telle, donc, elle pourrait être considérée comme l'expression littéraire de l'antipolitique de Marcel Aymé. Mais il faudrait au préalable distinguer deux ironies différentes dans ses écrits. La première est, pourrait-on dire, une ironie par naïveté. Elle émane principalement de l'instance narratoriale et s'articule à l'esthétique du conte (à sa dimension fantastique, mais aussi au ton du genre). C'est elle qui donne à la narration de Marcel Aymé cet air de ne pas y toucher. La fin de la nouvelle « Le romancier Martin » parodie ainsi le ton édifiant du conte :

> Sous le titre d'*Armandine*, le roman connut un immense succès. Le fait qu'il n'y eût pas un seul mort dans le livre de Martin bouleversa la critique et les personnes de l'élite. En moins de six mois, il se vendit, rien qu'en France, sept cent cinquante mille exemplaires en chiffre rond. Martin eut plusieurs complets neufs et une paire de souliers en peau de phoque. À Mathieu Mathieu, le meilleur ami, il fit cadeau d'un très beau stylo qui lui permit d'entreprendre son grand poème épique et de sauver la poésie[36].

On pourrait ici gloser le *Verfremdungseffekt* produit par cette morale invraisemblablement heureuse. Derrière le ton naïf et enfantin qui connote le conte (le « très beau » stylo, le fait que Martin ne s'acheta pas mais « eut » des complets comme on reçoit un cadeau de Noël) s'introduit un jeu ironique sur les attentes du monde littéraire (le succès de vente, la reconnaissance symbolique, le souhait de ressusciter à soi seul un genre en déclin). Ce que souhaite implicitement tout écrivain est représenté et moqué comme plus ou moins irréalisable et naïf (il n'y a pas de martingale dans le monde des lettres) mais certainement pas comme indésirable. On retrouve là ce qu'Alain Berrendonner appelait paradoxe argumentatif : deux lignes argumentatives divergentes sont soutenues par l'énonciateur. Du point de vue de l'économie interne du roman, il est vraisemblable que la critique soit bouleversée par l'absence de morts (le romancier Martin a l'habitude de tuer tous ses personnages). Du point de vue du monde littéraire réel, cette cause est insuffisante (comme est insuffisante la possession d'un beau stylo pour sauver la poésie). Le conflit irrésolu entre logique du conte et logique du monde littéraire laisse le jugement en suspens et permet à l'énonciateur d'échapper à la contrainte de cohérence argumentative[37].

---

36. M. AYMÉ, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 692.
37. Nous suivons ici A. BERRENDONNER, *Éléments de pragmatique linguistique*, *op. cit.*, p. 237-239 et A. BERRENDONNER, « Portrait de l'énonciateur en faux naïf », *Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, n° 15, 10 novembre 2002. Berrendonner rapporte l'ironie à un énonciateur unique (approche qui convient mieux à des textes, narratifs ou pamphlétaires, où l'instance énonciatrice est stable), et non à des situations d'interaction dialogale (paradigme exploité par Rabatel).

On ne s'étonne pas de rencontrer le même procédé à l'œuvre dans les morales des *Contes du chat perché* (publiés entre 1934 et 1946) :

> [L'inspecteur d'académie] fut si content des bêtes qu'il fit remettre à chacune un bon point et à la petite poule blanche, qui avait si bien raisonné, la croix d'honneur.
>
> Delphine et Marinette rentrèrent à la maison, le cœur léger. En voyant qu'elles avaient de très bonnes notes, les parents furent heureux et fiers […]. Pour les récompenser, ils leur achetèrent des plumiers neufs[38].

Ce que l'énonciateur n'assume pas en propre dans son énoncé, c'est d'abord la vraisemblance de celui-ci – ce qui est au fond le propre de toute fiction. Mais il suspend aussi sa portée moralisatrice (qui illustre dans les deux cas que l'effort et la vertu sont récompensés). Vis-à-vis de cette morale, le paradoxe argumentatif (qui repose sur la contradiction des sèmes /humain/ (*bon point*, *croix d'honneur*) et /non-humain/) instaure une distance ironique, mais qui n'a pas valeur de réfutation. L'ironie dit plus ou moins : « ces énoncés peuvent faire office de morale, mais nul n'est tenu de les prendre au sérieux. »[39]

Il est plus curieux de voir le ton naïf présent dans les écrits politiques de la même époque, et notamment dans *Silhouette du scandale* (1938), où Marcel Aymé fait l'histoire de tous les scandales ayant agité la Troisième République. Le scandale des décorations (trafic de légions d'honneur obtenues par le biais de hauts fonctionnaires corrompus) y est justement raconté comme un conte. Le député Daniel Wilson, gendre du président de la République Jules Grévy, se met en cheville avec la dame d'un « bureau de placement en décorations » pour vendre des légions d'honneur. On voit là ressurgir, dans un genre différent (le pamphlet ou le livre d'histoire satirique), un procédé stylistique (la recatégorisation par périphrase et l'ironie référentielle) qui se rattache au réalisme fantastique : le narrateur feint de donner pour argent comptant un élément incongru, là où celui-ci devrait susciter la surprise. Cet élément est perçu comme naturel au sein de la diégèse et par le narrateur : le trafic de décorations prend ainsi la forme officielle d'une agence où viennent se faire recruter les futurs décorés.

38. « Le Problème » (M. AYMÉ, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 1145).
39. L'ironie fait coexister deux lectures possibles. Une première, naïve, remplit la fonction éducative du conte telle qu'elle est conçue par Bettelheim en proposant la résolution symbolique et heureuse d'une situation hostile provenant de l'univers des adultes (B. BETTELHEIM, *Psychanalyse des contes de fées* (1976), Paris, Hachette, 1985). La seconde fait comprendre que la récompense des efforts terrestres n'advient que dans l'univers de la fiction. Mais la lecture ironique n'implique pas ici que la lecture non-ironique vienne d'une lacune ou d'une erreur de décodage.

Quant à la fin du récit, elle se présente encore comme une fin de conte : « L'un et l'autre [le président et son gendre corrompu] vécurent entourés du respect et de la considération générale[40]. » Et le récit est clos par une moralité édifiante, qui imite volontairement le ton général et vague des mises en garde pour les enfants : « On peut affirmer [que ce scandale] fut une excellente chose. Il n'est pas bon, qu'un peuple nourrisse trop d'illusions sur le régime, car il s'expose ainsi à de graves déceptions dont les conséquences peuvent être dangereuses[41]. » Or ici, contrairement à la fiction, la vraisemblance n'est pas en cause, puisque le scandale des décorations a réellement été enterré et oublié en quelques années et n'a pas empêché son principal acteur, Daniel Wilson, d'être réélu député. Le lieu de l'équivoque, ce sont les « intentions communicatives » du locuteur-narrateur.

Dans les contes et les nouvelles, l'attitude moralisatrice est elle-même la cible de l'ironie. Ce qui produit l'ironie, c'est le contenu hyperbolique et invraisemblable de la moralité (la fin de *L'Opéra de quat'sous* de Brecht fonctionne pour ainsi dire de la même manière). Or, dans le pamphlet, le contenu de la moralité (la réélection et l'estime retrouvée) est un fait strictement historique. L'ironie passe donc par un choix générique : Aymé emploie sciemment la forme du conte réaliste fantastique (qui inclut une posture méta-énonciative : l'énonciation n'est pas tenue de dire le vrai) pour raconter un épisode qui *a priori* ne s'y prête pas. L'impression ainsi produite est celle, presque métaleptique, que la fiction s'est introduite dans la réalité. Mais justement, la visée de l'ironie n'est pas ici, comme elle peut l'être chez d'autres pamphlétaires, de provoquer l'indignation, mais plutôt d'introduire une sorte de résignation sceptique : la république parlementaire et la démocratie représentative sont des contes pour enfants. L'ironie d'Aymé, quand elle prend la forme de cette fausse naïveté, ne cherche pas à faire réagir – ce qui entretiendrait en quelque sorte l'illusion qu'un régime politique fondé sur des valeurs morales et où le pouvoir appartient au simple citoyen pourrait exister. Elle est à l'image du scepticisme politique de son auteur, qui préserve malgré tout les valeurs humaines : il n'est pas en soi juste que Delphine et Marinette soient récompensées[42], mais on aime à les voir récompensées, car ce sont de bonnes filles. De même, il n'est pas en soi juste que Jules Grévy ressorte sans tache du scandale des décorations, mais ce scandale

40. M. AYMÉ, *Écrits sur la politique*, *op. cit.*, p. 87.
41. *Ibid.*, p. 88.
42. Dans le conte « Le Problème », Delphine et Marinette, à l'aide des animaux, résolvent le calcul de la superficie d'un champ en allant elles-mêmes l'arpenter. Elles se méprennent donc sur le sens d'un exercice abstrait de mathématiques, mais en incarnant la supériorité du bon sens laborieux et terre-à-terre, qui obtient pour finir l'approbation de l'inspecteur contre l'institutrice.

n'est pas si grave, ni Grévy si mauvais[43] qu'ils méritent de susciter un sursaut moral à la Voltaire – c'est-à-dire, stylistiquement parlant, une énonciation à la fois ironique et polémique sous-tendue par un contre-énoncé lisible[44].

3. Entendre des voix

La seconde forme saillante d'ironie chez Marcel Aymé provient des personnages et de la polyphonie produite par leur mise en scène. Si l'on emploie le terme de *polyphonie*, c'est pour mettre en lumière la pluralité des voix, en tant que points de vue énonciatifs (qui sont potentiellement des points de vue idéologiques) concurrents, mais aussi en tant qu'hétérogénéité visible des énonciateurs. La polyphonie en question n'est donc pas celle du récit polyphonique multipliant les voix narratoriales, mais celle des dialogues entre personnages, où la différence des voix et des tons est particulièrement sensible[45].

La critique contemporaine de l'auteur[46] tout comme la plus récente[47] ont remarqué que Marcel Aymé s'efforçait de restituer des parlures et des idiolectes dans ses dialogues. On en prendra un premier exemple, tiré de la nouvelle « Avenue Junot » (prépubliée le 13 août 1943 dans *Je suis partout*). Une jeune fille vient poser dans l'atelier du peintre Gen Paul, où elle rencontre un poète mondain. Un peu plus tard arrive dans l'atelier « Ferdinand Céline ». La présence de Gen Paul aux côtés de Céline donne à Aymé l'occasion de pasticher leurs parlures respectives : l'argot parisien de Montmartre dans le cas du premier, le style romanesque idiosyncratique du second. La distinction entre les deux mérite d'autant plus d'être remarquée qu'une partie de la critique de l'époque (dont certains rédacteurs de *Je suis*

43. « C'était un Jurassien près de ses sous, pas chatouilleux sur le point d'honneur et content d'avoir une belle position dont il faisait profiter sa famille. » (M. AYMÉ, *Écrits sur la politique*, *op. cit.*, p. 86).
44. C'est-à-dire aussi une énonciation ironique selon la définition de Rabatel, qui met en avant un PDV hyper-asserté. Nous sommes ici contraints de situer l'ironie de Marcel Aymé dans un entre-deux par rapport aux définitions de Rabatel : il ne s'agit ni tout à fait d'humour (puisqu'il y a une cible extérieure, ce n'est pas de l'auto-dérision), ni tout à fait d'ironie (puisqu'il n'y a pas de PDV hyper-asserté, d'ethos de moraliste indigné, etc.).
45. Nous désignons donc par *polyphonie* la présence d'un énonciateur autre, à un niveau plutôt macro-textuel, là où Ducrot, qui emploie le même terme, se concentre principalement sur le niveau micro-textuel de l'énoncé-phrase (O. DUCROT, « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation », dans *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984, p. 171-233). D'autres études, s'inspirant plus textuellement de Bakhtine, donnent au concept de *dialogisme* une portée plus large incluant les phénomènes qui nous retiennent (voir J. BRES, « Savoir de quoi on parle : dialogue, dialogal, dialogique ; dialogisme, polyphonie… », dans J. Bres *et al.* (dir.), *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2005, p. 47-61).
46. Brasillach parle de Marcel Aymé comme d'un transcripteur de langage, et souligne son art de la transposition linguistique (voir R. BRASILLACH, *La chronique littéraire de Robert Brasillach dans* Le Petit Parisien, *op. cit.*, p. 56-61 et 230-233).
47. « Marcel Aymé est attentif dès ses débuts à la restitution du langage parlé comme le prouve la diversité et l'adaptation des formules linguistiques à chaque personnage mais aussi à la voix narrative. » (V. JACOB BLANCHEMANCHE, *Espace graphique et oralités vivaces : lecture ethnocritique des premiers romans de Marcel Aymé*, Metz, Université de Lorraine, thèse de doctorat, 2019, p. 335)

partout) assimilait simplement le style de Céline à un style argotique ou à un genre d'argot artificiel[48]. Ainsi, d'une part, la parlure de Gen Paul dans la nouvelle reprend les formes les plus facilement identifiables de la langue orale populaire (interrogatifs composés, dislocations, aphérèses, argot et néologismes par suffixation populaire) : « — Qui c'est qui m'a calotté mon papelouse ? », « — Pourquoi que tu te laisserais pas pousser la barbe ? », « Tes anémioques, tu leur files des remboums dans mon atelier et après, t'as encore la vicelance de venir m'engueuler »[49].

D'autre part, le pastiche de Céline ne reprend pas tant les traits les plus reconnaissables (ces mêmes formes oralisées, ou les points de suspension) que ce que le style et la syntaxe céliniens ont de plus singulier :

> Chez toi, c'est plus fréquentable, dit Céline à Gen Paul. J'ai rien contre les barbes, mais si tu te mets à recevoir des poètes parfumés, des pisseurs de queue de cerise, où qu'on va ? C'est le courant d'air avec l'Académie. Ton Richard Eutrope, je connais ça ; c'est du poète classique, surclassique, archiacadémique : le renifleur de coco, l'esthète à médéme, avec des complexes et des petites moiteurs de pédoque, le versicule dévirgulé à velléité musicale et philosocoque, quel charme qu'il a, ma chère, et profond, la vache, comment qu'il vous baratine les contraires dans son verbe taillé en pointe, communo en diable et anarcho comme grand-papa, chanteur de la désespérance du rien, kierkegaardien de la semaine prochaine, et les mondes s'affrontent dans mon cœur boudeur comme en 1900, et je dis oui en plein, et non par la bande, et mes fesses dans mon subconscient[50].

La vitupération hyperbolique avec préfixes intensifs, l'accumulation, l'association allitérative, le néologisme composé sur la base de mots ou d'affixes savants (« versicule », « philosocoque »), les changements de registre, et surtout la rupture de l'unité phrastique et énonciative par les incidentes – qui, comme à la fin de ce passage, introduisent un discours indirect libre parodique (qui est tantôt celui du public esthète, tantôt celui du poète) et une suite de digressions syntaxiques : ce style est plutôt celui des pamphlets que du *Voyage*.

La polyphonie qui se dégage ainsi de la nouvelle est d'abord une *couleur locale*, l'illustration littéraire des physionomies de Montmartre. Elle fait partager ensuite à une communauté de voix une position esthétique qui cesse d'être assignable à l'auteur : l'ancienne bohème montmartroise d'inspiration populaire, contre la nouvelle bohème avant-gardiste de Montparnasse, incarnée par Richard Eutrope. En effet, on y reviendra plus bas, si Marcel

48. Voir par exemple *supra* « Le purisme dans l'entre-deux-guerres » pour les critiques de Thérive.
49. M. AYMÉ, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. III, p. 1294-1297.
50. *Ibid.*, p. 1296. Il semblerait d'ailleurs que Céline n'ait pas apprécié ce pastiche, sur lequel il revient dans l'une des versions de *Féerie pour une autre fois* (voir la notice de la nouvelle, *Ibid.*, p. 1951).

Aymé est méfiant envers l'avant-gardisme, il n'amalgame pas, comme Céline, classicisme, avant-gardisme, bourgeoisie et efféminement.

La polyphonie a, bien sûr, la fonction satirique qu'on peut attendre d'elle : le personnage de Richard Eutrope donne à Aymé l'occasion de caricaturer la conversation mondaine :

> Monsieur Céline. Je suis heureux de. J'aime tant ce que vous faites, j'adore, je raffole. Un dynamisme. Un nuancement. Un farouchisme. Ah ! la gueule de ça. Mais je vous demande pardon. Richard Eutrope. Poète. Je suis Richard Eutrope[51].

Et de parodier la poésie cérébrale, surréalisante, post-rimbaldienne et post-mallarméenne avec le poème « Le batelier intégral », récité par Eutrope, et qui endort l'assistance. Les premiers vers en sont :

> *Le dé à coudre le hasard le jeu*
> *qu'à reboiser les as nous convient les infus quand*
> *croulent les jubés sur le chrème*[52].

De la même manière, dans le roman *Gustalin* (1938), le personnage de Sarah, bourgeoise parisienne cultivée qui s'installe à la campagne, porte un jugement esthétique sur tout ce qu'elle voit, c'est-à-dire sur tout ce qui constitue le cadre de vie quotidienne et de travail des habitants du lieu :

> Cette petite église de Chesnevailles, je l'aime de tout mon cœur. Hier après-midi, je priais devant l'Immaculée-Conception accrochée à un pilier, vous savez, la Vierge, et tous ces angelots avec leurs petits culs roses. Un chromo de quatre sous, un pauvre article de bazar à bondieuseries… mais la présence de Dieu en faisait un pur, un adorable chef-d'œuvre, mille fois plus touchant qu'un tableau de maître parce qu'il ne devait rien qu'à Lui[53].

La quête de connivence (« vous savez ») et le mélange des qualificatifs esthétiques et affectifs (« cette petite église », « un pur, un adorable chef-d'œuvre ») composent le discours paternaliste de la Parisienne mondaine, pour qui le jugement esthétique pur et désintéressé fait partie intégrante de la vie quotidienne, au point qu'elle peut proférer ce jugement dans des

51. *Ibid*., p. 1294.
52. *Ibid*., p. 1302-1303.
53. M. AYMÉ, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 539.

termes issus du quotidien (selon un snobisme analogue à celui d'Oriane de Guermantes qui ne parle jamais d'art à ses amis artistes, tant l'art est une présence évidente)[54].

À l'inverse, il n'y a guère de pareilles dissonances quand Marcel Aymé fait parler des paysans et des ruraux. Les régionalismes qui émaillent les dialogues sont relativement discrets et dépourvus de visée documentaire ou exotique (article devant les noms propres, substitution du *à* au *de* pour le génitif, emploi absolu de certains verbes transitifs, emploi inhabituel de certaines prépositions). Ils ne fournissent pas l'occasion de développer une nouvelle prose lyrique, comme chez Giono ou Ramuz. Lorsque ces voix paysannes s'infiltrent dans la voix narratoriale, cela signale tout au plus la sympathie du narrateur pour l'univers rural, humble et laborieux (le monde ouvrier étant plus rarement représenté) :

> L'homme à la mère Dominé n'était pas parti autrement ; un 14 juillet, qu'il avait voulu évacuer à toute force, ses trois cuillerées d'huile de ricin lui avaient tourné toute la journée sur l'estomac, et le soir, il était dans les sueurs, bien parti pour mourir sur la minuit comme c'était arrivé. Un homme qui avait tout pour se conserver[55].

En somme, la polyphonie consiste à mettre en scène les PDV d'énonciateurs seconds, signalés évidemment par les marques du discours rapporté. Mais c'est la différence (ou l'identité) entre la voix ou la parlure de ces énonciateurs et celle du narrateur qui signale la non-prise en charge ironique du PDV1 représenté (ou au contraire, dans le cas des paysans, la co-énonciation). Quant au PDV2 antagoniste, la spécificité de l'ironie d'Aymé fait qu'il est non pas implicite et hyper-asserté (comme dans l'ironie polémique indignée), mais explicite et pris en charge par des énonciateurs tiers (Gen Paul, Ferdinand Céline, le mari de Sarah)[56].

C'est là ce qui rend si fuyantes les positions esthétiques mais aussi politiques de Marcel Aymé. Un critique a déjà en partie montré comment la pluralité des personnages devenait un moyen de neutralisation politique du roman : *Le Chemin des écoliers* (1946) constituerait selon Jean-Paul Dufiet un modèle d'écriture « asémite », renvoyant dos à dos discours antisémite et discours juif, aussi raciste l'un que l'autre[57]. On peut en fait généraliser

54. Cf. l'analyse de V. JACOB BLANCHEMANCHE, *Espace graphique et oralités vivaces*, *op. cit.*, p. 74-77.
55. *La Jument verte*, dans M. AYMÉ, *Œuvres romanesques complètes, 1926-1933*, Y.-A. Favre (éd.), Paris, Gallimard, 1989, t. I, p. 944. (Le discours indirect libre se rapporte à Adélaïde Haudouin). L'emploi féminin de *minuit* ne semble pas spécifiquement régional, bien que ce soit l'effet qu'il produise.
56. Cf. à nouveau A. RABATEL, « Humour et sous-énonciation (vs ironie et sur-énonciation) », *L'information grammaticale*, n° 137, mars 2013, p. 36-42, analyse avec laquelle nous prenons quelque liberté.
57. Voir J.-P. DUFIET, « Une écriture "asémite" en 1946 ? Marcel Aymé : *Le Chemin des écoliers* », dans C. Douzou et P. Renard (dir.), *Écritures romanesques de droite au XXe siècle*, Dijon, EUD, 2002, p. 145-158. Dufiet tire cette conclusion entre autres à partir d'une réplique de la juive Lina, qui dit à propos des États-Unis : « Et quand vous avez besoin de mépriser et être méchant – tout le monde a besoin – il y a les nègres. »

la portée de cette analyse : le roman dans son ensemble est un roman antipolitique, une sorte de roman à somme nulle où à peu près toutes les tendances politiques (socialisme, communisme, vichysme, fascisme, gaullisme) et tous les engagements (collaboration, marché noir, STO, résistance, clandestinité, passivité) sont incarnés par des personnages et se contrebalancent. Mais c'est moins le dispositif polyphonique qui en fait l'inverse exact d'un roman à thèse, que ses notes de bas de page. Chaque personnage secondaire qui traverse le roman donne lieu en note à un récit ramassé et proleptique, un peu à la manière des fausses moralités des contes – mais à la différence de celles-ci, les notes sont un modèle de sadisme littéraire :

> [note 2] Les locataires de cet appartement, ruinés par la guerre et pressés par un besoin d'argent, dénoncèrent à la Gestapo, en 1943, un vieil oncle à héritage, qu'ils aimaient d'ailleurs beaucoup. Par hasard, leur dénonciation s'égara dans les bureaux allemands et ils n'en eurent pas de regret, la fortune ayant heureusement tourné pour eux. À l'heure qu'il est, le vieil oncle vit encore et ses neveux l'aiment toujours beaucoup.
>
> [note 16] L'homme chauve, ardent maréchaliste, fut victime d'une erreur de nom en octobre 43 et arrêté par la Gestapo. Après avoir été torturé, il fut envoyé à Buchenwald où il mourut au mois de janvier dans les circonstances suivantes qui m'ont été rapportées par un témoin. L'homme chauve faisait partie d'une chambrée placée sous les ordres d'un Polonais, lequel, avec l'autorisation des Allemands, choisissait chaque matin au hasard quatre ou cinq hommes se trouvant sous sa coupe et les tuait avant son petit déjeuner, soit à coups de revolver, soit à coups de nerf de bœuf. Ayant une enflure de la joue dont l'aspect déplut au Polonais, l'homme chauve fut tué à coups de nerf de bœuf.[58]

On retrouve donc à peu près l'idée de paradoxe argumentatif développée plus haut. Chaque note défend une ligne argumentative (« être gaulliste / milicien / dénonciateur / communiste / etc. n'est pas le bon choix historique ») qui entre en conflit avec le reste de la narration et avec toutes les autres notes. Mais la coexistence de ces lignes argumentatives ne débouche pas sur une suspension de jugement. Il reste à la fin un point de vue qui permet d'assurer la cohérence argumentative : « il n'y a pas de bon choix historique ». C'est bien ce point de vue qui est hyper-asserté par l'ironiste, et non pas un point de vue satirique

(M. AYMÉ, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. III, p. 868) Mais comme on voit, le statut d'un tel énoncé aux yeux du personnage lui-même est des plus ambivalents.

58. M. AYMÉ, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. III, p. 714 et 837. L'action du roman se situe entre 1942 et 1943.

pluraliste[59]. Ce dispositif rend donc le roman moins pessimiste que lourdement relativiste – en réponse à la lourdeur moralisatrice de la production contemporaine, dirent certains lecteurs[60].

4. Cache-cache bourgeois

En revanche, deux ans plus tard, Marcel Aymé élabore un procédé plus retors, qu'il emploie dans deux livres successifs. Le premier est le roman *Uranus*, paru en 1948. C'est le troisième livre du cycle consacré à l'Occupation et à la Libération (avec *Le Vin de Paris*, de 1947 – on pourrait au passage s'appesantir sur le choix de présenter les deux périodes comme les deux volets d'un diptyque, suggérant qu'une oppression succède à une autre). L'intrigue d'*Uranus* tourne autour du personnage de Maxime Loin, collaborateur recherché par les autorités et caché par la famille Archambaud[61]. Edmond Archambaud, ingénieur à l'usine, homme inculte, maréchaliste modéré sous l'Occupation et qui ne se cache pas sa propre lâcheté, est une variation sur la figure littéraire du bourgeois au sens flaubertien, c'est-à-dire une figure littéraire *a priori* discréditée. C'est justement elle qui introduit une troisième forme d'ironie dans l'œuvre.

Uranus commence par une scène de dispute : Mme Archambaud rentre chez elle et gifle sa fille, qui a passé l'après-midi seule en forêt avec un garçon. M. Archambaud tempère alors les remontrances de sa femme par ses conseils de *pater familias* soucieux de l'avenir de ses enfants :

> « Marie-Anne n'a pas mal choisi. Ce jeune Monglat est riche. Son père s'est rudement bien débrouillé sous l'occupation et le fils, résistant de la onzième heure, s'entend lui-même aux affaires. C'est bien ce qui t'a décidée, n'est-ce pas ? […] Ce n'est pas ça ? Je le regrette pour toi. Ma petite fille, souviens-toi que, dans la vie, la seule chose qui compte, c'est l'argent. D'ailleurs, sur ce point, ta mère pense exactement comme moi et si elle était sûre que ce riche jeune homme t'épouse un jour, elle t'aurait déjà pardonné. »

59. Nous entendons par là des discours dont la portée ironique est claire au sens de Rabatel (la cible est un autre que soi, le PDV1 est pris en charge pour être refusé, la moquerie est forte et clivante, etc.), et où le PDV2 implicite et hyper-asserté existe, mais doit être constitué par l'interprète. Nous semblent répondre à ce critère la presse satirique type *Canard enchaîné* ou *Guignols de l'info*, où « tout le monde en prend pour son grade » à commencer par les dirigeants dont les PDV font l'objet de reprises ironiques, mais qui laisse au récepteur une grande latitude pour déterminer depuis quel PDV le PDV1 doit être jugé (de gauche, de droite, d'extrême droite, anarchiste, moralisateur, apolitique, relativiste, etc.).
60. Sur la réception du roman par Yves Gandon, Maurice Nadeau, Kléber Haedens, etc. voir la notice de l'éditeur (M. AYMÉ, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. III, p. 1889 et suivantes).
61. La figure de Loin, ancien employé aigri par sa condition et devenu journaliste fasciste, esthète, féru de poésie et de lavallières, semble inspirée directement par Rebatet.

Troublée par cette dernière affirmation, Mme Archambaud n'y contredit pas, mais après un temps de silence, s'écria avec un mépris fougueux :

« L'épouser ! Il n'y pense même pas !

— Je crois, en effet, qu'il n'y pense pas. Mais pour une jeune fille adroite, il peut y avoir autant de profit à devenir la maîtresse d'un homme riche qu'à être sa femme légitime.

— Edmond ! Est-ce que tu es fou ? Voilà que tu encourages ta fille… Ah ! le jour où cette petite imbécile sera enceinte…

— Évidemment, dit Archambaud en s'adressant à sa fille, c'est la chose à ne pas faire. Il faut absolument éviter d'avoir des enfants. Ça coûte cher, c'est un embarras, une cause de soucis, de tracas, et pour une jeune fille, c'est un handicap très lourd. Ta mère s'inquiète à juste titre de ta promenade au bois des Larmes. Ce n'est pas un endroit où céder à un jeune homme. Il ne faut le faire que dans une chambre[62]. »

Archambaud est un bourgeois moyen, qui exprime une idéologie utilitariste de bourgeois moyen. Cette pensée est bien sûr condamnée d'avance par l'axiologie propre à l'univers littéraire. Il y a donc nécessairement distance entre cette idéologie et celle, quelle qu'elle soit, du narrateur et du lecteur, qui ne peuvent être qu'antibourgeois : première strate d'ironie. Mais le discours d'Archambaud est en soi parfaitement invraisemblable, et ne peut exister qu'en vertu de ce réalisme imaginaire, propre à l'œuvre de Marcel Aymé. Le réalisme, ici, se trouve bien sûr dans la forme du discours, qui garde un ton bourgeois : les conseils d'un père à sa fille, les règles de bonne conduite, les préceptes pour guider sa vie. La forme déontique du discours invite donc à une lecture critique antibourgeoise, tandis que son contenu énonce une vérité qui transgresse les conventions bourgeoises. Ce père de famille qui encourage sa fille à marchander sa vertu et à ne surtout pas avoir d'enfant, en contradiction avec sa propre situation, indique par là qu'il ne faut pas lire à la lettre son discours. Le discours et son énonciateur sont découplés, ce qui forme une deuxième strate d'ironie.

Cependant Archambaud exprime sans détour ni tartuferie la pensée bourgeoise, et cette transparence est évidemment impensable puisque la règle d'or de la bourgeoisie est de *sauver les apparences*. Le degré zéro de cette pensée bourgeoise est justement incarné par Mme Archambaud et par les formules archétypales du bon sens (« Voyons, Edmond… », « Est-ce que tu es fou ? »). Ces formules ne disent rien, mais en appellent à l'évidence des conventions, qu'elles refusent justement d'expliciter, ce qui risquerait d'en dévoiler le

62. M. AYMÉ, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. III, p. 1044-1045.

soubassement. Il y a un décalage entre deux versions de la pensée bourgeoise, la vraie et la trop vraie, pourrait-on dire. En définitive, Edmond Archambaud, qu'on croyait trop bourgeois pour être honnête, se révèle en même temps trop honnête pour être bourgeois. Et c'est finalement en vertu du cynisme de sa classe qu'il dit ce qui est normalement indicible. Parce qu'il est une figure littéraire de toute manière discréditée, il n'a plus d'apparences à sauver. La distance ironique que les valeurs littéraires exigent que l'on garde face à tout ce qui est bourgeois est elle-même mise à distance : troisième strate d'ironie[63].

Edmond Archambaud, dans ce début de roman, est ainsi constitué en porte-parole paradoxal de l'auteur (au sens où un tel choix va à l'encontre de la *doxa* littéraire antibourgeoise). M. Aymé, voulant éviter de produire un roman à thèse, ne peut ni pontifier à travers la voix narratoriale, ni recourir à un porte-parole trop grossier que serait un personnage axiologiquement univoque, simple et bon (le professeur de mathématique Watrin par exemple). C'est donc celui qui, en raison de sa classe, incarne par excellence la fausseté (le bourgeois moyen dissimulant son maréchalisme par crainte de l'Épuration) qui représente en fin de compte la vraie droiture morale, nécessairement imparfaite, et la vérité : Archambaud cache chez lui le collaborateur Maxime Loin, mais ne se cache pas qu'il cache désormais ses opinions et qu'il obéit à la loi du silence de l'Épuration.

Dans *La Jument verte*, la fonction de porte-parole (l'équivalent approximatif du narrateur balzacien, si l'on veut) était endossée par la jument elle-même (non pas l'animal, mais le tableau de la jument qui trône chez les Haudouin). Dans l'un de ces « propos de la jument », on retrouve ainsi très exactement l'antipolitique de Marcel Aymé :

> Racaille révolutionnaire (le père Dur). Cafards de réactionnaires (Berthier). Mon œil. Mon œil de jument. Comme s'il était possible, entre deux familles, de se regarder, chien et chat pendant soixante ans de vie, sans autre raison allante que de politique ou de confessionnal. Des Berthier, des Dur, des Corenpot, des Rousselier, qui suent seize heures par jour sur la terre, qui n'attendent rien que de la peine de leur corps, n'ont pas le temps de regarder l'Éternel ou la politique étrangère avec une loupe. À Claquebue, les convictions sincères, religieuses ou politiques, naissaient dans le bas du ventre ; celles qui poussaient dans la cervelle n'étaient que des calculs, des ruses provisoires qui n'engageaient ni la

63. Si l'on souhaite formaliser le fonctionnement du passage, on aura donc un premier rendement ironique produit par la supposée non-PEC par E1 (l'auteur du livre, qu'on imagine partager des préventions antibourgeoises) du PDV tenu par e2 (=discours moralisateur tenu par le bourgeois Archambaud). Un deuxième rendement ironique produit par la contradiction entre des indices cooccurrents (entre contenu du PDV de e2 et ethos préalable et discursif de e2 ; entre contenu et forme de ce PDV). Un troisième rendement ironique produit par la réévaluation du passage, à la lumière notamment de la différence entre e2 et e3 (=Mme Archambaud) : la non-PEC de PDVe2, appelée par l'ethos initial de e2 (père de famille bourgeois inculte), cesse elle-même d'être prise en charge.

haine, ni l'amitié : on en changeait à l'occasion, comme le vieil Haudouin savait le faire. Les gens sautaient sur le radicalisme, sur le cléricalisme, le royalisme ou le général Boulanger, comme ils sautaient sur le prétexte d'une borne mitoyenne, pour affirmer que, dans leurs familles, on s'entendait à faire l'amour d'une certaine façon[64].

Les opinions politiques et religieuses se réduisent *in fine* à des dispositions affectives et sexuelles, c'est-à-dire animales. Les clivages, trop abstraits pour les petites gens, ne sont qu'un prétexte à nourrir des querelles de couche et de clocher. On ne s'étonne pas de trouver presque exactement le même propos quinze années plus tard, lorsque Archambaud demande à Maxime Loin comment il est devenu fasciste :

Les raisons qui s'étaient présentées à son esprit entre les années 36 et 39 formaient une chaîne solide. Les hasards de la vie et les variations barométriques n'entraient naturellement pas en compte. Archambaud s'était attendu à une réponse de ce genre-là. On est l'homme d'un milieu, d'un métier, d'une femme, d'une ville, d'une rue, d'une lavallière, on est porté, balayé, chassé, on ne sait plus ni nord ni sud et quand la vague vous dépose, on a des raisons pour tout expliquer[65].

L'hésitation qu'on peut avoir en interprétant cette dernière phrase (commentaire du narrateur ou pensée du personnage rapportée au discours indirect libre) est en fait elle-même significative du statut d'Archambaud, à la fois porte-parole problématique[66] et faux nez de la voix auctoriale.

Les anti-convictions de Marcel Aymé et sa volonté de réduire le politique à l'affectif font écho à la nature polyphonique de ses fictions. Chaque personnage a sa parlure, parce que chaque personnage a ses affects. Et même dans un roman politique comme *Uranus*, où les personnages représentent tous un type social et politique distinct[67], chaque voix exemplifie une disposition affective, elle-même censée déterminer une disposition politique. Archambaud incarne le phlegme ironique ; l'ouvrier Gaigneux est un taiseux ; Loin est un esthète aigri qui se réfugie dans le fascisme pour s'épancher, ce qui explique son ton hyperbolique, mi-lyrique mi-pamphlétaire : « Je voyais l'Europe coincée entre le communisme et la mer… » ou : « La casserole est sur le feu. Bientôt la France cuira dans la

64. M. AYMÉ, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 989.
65. M. AYMÉ, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. III, p. 1083.
66. Ce que n'était pas la jument, investie au contraire de toute l'autorité que peut avoir un personnage magique et placé en retrait de l'intrigue.
67. Archambaud mollement maréchaliste et mollement repenti, Loin collabo et fasciste, Gaigneux ouvrier communiste, Jourdan communiste mais intellectuel, Monglat grand patron collabo qui achète sa tranquillité aux communistes, etc.

sauce tartare. »[68] L'œuvre d'Aymé présente des *caractères*, avec la manière de parler propre à ces caractères, dont la politique n'est qu'un élément adjacent et fortuit. C'est pour ces raisons qu'*Uranus* n'a pas directement l'air d'un roman à thèse : en vertu de l'ironie à plusieurs détentes introduite par le personnage principal, et en vertu de la pensée antipolitique que défend Archambaud et qui est appuyée par chaque dialogue. La fiction n'invite pas à trouver en elle un sens autre.

Pourtant *Uranus* n'en est pas moins un roman anti-Épuration, dont la thèse (« l'Épuration est impure, elle n'est pas un retour à la justice, mais un déchaînement de cruauté symétrique à l'autre ») est sans équivoque, grâce au caractère exemplaire des personnages[69]. Jourdan, le professeur de lettres, n'est pas *un*, mais *le* communiste romantique pour qui la révolution n'est qu'un jeu intellectuel ; d'ailleurs les intellectuels communistes ne peuvent être que des intellectuels. Tout le dialogue entre Jourdan et Gaigneux incarne cette différence de caractère essentielle. Les « premièrement », « deuxièmement »[70] de Jourdan sont certes une représentation un peu grossière de l'esprit cérébral du personnage ou de son *habitus* d'intellectuel. Plus subtile est la représentation de la dynamique conversationnelle. Gaigneux, mal à l'aise, est celui qui demande des redéfinitions (« Comprendre quoi ? », « Qu'est-ce que tu baves ? ») ou exige de changer de sujet (« Arrête, arrête. Ne parlons plus de cette histoire-là. », « Laisse le sentiment de côté », « Ça va. On n'est pas des curés », « Ta gueule », « N'en parlons plus […]. Je vois que tu en fais une affaire d'amour-propre »[71]). Ces anti-phatiques trahissent le travailleur manuel taiseux, qui incarne le bon sens. Jourdan en revanche, à l'aise quel que soit l'enjeu du débat, préfère toujours le poursuivre : « Je ne retire rien de ce que j'ai dit ». Il le fait en reprenant les termes de l'autre : « — Pardon ! s'écria Gaigneux avec violence. […] — Pardon à mon tour. » Ou en les redéfinissant : « [Gaigneux :] Je vois que tu en fais une affaire d'amour-propre. [Jourdan :] — Tu n'as jamais rien dit d'aussi juste. En effet, je mets mon amour-propre à trouver la vérité. »[72] Il est le modèle de

68. M. AYMÉ, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. III, p. 1083-1084. On peut nuancer cette idée en évoquant la conversation entre Jourdan et Gaigneux. Le professeur de lettres, pour avoir dit « Mais faut pas se gourer… », se fait reprendre par l'ouvrier qui n'aime pas qu'on essaie devant lui de faire peuple. Ici, la différence des voix a bien pour fonction de souligner une différence sociolinguistique (que le professeur veut camoufler) et une tension entre deux groupes sociaux (l'intellectuel et le manuel).
69. Sur l'importance de ces exemples dans la définition générique du roman à thèse, voir S. R. SULEIMAN, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive* (1983), Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 35-70.
70. M. AYMÉ, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. III, p. 1090-1092. Aussi ne sont-ils présents qu'au début de la discussion, avant que celle-ci prenne un tour conflictuel.
71. *Ibid.*, p. 1094-1099.
72. *Id*. On peut comparer ces interactions avec le dialogue entre Olivier et Philippe dans *Un mauvais rêve* (voir *supra* le chapitre consacré à Bernanos). Il y a la deux manières analogues de représenter l'intellectuel désincarné et donc de faire profession d'anti-intellectualisme.

l'intellectuel bourgeois qui joue et se paie de grands mots. Les personnages forment chacun un caractère, conjointement politique, affectif, langagier, mais où le politique est délimité et déterminé par l'affectif. Que Marcel Aymé représente un ouvrier communiste sympathique en la personne de Gaigneux[73] ne retire rien au caractère thétique du roman et des types qui s'y affrontent, puisque c'est justement le diagnostic des forces (inégales) en présence qui constitue, bien en amont, la thèse du roman[74].

5. « Passez-moi Astyanax, on va filer en douce. »

Après avoir mentionné le genre du conte, qui faisait descendre le chat perché du chat botté, parler de « caractères » reviendrait à prêter à l'œuvre une teneur classique qu'elle ne laissait pas nécessairement présager – quoique Marcel Aymé ait préfacé aussi bien La Bruyère que Perrault[75]. Or, si elle ne la laisse pas présager, c'est parce que sa poétique explicite n'est pas moins fuyante que sa politique, et pour cause : elle est énoncée à travers le même dispositif, dans *Le Confort intellectuel*, dont la publication suit d'un an celle d'*Uranus*. Essai ou pamphlet narratif, le livre se présente comme une série de dialogues entre le narrateur et un bourgeois rencontré par hasard, M. Lepage, qui entreprend de lui exposer sa théorie du « confort intellectuel ».

Ce « confort », que M. Lepage entend préserver, exige des œuvres saines, dont les idées soient énoncées avec clarté et n'aillent pas à l'encontre des valeurs bourgeoises de son public. Il exclut le romantisme, culte du mot pour le mot et contraire à l'esprit français. Le verbalisme romantique ne se limite d'ailleurs pas à la première moitié du XIXe siècle : M. Lepage le voit à l'œuvre dans tous les courants modernes, surréalisme, cubisme, etc. Ces courants postromantiques et hermétiques, qui dissolvent la concordance entre les mots et les choses, sont autant de ferments de décomposition sociale et nationale, menaçant un ordre auquel M. Lepage est vigoureusement attaché[76]. On l'aura compris, les conceptions

73. Comme s'est plu à le souligner quelques années plus tard *La Parisienne*, tenant cela pour un gage de liberté d'esprit (A. PARINAUD *et al.*, « Existe-t-il un style littéraire de droite ? », *La Parisienne*, juin 1955).
74. Un roman à thèse est caractérisé par l'absence d'ambiguïté de ses valeurs. Si celui d'Aymé a des valeurs politiques ambiguës (il n'affirme pas que la Résistance soit plus valable que la Collaboration, ou l'inverse), c'est qu'il les remplace de façon univoque par une autre disposition des valeurs, politico-morale pourrait-on dire. Quant à la valeur pragmatique du livre, elle invite à se prononcer contre la censure, contre la responsabilité politique de l'écrivain et pour sa liberté de création, contre les mesures d'Épuration (voir S. R. SULEIMAN, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, *op. cit.*, p. 65).
75. Respectivement en 1968 et 1964. Les préfaces sont reprises dans M. AYMÉ, *Confidences et propos littéraires*, *op. cit.*, p. 179-194.
76. Archambaud lui-même, caricature de la querelle des mauvais maîtres, « affirmait que les romans, même et surtout les bons, avaient tué en France le désir d'entreprendre, abruti la bourgeoisie et conduit le pays à la défaite de 1940. » (M. AYMÉ, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. III, p. 1137)

esthétiques exposées dans ce dialogue sont un compendium de maurrassisme littéraire : M. Lepage est un bien-pensant de la littérature, qui valorise « l'intelligence » contre les « brumes nordiques »[77]. Comme le résume son interlocuteur :

> De lui-même, le mot confort est très bourgeois, mais que dire de votre notion de confort intellectuel ? À vue de nez, elle paraît déjà des plus réactionnaires et pour peu qu'on l'approfondisse, on y voit une espèce d'autodafé que nos réactionnaires d'il y a un siècle n'auraient seulement pas osé prononcer[78].

Pourquoi alors réactiver en 1949 une esthétique politiquement et artistiquement discréditée ? Pour élargir ses cibles, certes : la critique de M. Lepage s'étend aux surréalistes ou à la poésie contemporaine. Mais surtout elle voit le même « flou romantique » à l'œuvre dans les mots de *liberté*, de *socialisme*, de *révolution*, de *littérature engagée*[79]. Et elle mentionne enfin les communistes, mais pour suggérer qu'eux ne sont pas ennemis de ce même confort intellectuel : les communistes auraient des goûts bourgeois.

Le livre repose donc sur un double dispositif. Le premier, c'est le dispositif dialogal, qui permet de confronter deux esthétiques sans que l'une puisse être définitivement associée à l'auteur (auquel on assimilerait plus spontanément le narrateur à la première personne, écrivain aux goûts libéraux). Le deuxième, c'est l'utilisation de ce bourgeois archétypal et en même temps lucide. De même qu'Archambaud ne se cachait pas qu'il avait été un lâche sous l'Occupation et un tartufe à la Libération, M. Lepage admet être un bourgeois avec ses intérêts de classe réactionnaires, ses goûts rétrogrades, son solide bon sens, etc. Ce double dispositif permet donc à Aymé de persifler les communistes en faisant approuver par M. Lepage le caractère sain et bourgeois de leur art (ce qui les discrédite du point de vue esthète et libéral), et de railler les avant-gardes pour leur hermétisme, tout comme il avait raillé Richard Eutrope dans « Avenue Junot », en discréditant cette fois l'hermétisme depuis le point de vue réactionnaire[80].

---

77. M. AYMÉ, *Le Confort intellectuel*, Paris, Flammarion, 1949, p. 98 et 6. À l'occasion, M. Lepage peut aussi, tel Abel Bonnard, prononcer l'éloge de l'ignorance, qui vaut mieux selon lui que des prétentions intellectuelles immodérées (mais contrairement à Bonnard, il prescrit cette ignorance aux bourgeois, afin qu'ils gardent les pieds sur terre, et pas au petit peuple).
78. *Ibid.*, p. 192-193.
79. *Ibid.*, p. 41.
80. On trouve dans *Le Confort intellectuel* une autre parodie de poésie moderne. Le poème est parfaitement hermétique, mais le poète-résistant qui le compose et le publie est persuadé qu'il s'expose par là aux représailles de l'occupant. Le poème passe évidemment inaperçu des Allemands. Contrairement à ce qui se jouait dans « Avenue Junot », Aymé montre qu'il voit désormais un lien inextricable entre politique et avant-gardisme (quand bien même la portée politique des productions d'avant-garde serait incompréhensible à cause de leur hermétisme).

Marcel Aymé fait dire tout haut à M. Lepage ce que tout sain lecteur pense tout bas, et s'autorise à jouer sur deux tableaux à la fois. Par la critique de l'hermétisme, Aymé défend en fait sa propre pratique littéraire (il est un écrivain de la *NRF*, sans être un « écrivain *NRF* »). Mais par ailleurs, il se garde bien lui-même de pouvoir être identifié à la Bêtise bourgeoise (si M. Lepage vitupère l'emploi péjoratif du terme *bourgeois*, cet emploi péjoratif est implicitement maintenu en vigueur à l'encontre des communistes par exemple). Ainsi, quand M. Lepage relit vers par vers « La Beauté » pour montrer l'inanité du poème, le narrateur prend la défense de Baudelaire. Là encore, le passage est à double fond : le dialogue dans son ensemble fait l'apologie du bon sens et de la littérature saine, mais la lecture bourgeoise de Baudelaire est invalidée *a priori* et ne peut constituer qu'un hommage en creux au sens riche et multiple du sonnet. Marcel Aymé (via le narrateur qui est son semblable) préserve donc son image d'écrivain aux goûts avancés, en rejetant l'anachronisme sur M. Lepage.

Le dialogue est ainsi doublement ironique, puisqu'il met en scène un bourgeois caricatural, cible par excellence de l'ironie, mais que ce bourgeois est lui-même le véritable ironiste (le narrateur occupant une attitude naïve et conciliatrice). C'est un livre maurrassien au second degré, si l'on entend par là ce degré qui n'exclut jamais tout à fait le premier. Il se prête d'ailleurs à une lecture au premier degré, qui est plus ou moins celle que fit Roger Nimier :

> Enfin, c'est *Le Confort intellectuel* de Marcel Aymé, cette merveilleuse machine de guerre, si utile pour fâcher les imbéciles. Ce livre, nécessairement incompris, a tous les caractères du manifeste que notre génération pouvait souhaiter. Au lieu d'élever une barricade et de se placer à l'abri, comme on fait généralement dans ce genre d'écrits, l'auteur en élève deux, il montre les avantages stratégiques du bon goût, de la raison. Il prouve enfin que même sur une barricade littéraire on peut jouer à chat perché[81].

« Manifeste », « machine de guerre », « barricade » sont des termes qui valent pour une œuvre thétique ; mais la pirouette finale restitue bien l'ambivalence (plus que l'ambiguïté) de l'œuvre. Dans le dialogue, c'est l'introduction d'un troisième personnage qui fait office de pirouette. Mlle Anaïs, la gouvernante de M. Lepage, est une bourgeoise déclassée, car les mauvaises lectures ont entraîné la chute de sa famille[82]. Elle nourrit des goûts romantiques et avant-gardistes, dont M. Lepage la fait malicieusement parler pour

81. R. NIMIER, *Le Grand d'Espagne*, Paris, La Table ronde, 1950, p. 165.
82. Ici encore : l'histoire de Mlle Anaïs est une confirmation si excessive de la thèse de M. Lepage (« la littérature est dangereuse ») que finalement elle l'invalide. Mais elle l'invalide pour mieux mettre en avant la thèse principale : la littérature d'avant-garde est tout aussi, voire plus bourgeoise que la littérature « saine », il faut donc préférer cette dernière.

mieux la provoquer : « Et peut-être que les dissertations de M. Lepage sur le confort intellectuel et le virus littéraire de la bourgeoisie étaient une somme de ses griefs personnels, un réquisitoire contre Mlle Anaïs[83]. » Comme pour la politique, les clivages esthétiques, auxquels on attribue de graves répercussions sur l'ordre social, pourraient en fin de compte se réduire à des animosités et des affects individuels.

La seule conclusion du discours ironique serait en quelque sorte : « Mettons enfin que je n'ai rien dit. » Mais il faut bien sûr considérer que cela a été dit, quoique le contraire l'ait été aussi. De cet apparent jeu à somme nulle, il y a un reste. Il y a par exemple un point sur lequel le discours de M. Lepage se distingue nettement de la conception réactionnaire : pour lui, la qualité de la langue de Molière, c'est d'être démocratique : « les poètes classiques usaient d'une langue démocratique, celle de tout le monde[84]. » En soi, l'idée que le français classique est universel n'a rien de remarquable ; mais redéfinir cet universalisme comme démocratique n'est pas anodin de la part du bourgeois réactionnaire Lepage. C'est là un point de contact en même temps que de friction entre une esthétique réactionnaire ou conservatrice et l'esthétique de Marcel Aymé, qui se veut d'abord populaire : populaire parce que polyphonique (ses romans intégrant toutes les manières de parler jusqu'aux moins nobles), mais surtout populaire parce que classique.

Un an avant de publier *Le Confort intellectuel*, Marcel Aymé répondait à l'enquête « Ce que je pense du théâtre », dans *Carrefour* du 28 avril 1948. Il y avançait l'idée que le théâtre classique français (contrairement à celui de Shakespeare ou Goethe) n'était pas un théâtre intellectuel ou cérébral, mais un théâtre qui se contentait de parler de personnes, de passions et de mœurs, et qu'il s'adressait par conséquent à tout le monde. « La perfection du langage, la musique des vers, n'empêchaient pas une œuvre d'être comprise[85]. » Bien plus, les œuvres de Racine, Corneille et Molière étaient comprises, non malgré leur langue, mais (comme le suggère rétrospectivement *Le Confort intellectuel*) aussi grâce à leur langue.

Dans l'article, Marcel Aymé affirme avoir du théâtre une conception « traditionaliste » et « on ne peut plus conformiste »[86]. Mais l'originalité de son œuvre provient en fait de la tentative de synthèse entre sa formation classique scolaire et une veine d'inspiration populaire, rurale ou montmartroise, patoisante ou argotique. Toujours dans *Uranus*, le cafetier

83. M. AYMÉ, *Le Confort intellectuel*, *op. cit.*, p. 186.
84. *Ibid.*, p. 22.
85. M. AYMÉ, *Confidences et propos littéraires*, *op. cit.*, p. 124-125.
86. *Ibid.*, p. 123.

Léopold, rêvant de donner une autre fin à *Andromaque* (« une femme si bien[87] »), fournit un exemple parlant d'une telle synthèse avec ses alexandrins oralisés :

> LÉOPOLD — Passez-moi Astyanax, on va filer en douce.
>
> Attendons pas d'avoir les poulets à nos trousses.
>
> ANDROMAQUE — Mon Dieu, c'est-il possible. Enfin voilà un homme !
>
> Voulez-vous du vin blanc ou voulez-vous du rhum ?
>
> LÉOPOLD — Du blanc.
>
> ANDROMAQUE — C'était du blanc que buvait mon Hector
>
> Pour monter aux tranchées, et il avait pas tort[88].

La majesté du vers français est pour le cafetier la source d'un émerveillement naïf : « Et quelle cadence. Quel majestueux balancement […] Léopold, ébloui, ne se lassait pas de répéter son alexandrin et s'enivrait de sa musique[89]. » Ici, il faut voir plus loin que le simple décalage parodique entre la dignité tragique et la réécriture populaire ; la parodie n'est qu'un des modes parmi d'autres sur lequel Aymé énonce une poétique classique.

Encore faut-il préciser le sens de *classique*. D'un point de vue linguistique, Aymé parle du français classique comme d'un français standard. Dans l'œuvre romanesque, ce français standard est globalement celui de la voix narrative, qui coexiste comme on l'a dit avec un certain nombre de parlures. Mais sur le plan épilinguistique, on observe justement que le « classicisme populaire » coexiste avec un imaginaire célinien de la langue : Marcel Aymé estime lui aussi que le français classique est guindé, que sa grammaire porte « un faux-col sérieusement amidonné[90] » parce qu'il s'est éloigné de sa source populaire et vivante, dont Rabelais était la meilleure incarnation. L'échec historique de Rabelais, commenté dans une préface aux *Cinq Livres* parue en 1965, reprend essentiellement l'idée de Céline (« Rabelais, il a raté son coup[91] »). Mais Marcel Aymé incorpore l'antiromantisme à cet imaginaire : le classicisme a figé la langue française, mais les prétentions révolutionnaires des romantiques

87. M. AYMÉ, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. III, p. 1072.
88. *Ibid.*, p. 1224-1225.
89. *Ibid.*, p. 1073.
90. M. AYMÉ, *Silhouette du scandale*, Paris, Éd. du Sagittaire, 1938, p. 56, repris dans M. AYMÉ, *Confidences et propos littéraires*, *op. cit.*, p. 88.
91. Voir L.-F. CÉLINE, « "Rabelais, il a raté son coup". Une interview sur *Gargantua* et *Pantagruel* pour *Le meilleur livre du mois* », 1959, repris dans D. de ROUX, M. BEAUJOUR et J. POMMERY (dir.), *Louis-Ferdinand Céline II*, Paris, L'Herne, 1965, et la préface des *Cinq Livres* dans M. AYMÉ, *Confidences et propos littéraires*, *op. cit.*, p. 164-178.

n'ont jamais franchi les limites de la syntaxe[92] ni réhabilité convenablement Rabelais. Cette hostilité diffuse au XIXe siècle, plutôt inspirée de Maurras et Daudet, se conjugue donc avec l'anti-académisme célinien – tout comme l'écriture des romans opère une synthèse entre classicisme scolaire et tropisme populaire.

On notera néanmoins que, contrairement au Ferdinand fictif d'« Avenue Junot », Marcel Aymé se garde bien d'employer le mot « classique » comme un stigmate littéraire. Ainsi, lorsqu'en 1965 il oppose à Rabelais la littérature contemporaine et son écriture blanche, il ne caractérise pas celle-ci comme un retour à une expression classique ou même standard, mais plutôt comme « une expression neutre, impersonnelle, dont le modèle accompli serait l'inventaire de grand magasin ou le constat de commissaire de police[93] ». Sur le chapitre de la langue, donc, en théorie comme en pratique, Marcel Aymé opte pour une position de compromis et de synthèse, en soulignant les travers de l'académisme sans rejeter pour autant la langue des classiques, et en tirant sur l'abbé Delille[94] pour épargner Racine et Molière. C'est aussi pour cette raison que Marcel Aymé est salué par le journaliste Criticus comme un des seuls auteurs de son temps à écrire sans faute de langue ni de style. On peut bien sûr s'amuser de ce type de critique normative datée : elle n'en est pas moins sensible à la pratique de l'auteur, qui cloisonne assez les voix déviantes (paysannes, faubouriennes, etc.) pour que sous elles, la critique plus traditionnelle reconnaisse une sorte de style sans écart[95].

D'un point de vue générique, enfin, Marcel Aymé qualifie de « classiques » les romans qui ont un début, un développement et une fin et proposent de dépeindre des caractères. À cet égard, sa pratique s'identifie sans mal au classicisme du *placere et docere* et de l'unité d'action. Quant à son jugement de critique, il s'astreint à la tolérance : sa recension de *L'Europe buissonnière* (1949) d'Antoine Blondin choisit par exemple de traiter le livre comme un « pararoman », afin d'adoucir les sérieuses réserves que le roman lui inspire. En substance, le livre de Blondin manque de cohérence, il est l'œuvre « d'un jeune écrivain bridé et agacé par la démarche classique du roman » et par « le souci de faire mûrir les situations et les caractères ». Sans le blâmer, Marcel Aymé lui rappelle toutefois – dans une belle maxime

92. Cette idée est défendue en 1938 dans *Silhouette du scandale*, voir M. AYMÉ, *Confidences et propos littéraires*, *op. cit.*, p. 87-88.
93. *Ibid.*, p. 174.
94. *Ibid.*, p. 166. On aura d'ailleurs noté que contrairement à Céline, Marcel Aymé préfère Racine à Shakespeare.
95. CRITICUS, *Le style au microscope*, Paris, Calmann-Lévy, 1949, p. 29-44. Criticus fait l'examen des deux premières pages de *La Jument verte*, en soulignant que les fautes de langue sont à attribuer au parler paysan, tandis que l'auteur lui-même est un « classique désespéré ».

où l'on apprécie la montée du clitique, mais dont l'emphase semble volontairement tempérée par l'incidente – que « se faire une règle de n'en avoir pas peut devenir la plus astreignante et la plus fatigante (pour l'auteur cela va de soi, mais pour le lecteur aussi) des règles. »[96] On aurait peine à trouver, dans cette reformulation de la contrainte créatrice, un manifeste d'anarchisme littéraire.

Conclusion

Pour résumer, notre étude est partie de deux sentiers critiques déjà bien battus : la question générique du réalisme fantastique (ou magique, ou imaginaire) ; et celle, stylistique ou énonciative, de l'ironie. Si nous avons étayé la pertinence de ces deux pistes critiques, c'est qu'elles nous semblaient particulièrement propres à montrer comment la production littéraire de Marcel Aymé se donnait à voir comme une parole non située, non engagée, non embarquée. Hormis quelques articles d'intervention (dont la plupart sont des réflexions sur la responsabilité de l'écrivain), son œuvre est un ensemble de récits et de dialogues qui répugnent à se présenter comme des discours assertifs. Il était donc particulièrement nécessaire de les examiner sous un angle spécifiquement énonciatif, à partir de définitions plus restreintes de l'ironie, et d'y adjoindre la question de la polyphonie. On a vu ainsi se dessiner un ensemble de procédés et de dispositifs permettant à Marcel Aymé de louvoyer entre roman à thèse et polyphonie idéologique ; de dire sans dire, mais tout en disant ; ou encore : de ne pas dire soi-même, mais de faire dire à X ou Y.

Benoît Denis a montré que les écrivains avaient recours à l'ironie comme à l'une des stratégies « visant à conjurer ou suspendre les effets de la lecture idéologique de leur texte[97] ». Cette analyse, appliquée au roman *Plateforme* (2001) de Michel Houellebecq, faisait voir par quels procédés (là aussi, des porte-paroles ambivalents et discrédités) un auteur relativise les valeurs politiques ou morales qui s'affrontent dans son roman. La conséquence de la distance ironique est de frapper tous les discours au coin de l'idéologie, si bien que les plus valables sont encore ceux qui étalent ouvertement et lucidement leur caractère idéologique : le discours bourgeois assumant pleinement sa nature et son origine bourgeoises. Au passage, c'est peut-être là une des sources de ce renversement axiologique en vertu duquel *réactionnaire*, de

96. « *L'Europe buissonnière* », paru dans *Aspects de la France* du 17 novembre 1949 (M. AYMÉ, *Confidences et propos littéraires*, *op. cit.*, p. 350). Marcel Aymé sauve tout de même le fouillis du roman de Blondin en soulignant son incompatibilité avec la pratique américaine du *digest* – ce compliment tire son sens du contexte de publication, à savoir la revue nationaliste de Pierre Boutang.
97. B. DENIS, « Ironie et idéologie. Réflexions sur la "responsabilité idéologique" du texte », *COnTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, n° 2, 16 février 2007.

stigmate et d'insulte qu'il était, est devenu une manière de plaisanterie entre intimes et, pour finir, presque un compliment[98].

Benoit Denis se demandait dans le même article quelle position adopter pour garder, en tant que critique, une distance qui échappe au piège de l'ironie ; c'est-à-dire qui perçoive et décode l'ironie, sans accréditer pour autant une vision ironique du monde et le relativisme afférant. Il est toujours envisageable de mobiliser à cet effet la notion marxiste de contradiction. Marcel Aymé oscille entre sadisme littéraire (ou « satanisme », comme dit Grandgil dans « Traversée de Paris ») et humanisme ; il joue les ouvriers contre les petits-bourgeois de gauche, tout en préservant les valeurs humanistes de ces mêmes petits-bourgeois ; et il joue la petite-bourgeoisie – toujours honnie – contre les ouvriers et les communistes, mais aussi contre une grande bourgeoisie qui serait la seule vraie bénéficiaire de la Collaboration et aurait échappé à l'Épuration[99]. Il joue enfin la langue populaire contre le classicisme, et le classicisme contre l'avant-gardisme. Mais ici comme ailleurs, la contradiction peut prendre l'allure d'un passe-partout théorique. C'est donc plutôt à l'interaction entre la production littéraire et le contexte historique qu'il faut revenir.

Il y a chez Marcel Aymé une constante sceptique : scepticisme à l'égard du jeu politique, et à l'égard de l'avant-gardisme et de l'art expérimental. Au cours des années 1930, Marcel Aymé se met en scène comme un citoyen lambda, spectateur impuissant du jeu politique et déterminé à ne pas s'y mouiller. Stylistiquement, l'ironie qu'il développe alors joue précisément sur sa naïveté apparente. L'auteur produit des maximes moralisatrices dont il veut faire entendre non qu'elles sont fausses, mais que leur validité est purement fictive. Il offre ainsi une satire légère des conventions sociales, politiques ou artistiques, mais surtout il change le citoyen dépassé par les « affaires » en conteur qui n'est pas dupe de ce à quoi il assiste : on serait presque tenté d'y voir une forme d'auto-défense et de préservation de soi[100].

98. Voir la plaisanterie de Roger Nimier : « Mab me dit que plusieurs de ses amies de la meilleure société la dédaignent à présent parce qu'elle avait prononcé le nom d'un romancier aussi réactionnaire que toi. » Lettre de Roger Nimier à Marcel Aymé du 17 février 1961, reproduite dans V. TERRAY, « Marcel Aymé et les Hussards », art. cit., p. 182. L'emploi au second degré du mot précède sa revalorisation, illustrée récemment par le lancement de la web TV « REACnROLL ».

99. Discours tenu aussi bien dans la discussion entre Léopold et Monglat au chapitre IX d' *Uranus* (M. AYMÉ, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, t. III, p. 1110) que dans l'article « Le libérateur », *Défense de l'Occident*, février 1955 (M. AYMÉ, *Écrits sur la politique*, *op. cit.*, p. 283).

100. Ce pourquoi nous insistons encore une fois sur le continuum entre ironie et humour, plutôt que sur leur stricte partition. La séparation schématique proposée dans plusieurs de ses articles par Rabatel doit être vue comme la modélisation de deux pôles, autorisant des situations intermédiaires. Marcel Aymé a des cibles extérieures, il explicite les PDV moqués, il fait un usage modéré de l'illogisme et du *nonsense* (ironie), mais cette mise à distance n'implique ni clivage fort, ni jugement de vérité, ni hyper-assertion d'un PDV adverse (humour).

Sous l'Occupation, Aymé poursuit ses activités littéraires sans changement notable[101] ; en revanche, à la Libération, le citoyen lambda laisse place à l'écrivain indigné, qui s'offusque qu'on porte atteinte à la liberté des écrivains. L'auto-défense devient contre-offensive. Aymé élabore parallèlement de nouveaux dispositifs ironiques : un premier, original sans être franchement réussi, dans *Le Chemin des écoliers* (avec le quasi-dédoublement de l'instance narratoriale dans les notes de bas de page, contrepoints proleptiques). Et un second, plus retors et qui s'appuie sur la dimension polyphonique déjà présente dans l'œuvre, dans *Uranus* et *Le Confort intellectuel*. L'ironie repose cette fois sur certaines représentations partagées, portant sur l'origine de classe des énonciateurs fictifs et sur l'imaginaire de classe qui a cours dans la littérature depuis le milieu du XIXe siècle (le bourgeois éternel). Mais au lieu que ces représentations servent de préalable au décodage de l'ironie, celle-ci, « négation de la négation », exige au contraire leur renversement.

L'évolution d'un même trait stylistique – l'ironie, qui est dès l'origine une des marques de fabrique de l'auteur – indique en somme à quels événements celui-ci a choisi de réagir : à l'Épuration, plus qu'à l'Occupation. L'analyse stylistique prouve donc que ce n'est pas l'évolution du contexte historique (et notamment la politisation excessive du champ littéraire après la Libération) qui aurait politisé malgré lui un écrivain resté égal à lui-même[102]. C'est l'écrivain qui a volontairement infléchi le ton de ses œuvres, en réponse à une situation[103] et pour défendre des valeurs (liberté de création, non-responsabilité de l'écrivain, indulgence face aux compromissions politiques et morales) qui, sans se réduire ni s'assimiler à elle, s'harmonisaient opportunément avec la pensée réactionnaire.

101. Tout au plus rend-il compte, dans certaines nouvelles du *Passe-muraille*, de l'Occupation, par exemple dans la nouvelle « En attendant ».
102. Ce que tend à dire la critique sartrienne, en dénonçant le non-engagement d'Aymé et sa « sotte littérature d'évasion » comme un engagement négatif.
103. Situation conjointement politique et esthétique, puisque Marcel Aymé se représente, pas tout à fait à tort, l'esthétique d'avant-garde comme inextricablement politique.

VII. JACQUES CHARDONNE ET PAUL MORAND, COUPLE LITTÉRAIRE

Naissance d'un couple

L'amitié entre Jacques Chardonne et Paul Morand n'est pas ancienne. Ces deux écrivains se sont croisés à quelques reprises dans l'entre-deux-guerres[1] et sous l'Occupation, mais ne se sont liés qu'après la guerre. L'édition de leur *Correspondance* fait débuter leurs échanges en 1949 ; les tout premiers en sont néanmoins absents. On sait que Chardonne a pris contact avec Morand vers 1947 pour le féliciter de *Montociel* (roman publié à Genève en 1947) et du « Dernier jour de l'Inquisition » (nouvelle parue la même année, en Suisse également, mais à Vevey aux éditions de La Table ronde) – deux écrits dont, selon lui, tout le monde parle à Paris. La réaction de Morand est d'abord plutôt froide : il note dans son journal intime que le compliment de son confrère « est exagéré, aucun journal français n'osant imprimer mon nom depuis trois ans. Mais il doit y avoir, en France, un snobisme de la clandestinité[2] ». Il est vrai qu'à l'époque, les deux écrivains sont encore *personae non gratae* en France, Chardonne pour avoir publié des écrits pro-allemands sous l'Occupation et participé deux fois au voyage de Weimar, Morand moins en tant qu'écrivain qu'en sa qualité d'ancien ambassadeur de Vichy[3] et surtout de proche de Laval, ainsi que pour son choix de

1. Voir F. DUFAY, *Le soufre et le moisi : la droite littéraire après 1945, Chardonne, Morand et les hussards* (2006), Paris, Perrin, 2010, p. 66-67. Chardonne a par exemple édité une traduction de Morand.
2. Journal intime de Morand, entrée du 21 juin 1947, citée par P. DREYFUS, *Paul Morand*, Paris, Gallimard, 2020, p. 322. François Dufay émet par ailleurs l'hypothèse que Chardonne et Morand se soient croisés en Suisse, comme tant d'autres « exilés » français, mais ne précise pas ce qui l'a conduit à le penser (F. DUFAY, *Le soufre et le moisi*, *op. cit.*, p. 32-33).
3. Morand, ambassadeur de 1943 à 1944, à Bucarest et à Berne, s'y est fait détester de ses subordonnés, majoritairement gaullistes, en tentant de réprimer les divers actes de résistance échafaudés à l'ambassade.

rallier Vichy plutôt que de Gaulle en 1940, alors qu'il était en poste à Londres[4]. Morand publie donc désormais en Suisse, chez de petits éditeurs point trop hostiles aux anciens collaborateurs mais de faible audience, et Chardonne attend son heure.

C'est en fait l'arrivée des Hussards à partir de 1949 qui les fait revenir dans le monde littéraire français et surtout parisien, et les lie plus intimement l'un à l'autre (les deux auteurs ne s'écrivant de façon vraiment suivie qu'à partir de 1956). Les jeunes auteurs de droite de l'après-guerre, Roger Nimier en tête, se cherchent des aînés, et Morand et Chardonne sont très favorablement disposés à les satisfaire[5]. C'est pourquoi ils incarnent, mieux que les écrivains fascistes (morts ou restés plus ou moins volontairement isolés) ou que Marcel Aymé, la transition d'une génération d'écrivains réactionnaires à une autre.

L'alliance entre les deux aînés proscrits est-elle purement circonstancielle pour autant ? Et qu'en est-il de l'adoption symbolique des jeunes Hussards par les anciens vichystes ? Du côté de Morand, aucune affinité préalable. Il a déclaré dans un entretien accordé en 1976 qu'il trouvait les premiers livres de Chardonne ennuyeux ; ce n'est qu'après-guerre qu'il a commencé de l'aimer[6]. Encore faut-il modérer ce jugement : si dans une des premières lettres adressées à Chardonne Morand dit le plus grand bien de *Chimériques* (1948), « d'une délicatesse et d'un goût peu communs, sans parler de la réussite technique[7] », il notait quelques mois avant dans son journal qu'il trouvait le roman « confus et sans force[8] ». Morand renouvelle néanmoins ses hommages en 1953, quand Jacques Chardonne lui envoie *Vivre à Madère*. D'après Dufay, si Morand aime les livres de Chardonne datant d'après la Libération, c'est parce que ce sont des livres politiques, écrits par quelqu'un qui est comme lui en délicatesse avec la France. *Vivre à Madère* trouve son origine dans les hésitations de Chardonne, envisageant de s'installer à Madère, voire en Amérique du Sud, en cas de prise du pouvoir par les communistes[9]. Le roman en lui-même, sans être ouvertement politique, garde

4. Sur tout cela, voir à nouveau P. DREYFUS, *Paul Morand*, *op. cit.*, p. 218-288. Les écrits de Morand sous l'Occupation sont rarement politiques ; il a gardé ses remarques les plus inacceptables pour son journal intime.
5. On ne reviendra pas ici sur ce que cela implique de stratégie littéraire, sur quoi nous nous attardons davantage *infra* dans le chapitre consacré aux Hussards. Nimier est le premier à contacter Jacques Chardonne, tandis que Morand reçoit d'abord la visite de Déon, avant que Nimier lui envoie en 1948 un exemplaire du *Grand d'Espagne*.
6. P. MORAND, *Entretiens* (1990), Paris, La Table ronde, 2001, p. 124.
7. Lettre à Chardonne du 7 septembre 1949, P. MORAND et J. CHARDONNE, *Correspondance*, P. Delpuech (éd.), Paris, Gallimard, 2013, t. I, p. 22. Il s'agit de la première lettre de la correspondance publiée, mais d'autres ont précédé.
8. Journal intime de Morand, entrée du 11 décembre 1948 (cité par P. DREYFUS, *Paul Morand*, *op. cit.*, p. 341).
9. F. DUFAY, *Le soufre et le moisi*, *op. cit.*, p. 25-26.

une trace discrète de la « peur du rouge » qui l'a inspiré[10]. De toute manière, la réputation de son auteur suffisait à en faire inévitablement, en 1953, un roman politique.

On ne saurait trop dire si les confidences de 1976 sont sincères, ou si Morand a fini par se convaincre qu'il aimait ce Chardonne tardif[11]. On retiendra seulement que l'influence de Chardonne sur un auteur qui, au début des années 1950, a déjà composé la majeure partie de son œuvre (à l'exception de *Tais-toi* en 1965 et de *Venises* en 1971), est infime – pour le style en particulier, nous y reviendrons.

Elle l'est peut-être moins sur les jeunes écrivains qui viennent à la rencontre du maître de La Frette. Pour Nimier, Chardonne est celui « qui sait si bien le français[12] », qui a eu « le premier prix de français de sa génération[13] ». Déon évoque son style et ses ellipses dans un article de 1959 où il fait également l'éloge de Morand[14]. Quelques années plus tard, c'est François Nourissier qui avoue que la lecture de *L'Épithalame* (1921) l'a enraciné « dans un certain style d'économie[15] ». Chardonne a donc profité de cette popularité inattendue pour jouer les mentors. Sa correspondance mise en scène avec Roger Nimier (*Lettres à Roger Nimier*, 1954) mêle aux diagnostics amers du vieil écrivain sur le déclin du style français[16] divers conseils littéraires. L'attitude de Chardonne est d'ailleurs d'une troublante ambivalence. Dans sa correspondance privée, il préconise plutôt à Nimier de l'imiter lui (« Des phrases courtes, peu d'argent, pas d'ambition[17] ») et glisse une pique contre Morand, dont le style a « on ne sait quoi de pauvre quand on vient de quitter le *Hussard* [*bleu*][18] ». Dans la correspondance publiée, il met certes en garde Nimier et ses camarades contre la prolixité : « Abhorrer le style "élégant" ou le style plat ; en vérité le même. On réprouvera aussi le style abondant à quoi parvient vite l'écrivain rompu au métier[19]. » Mais le danger qui les guette est davantage celui de la concision excessive :

10. Voir J. CHARDONNE, *Vivre à Madère* (1953), Paris, Grasset, 1984, p. 23-24 ou 216-217.
11. Chardonne, invité par Morand, découvrit aussi que Morand n'avait pas lu l'exemplaire dédicacé de *Femmes* (1961) qu'il lui avait envoyé (F. DUFAY, *Le soufre et le moisi*, *op. cit.*, p. 170).
12. Dédicace de Nimier à Chardonne, dans son exemplaire du *Grand d'Espagne*, citée *Ibid.*, p. 29.
13. Lettre de Nimier à Chardonne du 16 mars 1953, cité dans *Ibid.*, p. 31.
14. M. DÉON, « Passage à Sintra », *La Revue de Paris*, décembre 1959, p. 109-118.
15. Cité par F. DUFAY, *Le soufre et le moisi*, *op. cit.*, p. 44.
16. « James Hennessy me disait (excusez la comparaison qui aurait choqué Du Bos) : "Plus personne en France ne sait distinguer la fine qualité du cognac ; ce n'est pas la peine de se ruiner pour en produire, comme fait Delamain ; la qualité courante, honnête, suffit." Plus personne aujourd'hui, pas un critique ne reconnaît la fine qualité du style » (J. CHARDONNE, *Lettres à Roger Nimier* (1954), Paris, Grasset, 1985, p. 139).
17. Lettre à Nimier du 12 décembre 1950 (J. CHARDONNE et R. NIMIER, *Correspondance : 1950-1962*, M. Dambre (éd.), Paris, Gallimard, 1984, p. 28).
18. Lettre à Nimier du 8 octobre 1950 (*Ibid.*, p. 27).
19. J. CHARDONNE, *Lettres à Roger Nimier*, *op. cit.*, p. 60.

> Prenez garde, vous, bon écrivain français, à cette forme un peu sèche et rétractée de la pensée ; cela agace les critiques. J'en ai pâti ; il paraît que je m'exprime en maximes. […]
>
> Je ne connais pas le roman que Jacques Laurent vante un peu partout ; j'en ai lu deux pages, écrites en phrases courtes, bien détachées les unes des autres. On voit qu'elles sont courtes, on voit la ponctuation. C'est un style sobre, et il apparaît bien qu'il est sobre. Une phrase courte ou longue, cela ne doit pas se voir, ni la ponctuation. Quand on ne sait pas comment cela est fait, quand on ne voit pas que la page est faite avec des phrases, et les phrases avec des mots, c'est une bonne page[20].

Certaines phrases pourraient, comme on va le voir, désigner le style Morand : « Pas trop de nerfs dans la phrase ; l'énergie dans les mots, c'est facile[21]. » Mais ce même Morand, Chardonne le cite fréquemment en exemple à son jeune correspondant :

> Paul Morand est l'inventeur du style moderne ; le trait en éclair, le ton cassant, l'image qui fait sursauter viennent de lui. Chez les élèves, le reste manque. À force de réveiller le lecteur, on l'endort tout à fait[22].
>
> Il a été un prodigieux remueur d'idées, un inventeur d'images, un voyant, un écrivain extraordinaire ; la phrase toujours pleine au point qu'elle éclate, les qualités les plus françaises portées à ce degré d'incandescence où elles sont méconnaissables. Il a de l'imagination dans l'intelligence. Auprès de lui, qui n'est pas sot ? Il fut applaudi plus que personne, mais les critiques n'ont rien vu. Il était trop brillant, trop vif, trop savant, trop riche, il avait trop de succès. Cela agaçait ; on disait qu'il était superficiel. On s'intéressait plutôt à des pauvres, tels que X., pauvre en tout[23].

Les compliments sont d'ailleurs à double tranchant : Morand est un exemple, mais difficile à suivre ; il est brillant, mais peut-être trop. En outre, si Chardonne estime que l'écriture de Morand a eu plus d'influence que la sienne sur celle des Hussards, le résultat n'est pas nécessairement heureux. Sur Nimier, il écrit par exemple à Morand en 1960 : « Guère de progrès. Il est figé dans une certaine forme, un tour d'esprit qu'il tient (inconsciemment) de Stendhal et de vous[24]. » Ou encore, tout aussi bifide : « Je me demande à qui s'apparente le style un peu tarabiscoté, à culbuter, de Nimier. Pas à vous. Cocteau peut-être[25]. »

Le couple littéraire Chardonne-Morand, lié par une entreprise commune (leur correspondance), se perçoit donc comme un duo bien distinct, chacun n'ayant ni le même

20. *Ibid.*, p. 8 et 59.
21. *Ibid.*, p. 60.
22. *Ibid.*, p. 63.
23. *Ibid.*, p. 70-71.
24. Lettre à Morand du 9 mai 1960, P. MORAND et J. CHARDONNE, *Correspondance*, *op. cit.*, t. I, p. 934. Voir aussi la lettre du 1er juin 1960, évoquant le maître imaginaire « Morand-Stendhal ».
25. Lettre à Morand du 29 mai 1957 (*Ibid.*, p. 241).

style, ni le même personnage. Chardonne, en vieil éditeur et écrivain expérimenté, conseille, tempère et régule, à l'occasion admire et jalouse[26]. Morand se laisse admirer, mais ne se soucie pas de transmettre son art : à Nimier, il préfère parler de vins et de voitures. Voilà pour les rôles que jouent les deux auteurs. S'il n'y a pas entre eux communauté de style, si ce n'est pas une affinité d'écriture mais politique qui les a rapprochés, la question du style est pourtant primordiale dans leur tandem. C'est elle d'abord qui est mobilisée par la jeune génération pour se rapprocher de l'ancienne ; c'est elle ensuite qui sert à théâtraliser le dialogue entre les deux générations (dont les *Lettres à Roger Nimier* sont la façade exemplaire) ; c'est elle enfin qui, malgré leur divergence, soude Chardonne et Morand contre leurs adversaires[27]. Reste donc à savoir de quels styles il est ici question, avant d'évaluer leurs influences, résonances ou affinités réciproques.

1. Moderne Morand

Le voyageur déboussolant : Morand et l'image

Partons du jugement de Chardonne en 1954 : Morand, inventeur du style moderne, de la phrase éclair et de l'image qui fait « sursauter ». Chardonne reprend en fait une certaine légende déjà fermement établie autour de Morand. Son style serait, pour commencer, caractérisé par ses images. Cocteau fut le premier à le lui dire, à propos d'un poème que Morand lui avait envoyé vers 1915 : « Évitez les mitrailleuses de métaphores. On ne voit plus passer les balles[28]. » Cocteau réitéra d'ailleurs dans une lettre non datée (mais écrite sans doute vers 1917, au moment de la première publication de « Clarisse » dans le *Mercure de France*) : « Luttez contre le pittoresque […]. La "trouvaille", la métaphore est dangereuse comme le capharnaüm de "Clarisse"[29]. » Proust, qui avait accordé son amitié au jeune Morand, a préfacé son premier livre, *Tendres Stocks*, en 1921. Par cette préface, vaste réflexion sur le style couvrant tout le XIXe siècle, Proust signalait que ce qu'il fallait retenir du petit ouvrage de Morand, c'était son style. Même si les remarques de Proust sur Renan et Baudelaire semblent bien éloignées de son sujet (au point que certains ont suggéré qu'il

26. Voir le chapitre « Démolitions » (F. DUFAY, *Le soufre et le moisi*, *op. cit.*, p. 166-174), qui analyse les duplicités et les ambiguïtés de Chardonne à l'égard de Morand.
27. Un exemple : « Je lis Simone de Beauvoir, ses amusants et charmants souvenirs de 1935 ; elle et Sartre croient au fond plus qu'à la forme et hennissent de plaisir en ne lisant qu'à gauche. Les pauvres ne voient pas que le fond, ça dure dix ans, tandis que la forme, c'est éternel. » (Lettre de Morand à Chardonne du 24 juillet 1961, P. MORAND et J. CHARDONNE, *Correspondance*, P. Delpuech (éd.), Paris, Gallimard, 2015, t. II, p. 139)
28. Cité par P. DREYFUS, *Paul Morand*, *op. cit.*, p. 69.
29. Lettre de Jean Cocteau à Paul Morand, sans date, citée dans la notice de « Clarisse », P. MORAND, *Nouvelles complètes*, M. Collomb (éd.), Paris, Gallimard, 1991, t. I, p. 876-877.

n'avait eu que le temps de feuilleter le livre de Morand[30]), certaines font néanmoins écho à des thèmes récurrents de l'œuvre. La question du voyage et, à travers elle, celle des images est ainsi déjà présente. Quand Proust suggère que telle page de Renan « est rédigée dans un style de Baedeker[31] » (de guide de voyage), en référence au caractère stéréotypé des images, c'est bel et bien une façon de souligner que les images font l'originalité du style morandien. Cette originalité est d'ailleurs à double tranchant, et Proust rejoint pour finir les réticences de Cocteau :

> Le seul reproche que je serais tenté d'adresser à Morand, c'est qu'il a quelquefois des images autres que des images inévitables. Or, tous les à peu près d'images ne comptent pas. L'eau (dans des conditions données) bout à 100 degrés. À 98, à 99, le phénomène ne se produit pas. Alors mieux vaut pas d'images[32].

Quoi qu'il en soit, l'idée d'un style aux images abondantes et surprenantes se répand, y compris à l'étranger, comme dans cette critique de 1938 : « But the most striking feature of Morand's style is his abundant, queer and aggressive imagery[33]. » La même année, Yves Gandon, reprenant à Thibaudet son idée d'un Morand poète plus que romancier[34], évoque à son tour l'esthétique de la surprise produite par l'image :

> Parti de l'image-surprise, de la phrase coup de poing au papillotement assez superficiel, l'auteur d'*Ouvert la nuit* a, de livre en livre, évolué vers une forme plus solide et moins brillante. Il a suscité d'innombrables imitateurs et s'est en quelque sorte survécu à soi-même. Sa trace reste marquée dans la manière de beaucoup d'écrivains par la vivacité de l'attaque et ce qu'on pouvait appeler, de 1925 à 1930, l'accent moderne. Pourvu d'antennes merveilleusement aptes à enregistrer les moindres variations de la vie qui le presse, il a incarné, une décade durant, le fugace esprit de son temps par l'invention d'un style imprévu[35].

Enfin, toujours dans le registre du style moderne, il faut mentionner la mystérieuse phrase de Céline, rendant hommage au Morand d'*Ouvert la nuit* comme « le premier de nos écrivains qui *ait jazzé* la langue française[36] ». On postule spontanément que c'est le style de

30. C. DANTZIG, *Dictionnaire égoïste de la littérature française*, Paris, Grasset, 2005, p. 574.
31. Préface de *Tendres Stocks*, dans P. MORAND, *Nouvelles complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 4.
32. *Ibid.*, p. 11.
33. « Mais le trait le plus frappant du style de Morand est l'abondance, la bizarrerie et l'agressivité de ses images. » (G. LEMAÎTRE, *Four French Novelists*, Oxford, Oxford University Press, 1938, p. 388).
34. « Le roman urbain », paru dans la *NRF* de mai 1924 (A. THIBAUDET, *Réflexions sur la littérature*, A. Compagnon et C. Pradeau (éd.), Paris, Gallimard, 2007, p. 893-903).
35. Y. GANDON, *Le démon du style* (1938), Paris, Plon, 1960, p. 22-23.
36. Lettre du 11 juin 1947 (L.-F. CÉLINE, *Lettres à Milton Hindus, 1947-1949*, J. P. Louis (éd.), Paris, Gallimard, 2012, p. 65). Rétrospectivement, il est amusant de voir en quels termes Chardonne, qui ne connaissait pas encore cette lettre, dit le mal qu'il pense de Céline, « virtuose de l'esbroufe » et qui « passera comme le jazz » (J. CHARDONNE, *Lettres à Roger Nimier*, *op. cit.*, p. 11-12) !

Morand au sens strict que Céline désignait. Or, un critique a émis l'hypothèse que Céline s'intéressait moins au Morand styliste qu'à sa vision moderniste, ou plutôt à sa vision du monde moderne[37]. Ces deux lectures ne sont d'ailleurs pas nécessairement contradictoires, mais le contexte de la lettre et la question de la langue qui en est au centre incitent tout de même à penser qu'il s'agit de style ; quant à savoir précisément ce que Céline avait en tête, cela restera certainement du domaine de la conjecture.

Toutefois, on peut réévaluer ce topos critique d'un Morand maître de l'« image-surprise ». On commencera par des exemples tirés des premières œuvres de Morand, puisque c'est d'elles qu'est venue sa réputation de styliste « scintillant ». Dans « Clarisse », première nouvelle de *Tendres Stocks* prépubliée en 1917, on trouve d'une part des comparaisons filées de manière tout à fait attendue :

> il va dans la vie, indolent comme un animal de luxe […] Clarisse l'a près d'elle comme un joli chat ; comme un chat il attend et reçoit mille égards pour les bontés dont il est l'objet, corrigeant la dépendance où il se met par une affectation d'indifférence[38].

Comme on voit, tous les traits communs sont explicités, la comparaison est de part en part motivée, et son inspiration baudelairienne la rend familière. Quand on lit « c'est la théière d'argent qui chante comme les guêpes sur la tarte », on est cette fois légèrement troublé – on l'est encore davantage placé devant « l'essieu lumineux du cercle des femmes » ou sous « une lune d'aluminium »[39], dont la forme est bien sûr plus abrupte. Néanmoins la comparaison est toujours motivée, quoique volontairement forcée : le sifflement de la théière n'est pas exactement le bourdonnement des guêpes – mais il en acquiert ainsi l'agressivité. Le cercle des femmes est peut-être brillant comme un essieu métallique, malgré la dissonance de registre ; la lune enfin, réservoir de cliché, gagne à être comparé à ce métal moderne et industriel entre tous qu'est l'aluminium – sans compter l'assonance ainsi produite. Dans les deux métaphores, on voit que le répertoire d'où sont tirées les images a été renouvelé. Comme dit Thibaudet, « le futurisme a passé par là[40] ». Qu'on l'appelle futurisme ou modernisme, qu'on invoque la proximité avec Dada, Larbaud, Apollinaire ou Cendrars, peu importe au

37. M. HANREZ, « Céline et Morand », dans M. Collomb (dir.), *Paul Morand écrivain*, Montpellier, Université Paul-Valéry, 1993, p. 47. Dans l'article, Hanrez analyse donc la vision (fort critique) du monde moderne par Morand, et bien sûr, sur les questions du métissage, de l'américanisme, du pessimisme, etc. de nombreux points communs se présentent.
38. P. MORAND, *Nouvelles complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 25.
39. *Ibid.*, p. 14-15.
40. « Le roman urbain », art. cit. (A. THIBAUDET, *Réflexions sur la littérature*, *op. cit.*, p. 900).

fond. La construction des images puise dans des objets nouveaux, et grâce à elles Morand est de son temps.

Mais le travail de l'image ne réside pas seulement dans le renouvellement du répertoire que permet le progrès technique. Que l'on examine la phrase suivante : « Vous donnez à vous seule l'impression d'une fête populaire où les foules comprimées dans l'étau des rues pauvres s'étendent sur l'herbe comme une lessive[41]. » Elle ne contient pas moins de trois images. Celle du milieu (« l'étau des rues pauvres »), sans être lexicalisée, reste relativement conventionnelle. La première est adoucie par le comparateur (« l'impression d'une fête populaire »). Et c'est évidemment la dernière, enchâssée dans la première, qui est la plus étonnante et la plus habile, puisqu'elle joue sur un renversement de l'agent-comparé et de l'objet-comparant (ce sont les femmes du peuple qui étendent la lessive) et sur une syllepse grammaticale : les foules s'étendent (réfléchi neutre), la lessive s'étend (réfléchi passif). Dans cette « mitrailleuse de métaphores », on sent en effet que la signification initiale de l'image (la détente voluptueuse et l'érotisme paresseux des foules) s'estompe derrière le plaisir de la libre association.

C'est encore plus net dans la phrase suivante : « Des couples dansent, s'enroulant autour d'un axe imaginaire, tordant la valse comme un torchon d'où ruisselle la mélodie[42]. » « Tordre la valse » est déjà une métaphore, dont le comparé (l'action que l'on imprime à la valse, et que l'on compare à une torsion) est non seulement implicite, mais parfaitement impossible à identifier. Une interprétation plate dirait que la danse des danseurs souligne la mélodie, l'*ex-prime* et la fait ressortir comme on fait ressortir de l'eau d'un torchon en le tordant. Les sèmes communs eux-mêmes, qu'il faut aller chercher plus loin, sont incertains : se réfère-t-on à l'énergie de la danse, comme est énergique la torsion, ou à la vulgarité ancillaire des danseurs ? La valeur référentielle de la métaphore est de toute évidence précaire ici. Mais il est tout aussi évident que la métaphore n'est faite ni pour être glosée, ni pour aboutir à un sens univoque[43]. Elle provoque la surprise, l'inattendu, une impression fugitive : style foncièrement moderne (au sens où le moderne est ce qui passe et se démode), justifiant qu'on l'associe organiquement au début du XXe siècle, comme s'il avait retenu la leçon

41. P. MORAND, *Nouvelles complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 18.
42. *Ibid.*, p. 24.
43. Comme dit Blanchot dans l'article de 1941 qu'il consacre à *L'Homme pressé* : « Les images meurent dès que créées. Elles éclairent pour un instant certains organes de la phrase et elles s'évanouissent décomposées par la propre lumière qu'elles répandent. » (M. BLANCHOT, *Chroniques littéraires du* Journal des débats*, avril 1941-août 1944*, Paris, Gallimard, 2007, p. 109)

d'Apollinaire. Mais à une différence près : contrairement à Apollinaire ou aux futuristes dont les métaphores s'agencent d'un poème à l'autre pour constituer un imaginaire récurrent (chez Apollinaire, pour le dire vite, le Rhin, le lyrisme traditionnel et l'érotisme ; chez les futuristes, l'univers technique), chez Morand, ce répertoire d'images n'a guère de cohérence (quoique nous ayons cité le torchon après la lessive) et ne pointe pas vers un univers particulier et personnel qui se développerait parallèlement à l'œuvre[44].

Prose, boxe et cinéma

Pour parler d'un style moderne, ce ne sont pas les comparaisons avec d'autres supports artistiques qui manquent : la peinture cubiste, la photographie[45], le cinéma, etc. Si chez Morand le travail des images révèle des procédés de collages et de décalages, il faut y ajouter la réputation de « rapidité » de cette prose, qui a suivi pendant longtemps l'auteur. Quand en 1976 Antoine Blondin revient sur ce que sa génération devait à Paul Morand, il le résume en ces mots : « Il nous avait appris à écrire, en introduisant le premier le punch d'une phrase rapide et musclée dans la littérature[46]. » (où l'on retrouve presque à l'identique la « phrase coup-de-poing » de Gandon). Compte tenu de la posture de Morand, on comprend facilement d'où peut venir ce qualificatif : il est l'éternel voyageur, toujours entre un train et un avion ; il est « l'homme pressé » (titre d'un roman de 1941), l'amateur de voitures rapides qui se fait photographier au volant de bolides[47], l'auteur de *De la vitesse* (brochure de 1929, pourtant loin d'être une pure et simple apologie de la vitesse). Il est en outre un mondain, un régulier du cabaret Le Bœuf sur le toit, un ami de Cocteau, du groupe des Six, bref, de tout ce qui se fait de neuf à Paris[48].

De l'écriture à proprement parler, certains éléments sont parfois mentionnés pour accréditer cette réputation, comme ces phrases d'*Ouvert la nuit* citées par une commentatrice[49] : « C'était une petite femme excessivement conservée par le lait de

44. Contrairement à ce que nous montrerons par exemple à propos de l'imaginaire rural de Millet (voir *infra*). Mais on pourrait prendre d'autres exemples. Les images de René Char sont dépourvues de toute valeur référentielle, mais sont néanmoins tirées d'un univers commun (soit cosmologique soit provençal). L'« asymétrie » des images de Morand a déjà été notée par T. T. BECK, *A Study of Style Imagery in the Early Prose Works of Paul Morand*, Bâton Rouge, Université d'État de Louisiane, thèse de doctorat, 1961, p. 110, qui rapproche pour sa part Morand de Dada.
45. Pour une comparaison entre la poésie de Morand et la photographie, voir A. REVERSEAU, « USA-1927 de Paul Morand. Une poétique photographique moderniste », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 113, nº 4, 2013, p. 921-934.
46. « Les anneaux d'érable » (1976), dans A. BLONDIN, *Œuvres*, Paris, R. Laffont, 1991, p. 1140.
47. P. MORAND, *Entretiens*, *op. cit.*, p. 116.
48. P. DREYFUS, *Paul Morand*, *op. cit.*, p. 102-109.

concombres et l'égoïsme[50] » et « Deviendra-t-elle femme de lettres ? — Non, je la crois chaste[51]. » Le zeugme de la première et l'emploi de l'inférence dans la seconde sont en effet deux formes de raccourci. Mais ces raccourcis sont aussi bien une des formes récurrentes du trait d'esprit mondain et du bon mot de salon. Dire qu'aucun auteur n'emploie plus de mots d'une syllabe que Paul Morand[52], c'est déjà mieux justifier sa réputation de « rapidité » – mais encore faudrait-il fournir à l'appui une étude textométrique d'ampleur, et il n'est pas sûr que cette assertion rende compte d'autre chose que d'une impression de lecture[53].

Certains passages relèvent d'une écriture télégraphique, comme ici dans la nouvelle « La Nuit des six-jours » :

> Coucher de soleil. Grenadine. L'heure était facile comme l'asphalte. Un apaisement tombait, malgré la brûlure des amers. J'attendais Léa à la brasserie de la Porte-Maillot. Elle descendait de Montmartre, en coupé de louage, vêtue d'un manteau de loutre, vers les apéritifs à l'eau[54].

On voit bien que les différents éléments stylistiques s'articulent : description par adjonction de phrases averbales, traces d'écriture impressionniste (la détermination indéfinie de l'abstrait : « un apaisement »), images modernes (« comme l'asphalte »), comparaisons fondées sur un raccourci (il est facile de rouler sur l'asphalte) ou sous-entendues par une isotopie (aquatique : eau des apéritifs, mais aussi des « amers », le mot jouant sur l'homonymie entre le *bitter* et le repère marin), changements de points de vue d'une phrase à l'autre, et surtout chevauchement de tous les caractérisants et circonstants (« en coupé de louage, vêtue d'un manteau de loutre, vers les apéritifs à l'eau »). C. Douzou souligne l'emploi de la parataxe dans la fragmentation du portrait[55], mais on peut de toute évidence étendre la remarque à d'autres passages.

On peut aussi l'appliquer à la narration elle-même : l'absence de transition dans le récit est d'ailleurs d'autant plus visible avec un genre comme la nouvelle, où la narration est concentrée. « Clarisse » fait ainsi se succéder différents tableaux (souvenirs de la vie anglaise

49. A. BEN YOUSSEF, « Paul Morand ou comment inventer un style nouveau ? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 109, nº 2, juin 2009, p. 299-306.
50. P. MORAND, *Nouvelles complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 126.
51. *Ibid.*, p. 89.
52. FIDUS, « Silhouettes contemporaines », *Revue des deux mondes*, vol. 34, août 1936, p. 580.
53. Un rapide sondage sur deux échantillons de mille mots, pris au hasard dans *Tendres Stocks* et dans *Claire* donnait 716 et 639 monosyllabes pour Morand, contre 690 et 614 pour Chardonne : maigre confirmation, donc.
54. P. MORAND, *Nouvelles complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 144. Sur la concision dans *Ouvert la nuit*, voir T. T. BECK, *A Study of Style Imagery in the Early Prose Works of Paul Morand*, *op. cit.*, p. 113-114.
55. C. DOUZOU, « La construction du personnage », dans M. Collomb (dir.), *Paul Morand écrivain*, Montpellier, Université Paul-Valéry, 1993, p. 53-67.

à la campagne et à la ville, images du front de l'hiver 1914), en limitant les enchaînements logiques ou chronologiques :

> Quand je m'abîme dans leur souvenir, deux visions surgissent.
>
> C'est la nuit ; une nuit claire, isolée dans un printemps pluvieux dont elle continue d'exhaler l'humidité chaude et bleue. Les fenêtres sont ouvertes […]
>
> Maintenant c'est le jour, à la campagne. Le tennis semble avoir été taillé dans le sommet tronqué de cette colline […]
>
> Mais comment s'abstraire un seul instant de l'heure présente ? Voici une lande de boue où l'herbe rare jute comme une éponge, sur laquelle tombe le crépuscule d'un vert pourri […]
>
> Je vous entends venir, Clarisse. Vous marchez du talon, à grands pas décidés ; votre robe n'a pas de bruissements de soie ; vous sifflez un air de rag-time. […]
>
> Nous voici réunis autour d'une table, chez Murray's […][56]

Les différents instantanés qui s'enchaînent ne sont introduits par rien d'autre que des présentatifs (« c'est », « voici ») et des embrayeurs (« l'heure présente », « maintenant »). Dans le paragraphe commençant par « Je vous entends venir », le changement énonciatif (il s'agit du « je » d'avant la guerre) n'est pas même annoncé par un adverbe cadratif[57]. La phrase introductive (« je vous entends venir ») peut même être interprétée dans un sens figuré, comme une figure d'*occupatio*. Seul le contraste scénique invite à comprendre qu'il s'agit d'un nouveau cadre. Ces différents instantanés ne formeront pas à la fin un tout cohérent : on peut croire un instant que l'on aura affaire à un va-et-vient entre souvenir d'une vie mondaine et luxueuse et dure-réalité-du-front – expression assez banale de la mélancolie du guerrier. En fait, le front est oublié sitôt mentionné et, dans ce jeu d'ellipses temporelles où tout est raconté au présent, la partition passé-présent (ou entre présent de narration, *asynchrone*, et présent d'énonciation, *synchrone*[58]) tend à s'embrouiller tout à fait.

De même, l'homogénéité narrative peut être subvertie par l'insertion de formes discursives non littéraires. Dans « La Nuit catalane », c'est un tableau de notes (qui n'est pas sans faire écho à ces questionnaires surréalistes consistant à noter tel ou tel écrivain) :

56. P. MORAND, *Nouvelles complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 13-16 et 24.
57. Sur le rôle des adverbiaux cadratifs dans l'enchaînement entre une nouvelle proposition et le contexte précédent, ou sa mise en série, etc. voir M. CHAROLLES et M. P. PERY-WOODLEY, « Les adverbiaux cadratifs. Introduction », *Langue française*, nº 148, 2005, p. 3-8 et M. CHAROLLES et D. VIGIER, « Les adverbiaux en position préverbale : portée cadrative et organisation des discours », *Langue française*, nº 148, 2005, p. 9-30.
58. Voir G. PHILIPPE, « Sur l'émergence du présent romanesque », *Poétique*, nº 186, 18 novembre 2019, p. 313-329.

Qualités ou défauts	Notes données par elle	Notes rectifiées par moi
Beauté	18	14
Charme	9	17
Élégance	20	8
Intelligence	2	7
Génie	3	?

Etc[59].

Dans « La Nuit écossaise »[60], c'est une carte postale pré-remplie, dont on a laissé apparentes les mentions biffées (on peut se souvenir ici du poème « Carte postale » de *Calligrammes*[61]) :

Je vais	{	bien ~~mal~~
Je trouve les Highlands	{	~~merveilleux~~ ennuyeux ~~curieux~~
Il fait	{	beau ~~pluie~~ ~~orage~~
Je vous	{	~~aime~~ ~~honore~~ salue ~~respecte~~

Signé: Marion[62]

Enfin, Morand incorpore à plusieurs reprises des inserts de presse, réclames, graffitis à l'intérieur de ses récits, parfois sans transition, comme dans cette scène d'armistice à New York, dans le roman *Champion du monde* (1930), où le slogan de guerre succède à l'imitation en français du parler d'un Noir américain :

> ce soir ils seront à Harlem, chacun leur paiera à boire et voudra entendre les lèvres bleues de quelque César Napoléon Washington crépu murmurer « Bien que mon masque à gaz fut été toué par la mit'aille… »

59. P. MORAND, *Nouvelles complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 90-91.
60. Cette « nuit » a été d'abord publiée sous le titre « L'innocente à Paris ou la jolie fille de Perth », dans *La Revue européenne* d'octobre 1927. Morand l'a ajoutée au recueil *Ouvert la nuit* pour sa réédition en 1966. Notre commentaire est donc valable pour cette première période de Morand, mais il faut garder en tête que cette nouvelle a été lue par un public plus restreint, et que Céline, Blondin, etc. ne l'ont pas nécessairement à l'esprit quand ils évoquent l'auteur d'*Ouvert la nuit*.
61. Celui de la section « Case d'armons » (APOLLINAIRE, *Calligrammes* (1925), Paris, Gallimard, 1966, p. 88).
62. P. MORAND, *Nouvelles complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 458.

LES HOHENZOLLERN SERONT JUGÉS ET PENDUS[63]

La page suivante présente le même procédé, avec un bout de chanson de soldat, inséré au milieu d'un patchwork de récits de guerre :

> « Nids de mitrailleuses… Espions allemands. Argonne »… « Je vous apporte un morceau de l'église de Château-Thierry… » « Et moi, un livre épatant sur la flagellation, chipé à un étalage rue de Rivoli… »
>
> MADELON! MADELON! MADELON[64]!

Jacques Lecarme rapproche de tels procédés (qu'on trouve également dans le roman *Bouddha vivant* de 1927) de la pratique de Dos Passos[65], mais aussi de Cendrars, ce qui est plus intuitif. On songe plus généralement à la poésie des années 1900 à 1920, dont le « Lundi rue Christine » d'Apollinaire, composé de fragments de conversations, fournirait encore une fois une bonne illustration[66]. Peu importe en somme que l'on compare un tel style (à la fois narratif et descriptif) à la photographie, au cinéma ou au collage. L'effet dominant recherché par Morand est effectivement la surprise et le contraste soudain. Le pittoresque[67] prend le pas sur la cohérence des images, et si la clarté de ce style n'est pas toujours en cause, sa pureté l'est bien davantage, comme l'annonce la première préface d'*Ouvert la nuit* :

> J'étais donc à peu près tout seul sur les grands chemins étrangers, dans les vestibules d'hôtels, en consigne dans les gares (dire qu'il y en a qui envient ce destin centrifuge), avec des gens privés de lieu géométrique, et quelle moralité, non situables, et quel sabir…
>
> — Ta langue parfois s'en ressent, interrompis-je.
>
> — Je le regrette. J'aimerais mieux écrire parfaitement. Mais il faut d'abord dire ce que l'on a à dire[68].

Voilà donc une écriture qui, par son hétérogénéité stylistique, narrative et énonciative, s'inscrit dans la modernité littéraire d'après 1900, qui est une modernité cosmopolite. Thibaudet parlait à son propos (et à propos de Giraudoux) de littérature « de la valise », à laquelle une certaine « ligne de style » pouvait être associée : « un mouvement qui consiste à

63. P. MORAND, *Romans*, M. Collomb (éd.), Paris, Gallimard, 2005, p. 242.
64. *Ibid.*, p. 243.
65. Voir la note 3 de l'édition Pléiade (*Ibid.*, p. 1438).
66. APOLLINAIRE, *Calligrammes*, *op. cit.*, p. 40-42.
67. Nous ne nous attardons pas ici sur la question de l'exotisme. Morand a longtemps rejeté l'idée qu'il était un auteur exotique ou qu'il faisait de la littérature de voyage traditionnelle : « Nous fîmes ensuite de notre mieux pour débarrasser les récits de voyage de tout kimono, opium, pagode, vice de couleur et autres pousse-pousse », typique selon lui de l'exotisme XIXe (P. MORAND, *Mes débuts* (1933), Paris, Arléa, 1994, p. 50). Mais de toute évidence, on retrouve dans ses textes une quête de l'exotique et du dépaysement, une tendance à la carte postale. Voir par exemple l'étude du lexique de ses récits de voyage dans M. BARTOK, *Procédés stylistiques de Paul Morand – portraits de New York et de Londres*, Montréal, McGill, thèse de doctorat, 1964.
68. P. MORAND, *Nouvelles complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 71-72.

sauter les idées avec des images pour point d'appui[69]. » Ce Morand des années 1920 (ou, si l'on veut être plus précis, de 1917 à 1929[70]) est en tout cas à des lieues de représenter la tradition de la grande prose nationale.

2. Périodes d'aigreur

Morand à l'amble

C'est pourtant ce Morand qui fut le plus lu, auteur tiré à plus de 100 000 exemplaires et tenu par plusieurs écrivains pour un maître. C'est l'auteur des *Nuits*, de *Tendres Stocks* ou de *Lewis et Irène* (1924) dont se réclament ou que disent préférer Céline, Nimier, Blondin et (nous verrons de quelle manière instable) Chardonne, pour mieux souligner que les écrits postérieurs sont jugés appartenir à une veine bien différente. Le constat de ce changement de ton est relativement répandu. Daniel-Rops l'énonce en 1932 : « à lire les ersatz pullulants de son propre style », Morand « eut la sagesse de s'en détacher et de revenir aux principes de l'expression la plus simple, la plus classique. »[71] On a vu en effet ce que son écriture pouvait avoir de pastichable, défaut dont Morand avait lui-même conscience. Brasillach accusait entre autres Drieu La Rochelle de faire dans ses premiers écrits du faux Morand[72]. Mais Morand ne trouve pas davantage grâce aux yeux de Brasillach, pour qui il incarne une nouveauté superficielle, le moderne au sens de ce qui est à la mode, un auteur dandy et mondain qui sait tout au plus suivre le sens du courant – comme l'indique du reste le titre d'un des articles que Brasillach lui consacre : « Paul Morand ou ce qui se porte ». Cela dit, Brasillach perçoit aussi une inflexion chez Morand : « il évolue peu à peu vers ce qui n'est pas, sans doute, le classicisme, mais qui est bien au moins le classicisme de Paul Morand[73]. » « Son style changeait, allait vers plus d'académisme[74] », écrit-il plus loin. Les catégories employées par

69. « Paysages », article paru dans la *NRF* de juillet 1927 (A. THIBAUDET, *Réflexions sur la littérature*, *op. cit.*, p. 1176-1179). Sur cette question de la modernité stylistique, voir aussi le chapitre « Un "*style* vraiment d'aujourd'hui" », dans S. SMADJA, *La nouvelle prose française : étude sur la prose narrative au début des années 1920*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2013, p. 125-137.
70. Morand suggère lui-même la date de 1917 comme celle faisant véritablement événement – par opposition à 1925, qui est une fausse date selon lui (voir la lettre à Chardonne du 8 janvier 1953, dans P. MORAND et J. CHARDONNE, *Correspondance*, *op. cit.*, t. I, p. 31-32). Quant à 1929, nous retenons bien sûr la date de la crise financière, qui est déterminante pour Morand comme pour tant d'autres, mais nous verrons plus bas qu'elle ne prend sens qu'en raison de choix antérieurs de Morand, choix sociologiquement déterminés, mais indépendants.
71. DANIEL-ROPS, *Les Années tournantes*, Éditions du Siècle, 1932, p. 40, cité par Michel Collomb dans l'introduction de P. MORAND, *Romans*, *op. cit.*, p. XXVII.
72. Voir *Portraits* (1935) dans R. BRASILLACH, *Œuvres complètes*, M. Bardèche (éd.), Paris, Éditions du Club de l'honnête homme, 1964, vol. 7, p. 319.
73. *Ibid.*, p. 299. Le portrait de Morand rassemble quatre articles de Brasillach, publiés dans diverses revues entre 1932 et 1934.
74. *Ibid.*, p. 301.

Brasillach demeurent un peu floues ; il voit aussi chez Morand une tendance à la grande tirade romantique et relève même des alexandrins blancs à la Hugo (« chevaliers de Saint-Jacques ou de Calavatra »). Il y a fort à parier que Brasillach associe spontanément ce « classicisme de Paul Morand » et son « académisme » à la dimension emphatique de la prose romantique, représentant une écriture datée par rapport à la première manière moderne de l'écrivain.

Ce jugement d'ensemble est en tout cas confirmé après-guerre. Robert Poulet en 1956 estime que Morand s'est débarrassé de ses premiers tics d'écriture et d'un style trop marqué par son époque pour adopter progressivement l'écriture d'un moraliste dans la meilleure tradition française[75]. À l'occasion de cet article de Poulet et d'un autre de Pierre de Boisdeffre allant dans le même sens[76], Chardonne, qui se réjouit du retour de Morand dans la presse littéraire, le met en garde cependant : « Ils veulent louer votre sobriété nouvelle. Ce qui était à vous, à vous seul, vos richesses insignes, interdites à tout autre, votre pittoresque rutilant, ce n'était pas rien[77]. » Le goût de la sobriété, pourtant typique de Chardonne, n'empêche donc pas celui-ci de défendre le Morand première manière. Est-ce pour suivre ce conseil d'ami que Morand fit rééditer *Ouvert la nuit*, et qu'il y ajouta même certains passages dans le goût des années 1920 ? Comme ce jeu de mots qui semble volé au Cocteau du *Sang d'un poète* : « Les miroirs sont des glaces qui ne fondent pas ; ce qui fond, c'est qui s'y mire[78]. » En 1966, toutefois, Chardonne semble avoir pris acte de cette évolution, et s'en satisfaire. À propos de *Tais-toi* (1965), il écrit : « C'est un Morand nouveau ; ce n'est plus celui de jadis dont Céline disait : "C'est un satané authentique orfèvre de la langue ; je le reconnais comme mon maître" ; il est dénudé, il est d'aujourd'hui[79]. »

Qu'est-ce qui a pu déterminer ce changement stylistique ? Une nécessité interne à l'entreprise littéraire pour commencer ; un besoin de se renouveler, de crainte de se figer dans une écriture qui finirait, comme tout ce qui est moderne, par passer de mode et dater. Morand tente de lutter contre la légende qu'il s'est lui-même forgée[80]. Mais des enjeux extrinsèques

75. Voir Robert Poulet, *La Lanterne magique*, Debresse, 1956, p. 71-77, cité dans l'introduction de P. MORAND, *Romans*, *op. cit.*, p. XXVI.
76. P. de BOISDEFFRE, « Les caprices de Paul Morand », *Combat*, 1er mars 1956, p. 7.
77. Lettre à Morand du 1er mars 1956, P. MORAND et J. CHARDONNE, *Correspondance*, *op. cit.*, t. I, p. 61.
78. Dans « La Nuit écossaise » (voir les variantes dans P. MORAND, *Nouvelles complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 1018). Cette phrase n'était pas présente dans la publication en revue de 1927, et n'apparaît que dans la réédition de 1966. Il est difficile de savoir, sans le manuscrit, s'il s'agit d'une phrase écrite mais non retenue au moment de la première publication, ou si elle est venue à Morand plus tardivement. Dans tous les cas, l'intention de se replacer dans les fantaisies des Années folles demeure.
79. J. CHARDONNE, *Propos comme ça* (1966), Paris, Grasset, 2004, p. 82.
80. Il le fait déjà dans un texte de 1929, « Ma Légende », commenté par P. DREYFUS, *Paul Morand*, *op. cit.*, p. 164.

ont pu jouer ; Brasillach insinue par exemple que Morand s'est renié dans l'objectif d'entrer à l'Académie, et qu'il aurait pour cette raison pris un style plus convenable à un immortel. Cette insinuation est d'ailleurs fondée, les ambitions académiques de Morand s'étant déclarées dès le début des années 1930[81].

On peut voir ce qu'il en est de cette rénovation stylistique à travers une longue nouvelle, datée de 1936 et publiée dans le livre *Les Extravagants* : « Milady », histoire d'un officier de cavalerie en retraite à Saumur, Gardefort, pris d'une passion presque érotique pour sa jument Milady, mais contraint de la vendre pour payer les frais de son divorce. Le thème de l'argent est familier à Morand, et celui plus spécifique des dignes et humbles Français désarçonnés face aux grandes fortunes qui se brassent, se prêtent ou se perdent, est le même que dans *France-la-Doulce* (1934). Mais comme l'a bien souligné Pauline Dreyfus, c'est tout le contraire d'un récit de voyage, et presque un retour à la terre, que cette nouvelle se déroulant entièrement au bord de la Loire, dans Saumur et ses environs.

Stylistiquement, la nouvelle garde quelque chose du ton de Morand. Une certaine légèreté d'abord, que confèrent quelques commentaires métatextuels et les alliances incongrues de registre : « Que les policiers amateurs devinent les habitudes d'une victime par l'usure de ses semelles, j'essaierai, pour ma part, d'expliquer la psychologie de mon personnage par ses bottes[82]. » Certaines métaphores sont toujours incisives : « La crise semblait faire sortir de terre les harpagons », métaphore essentiellement motivée par l'homéotéleute *harpagon*/*champignon*, et explicitée à la page suivante, dans la lettre emphatique et quasi prudhommesque où Gardefort se plaint des usuriers, « "ces champignons vénéneux dans la forêt de la pauvreté" »[83]. Morand est assez habile pour laisser une marge ironique entre lui et ce protagoniste archaïque (qui se trouve être aussi un puriste, tonnant par exemple contre la tournure *s'informer que*[84]). Les images ont cependant abandonné ce que certains lecteurs appelaient leur « scintillant ». La comparaison suivante est aussi réussie que morandienne : « l'église écrasait ses lourdes voûtes romanes dans les alluvions comme un

81. Voir *Ibid.*, p. 189.
82. P. MORAND, *Nouvelles complètes*, M. Collomb (éd.), Paris, Gallimard, 1992, t. II, p. 192. Notons toutefois que cet arrêt sur un détail, quoiqu'il soit amené sur un ton badin, introduit un enjeu de lisibilité, qui tranche avec la profusion habituelle de l'œuvre de Morand, privilégiant comme on l'a dit l'abondance d'impressions frappantes mais confuses. L'arrêt sur un détail remarquable et susceptible d'être décrypté peut être rapproché de la notion rhétorique de *diatypose* (voir la redéfinition qu'en propose S. DUVAL, *La prose poétique du roman baroque (1571-1670)*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 403-404).
83. P. MORAND, *Nouvelles complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 216-217.
84. *Ibid.*, p. 215. Voir les deux remarques de Littré à l'entrée « Informer » : elle suggère que cette tournure, ignorée par l'Académie, est disputée, quoique Littré, d'après les auteurs classiques, l'autorise.

cachet dans une cire chaude. » Mais elle ne repose plus sur un contraste saisissant : le cachet de cire participe de la même ancienneté française que l'église romane.

Le changement le plus net vient sans doute de la composition des phrases et du récit. L'histoire commence le matin ; Gardefort, éveillé, attend que sa monture arrive à sa porte. Chaque paragraphe commence par une phrase, dénotant une action : « Le commandant se regarde, mais sans complaisance », « Le commandant est impatient », « Le commandant prête l'oreille ». Et chacune de ces phrases est suivie d'une digression, comme ce développement sur les sons de Saumur :

> Saumur s'éveille. Les camions des ramasseurs de lait passent vers la gare et leurs boîtes sonnent le tonnerre ; des maréchaux de logis à moto, le court stick de bambou sous le bras, s'empressent vers l'École ; mal réveillés, hors d'un train de permissionnaires, les E.O.R., élèves officiers de réserve, courent le long des quais, bouclant leur ceinturon, en direction du manège Kellermann, vers le Chardonnet où les chevaux de carrière tournent déjà, sous leurs couvertures jaunes. Entre ces divers vacarmes un silence se fait : on se plairait à écouter couler le fleuve. Alors on est tout surpris d'entendre un bruit d'un autre âge, un bruit creux, un bruit à quatre temps, un bruit léger et sonore à la fois qui retentit sur les cailloux de la Loire taillés en pavés ; c'est la musique même de Saumur : le doux, l'heureux, l'harmonieux son des sabots ! Non le pas gras, appliqué, alourdi, du cheval de trait, mais le pas fin et pur du cheval monté que les étriers en tintant accompagnent parfois de leur timbre de diapason, lorsque l'ordonnance les décroise au-dessus de la selle[85].

C'est assurément un beau morceau de composition, une belle carte postale sonore ménageant la respiration de la phrase. Les propositions s'allongent progressivement : d'abord à gauche du verbe (« le court stick de bambou sous le bras », « mal réveillés, hors d'un train de permissionnaires »), puis à droite (« bouclant leur ceinturon », etc.). Suit une pause (« Entre ces divers vacarmes un silence se fait ») moins marquée par l'antithèse que par la construction de la phrase : la forme réfléchie du passif et la position préverbale du cadratif permettent de clore la phrase sur le verbe, rendant ce silence plus péremptoire. Puis de nouveau le rythme de la phrase va croissant (« le doux, l'heureux, l'harmonieux »), opposant l'assonance disgracieuse et les hiatus du cheval de trait (« le pas gras, appliqué, alourdi ») aux parfaites liaisons, aux accords (entre fricative et occlusive : « fin et pur ») et aux gammes consonantiques – [k], [d], [s], [l] – du cheval monté (« lorsque l'ordonnance les décroise au-dessus de la selle »). Le rythme ternaire, si rhétorique et si familier, ne le cède au quaternaire (quatre occurrences de « bruit ») que pour mieux imiter la marche du quadrupède.

85. *Ibid.*, p. 195.

Morand, qui avait une réputation d'écrivain visuel[86], adopte ici un autre répertoire et rompt avec le rythme chahuté de ses précédents romans. Le récit soigne ses effets prosodiques, alternant *crescendo* et *decrescendo* : serait-ce pour mimer, dans cette histoire d'amour équestre, les différentes allures du cheval – pas, trot, galop ? Ce passage constitue en tout cas un modèle d'hypotypose : scène frappante (*energeia*), dramatisée, centrée sur les quelques actions les plus significatives. La discontinuité de ces petites vignettes est d'ailleurs sensible dans le style asyndétique du passage. La scène est marquée par le déplacement du point de vue du narrateur : il quitte son rôle de narrateur extérieur dans la chambre de Gardefort pour épouser le point de vue d'un spectateur immédiat (*enargeia* ou *evidentia*) ; le temps du récit est ainsi provisoirement interrompu. La visée pragmatique enfin (le ravissement sonore que l'hypotypose cherche à produire) est représentée à l'intérieur même de la diégèse (« on se plairait », « on est tout surpris »)[87]. On le voit, le modernisme du style est bien éloigné, et cède la place à des figures rhétoriques plus traditionnelles.

Du point de vue lexical aussi, d'autres tendances se font jour. Colette se disait ravie par l'hermétisme de la nouvelle, qui emprunte au vocabulaire hippique : « Tous ces mots que je ne connais pas[88] ! » – remarque amusante quand on la compare aux mises en garde que Chardonne adresse quelques années plus tard à Nimier :

> Le lecteur prend goût, à présent, à ce qu'il ne comprend pas. Une dame me dit : « Ce que l'on comprend n'a pas l'air vrai. » Des foules illettrées vont entendre des pièces ardues et ennuyeuses ; aujourd'hui, on aime le bruit des idées ; on veut une messe en latin[89].

Mais justement, les difficultés de vocabulaire ici sont nettement circonscrites. Le lexique, si peu familier qu'il soit au lecteur profane, est celui de l'art équestre et se justifie par un souci d'exactitude. Même si on ne connaît pas le sens de ces mots, on perçoit intuitivement qu'il est censé être toujours exact, nécessaire, univoque, délimité par des siècles de métier et

86. Réputation dont se plaint tardivement Chardonne : « qui donc a dit que dans votre style "l'oreille ne compte pas" ? C'est bouffon. Ce style, tout sonore. Comme si l'on disait que chez le danseur de corde, le muscle ne compte pas. » (Lettre à Morand du 19 juillet 1957, P. MORAND et J. CHARDONNE, *Correspondance*, *op. cit.*, t. I, p. 269)
87. Sur la notion d'hypotypose, voir F. GOYET, « De la rhétorique à la création : hypotypose, type, *pathos* », dans J. Gayon, J. Poirier et J.-C. Gens (dir.), *La Rhétorique : enjeux de ses résurgences*, Bruxelles, Ousia, 1998, p. 46-67, Y. LE BOZEC, « L'hypotypose : un essai de définition formelle », *L'information grammaticale*, nº 92, 2002, p. 3-7 et S. DUVAL, *La prose poétique du roman baroque (1571-1670)*, *op. cit.*, p. 407.
88. Lettre de Colette à Hélène Morand, citée par P. DREYFUS, *Paul Morand*, *op. cit.*, p. 193.
89. J. CHARDONNE, *Lettres à Roger Nimier*, *op. cit.*, p. 66.

par une longue tradition académique. Le lexique a perdu l'exotisme gratuit des anneaux « toucouleur[s] » et des carpes en « guttapercha »[90] clinquant dans les *Nuits* des années folles.

Morand furieux

Cette écriture, qu'on ne peut certes pas qualifier de sobre, mais qui est plus proche à la fois de la tradition rhétorique classique[91] et surtout de la prose littéraire du XIXe siècle[92], est une écriture volontairement anachronique, adéquate à l'expression de la nostalgie. Gardefort, comme son nom l'indique, est un homme du passé, un conservateur représentant une tradition en passe de se perdre, menacée par l'automobile et l'argent. Le changement de style correspond à un changement de sensibilité politique chez Morand. Le styliste brillant de *Tendres Stocks* se délectait du spectacle de l'Europe en déliquescence ; l'auteur de « Milady » sympathise avec des traditions nationales devenues précaires. Il y a eu entre les deux un changement, qui ne peut s'expliquer seulement par l'ambition d'entrer à l'Académie. Voire, c'est peut-être lui qui surdétermine cette ambition.

Morand est issu d'un milieu parisien républicain et dreyfusard. Lui-même dit avoir été socialiste dans ses jeunes années. L'environnement dans lequel il a évolué lorsqu'il composait ses premiers recueils, à savoir le monde de la diplomatie, n'était selon lui pas de gauche (encore qu'il faille peut-être se méfier de cette relecture rétrospective), mais « anti-Poincaré » ou « anticlémenciste »[93], bref, hostile à un nationalisme étriqué. Quant à l'avant-garde artistique qu'il fréquentait au temps du Bœuf sur le toit, si elle n'était pas nécessairement politisée, du moins nourrissait-elle des idées globalement progressistes. Mais d'autre part, Morand appartient à la moyenne bourgeoisie (il est fils d'un haut fonctionnaire) et, selon sa biographe, il est travaillé par un désir d'enrichissement et d'ascension sociale. Ce désir s'est entre autres déclaré lors des années de formation en Angleterre : Morand, impressionné par le luxe de la grande bourgeoisie et de l'aristocratie anglaises, s'est mis à imiter leur train de vie. Il y a donc, à côté du Morand artiste et esthète, un Morand mondain, introduit dans les

90. Respectivement dans *Ouvert la nuit* et dans *Tendres Stocks* (P. MORAND, *Nouvelles complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 129 et 22). Les Toucouleurs sont un peuple peul, la gutta-percha est une sorte de latex naturel.
91. Même si en matière de classiques, Morand semblait préférer les « classiques » au sens très élargi que sont Balzac ou Chateaubriand. On notera cependant son regain d'affection tardif pour des figures politiques et littéraires du Grand Siècle comme le cardinal de Retz et La Rochefoucauld (P. MORAND, *Entretiens*, *op. cit.*, p. 44).
92. Certaines des digressions de « Milady » suivent par exemple un modèle balzacien typique, avec exophore mémorielle : « M. Béguier proposa de descendre à la cave et d'y choisir les bouteilles. C'était une de ces caves comme il s'en trouve partout au bord de la Loire angevine », etc. (P. MORAND, *Nouvelles complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 223).
93. Voir P. MORAND, *Entretiens*, *op. cit.*, p. 31-32 et 71 et la lettre à Edmond Jaloux (datée de 1945) qu'il cite dans la préface de 1957 à *Ouvert la nuit* et *Fermé la nuit* (P. MORAND, *Nouvelles complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 75).

milieux chics de Londres et de Paris, grâce à sa carrière de diplomate et aux amitiés de son père. C'est l'ambition sociale de Morand, sa volonté d'embourgeoisement, qui l'aurait poussé à beaucoup écrire (y compris sur commande), qui lui aurait fait désirer l'Académie, et qui l'aurait conduit à épouser sa maîtresse, Hélène Soutzo (celle-ci s'est d'ailleurs efforcée d'éloigner Morand du milieu artiste qu'il fréquentait dans les années 1920)[94].

L'âge avançant, on voit ainsi s'enraciner chez lui une conscience de classe bourgeoise qui nourrit une crispation réactionnaire croissante. La crise de 1929 frappe financièrement le milieu qu'il a intégré et diminue le patrimoine de son épouse. Les congés payés en 1936 lui inspirent des réflexions sarcastiques, et la massification des voyages et du tourisme lui fait rejeter ce qui a pourtant fait sa fortune littéraire. Il impute les errements du Front populaire aux Juifs, et son antisémitisme (pour ainsi dire inexistant avant les années 1930) s'exacerbe en même temps que celui d'une large frange de l'opinion. Cette phobie s'est notamment déclarée après les expériences malheureuses de Morand dans le milieu du cinéma, dont a été tiré le roman *France-la-Doulce* – satire raciste où l'on voit un consortium de financiers juifs, grecs et arméniens soulever des millions pour le tournage d'un film et dilapider en un instant le patrimoine (accumulé avec patience de siècle en siècle) d'un naïf hobereau breton. Il se peut d'ailleurs que Morand ait affiché de plus en plus clairement ses opinions réactionnaires (dans ce roman, mais aussi dans divers articles) pour faire bonne figure devant l'Académie et effacer sa réputation de « sauteur »[95]. D'un point de vue plus intellectuel enfin, Morand est un lecteur de longue date de Gobineau. Il en avait d'abord retenu la conviction que l'atavisme est un déterminant central de l'histoire des civilisations (conviction qui, au fond, pourrait aussi bien être zolienne ou tainienne) ; progressivement, la question des races, de leur lutte et de leur inégale vitalité le préoccupe davantage[96]. Le cosmopolitisme, Morand s'en réclame toujours, mais en l'opposant désormais vigoureusement à l'internationalisme[97].

Comment cette angoisse de la décadence (de la France, de la race blanche, des grandes familles, etc.) est-elle figurée dans le roman le plus nettement raciste de l'auteur ? Les

94. Voir sur ces différents points P. DREYFUS, *Paul Morand*, *op. cit.*, p. 136, 174 et *passim*. Pauline Dreyfus note que le milieu aristocratique de May de Brissac, sa maîtresse dans les années 1930, est tout aussi réactionnaire (voir p. 196-197).
95. Voir par exemple « De l'air… De l'air !… », publié dans la revue d'Henri Massis *1933*, et repris dans P. MORAND, *Chroniques 1931-1954*, Paris, Grasset, 2001, p. 522-524. L'hypothèse est émise par Michel Collomb dans sa notice de *France-la-Doulce* (P. MORAND, *Romans*, *op. cit.*, p. 1456).
96. Sur tous ces points, voir P. DREYFUS, *Paul Morand*, *op. cit.*, p. 146, 168, 172-177, 196, 200-203 et 210-208 et le chapitre « Face au péril jaune » dans M. COLLOMB, *Paul Morand : petits certificats de vie*, Paris, Hermann, 2007, p. 121-126.
97. Voir les articles « À quelle sauce les cosmopolites seront-ils mangés ? » et « L'enfer des cosmopolites » repris dans P. MORAND, *Chroniques 1931-1954*, *op. cit.*, p. 524-527.

commentateurs ont retenu l'aspect cinématographique de *France-la-Doulce*, roman-feuilleton sur un tournage de cinéma[98] constitué presque exclusivement de dialogues, comme un script. Ces dialogues, selon Morand, ont pour fonction de représenter « les tortures infligées à notre langue[99] ». Le but est atteint, sans grande finesse, par l'imitation des accents germaniques, des anglicismes (le tournage du film se fait à la fois en français et en anglais) et des solécismes des étrangers. Exemple parmi d'autres : « Électro ! Vous donne lumière par le porte !… Régler encore… *senkrecht… die grosse… links*[100] *!* » Ce n'est ni l'aspect le plus central, ni le plus intéressant du roman. C'est en fait ce qui se joue entre les dialogues – passages assez rares, il est vrai – qui est significatif.

Au cours du roman, le hobereau breton, qui avait avancé ce qui restait de sa fortune de famille pour financer le film, meurt. Son notaire, vérifiant les comptes de Kergaël, s'aperçoit que la société de production n'a pas encore honoré sa dette, et part pour Paris, décidé à obtenir le remboursement et à éviter ainsi la faillite à une famille respectable. Il est alors effaré par le milieu du cinéma :

> Ce petit bourgeois breton, pour qui un sou était un sou, fils d'une lande aride où les récoltes, arrachées au silex, poussaient difficilement à l'ombre des menhirs, qui toute sa vie avait lutté pour acquérir et pour défendre de pauvres champs de seigle ou de sarrasin, s'indignait de la manne mielleuse du cinéma, des moissons dorées de la Terre promise[101]…

Un peu avant, assistant au tournage qui s'enlise dans le Pays basque, le notaire finissait la journée en s'abîmant dans la contemplation des Pyrénées :

> La lumière baissa. À 6 heures, déjà le fond du cirque entrait dans l'ombre et le soleil couchant remontait rapidement jusqu'aux cimes violettes. Les « ports », puis les « pas », étaient l'un après l'autre submergés par la marée obscure qui s'attaquerait bientôt à ces pyramides granitiques, hautes frontières des pays basques, d'où descendaient des éboulis évasés, parmi une toison de sapins roux[102].

On voit que ces deux exemples n'ont rien de la phrase courte et nerveuse censée être celle de Morand. La première, période oratoire à l'ample protase et dont l'apodose s'affaisse comme la mollesse orientale (allitération, énumération suspendue), annonce déjà le Morand éloquent de « Milady », avec des accents plus guerriers toutefois. La seconde se rattache

98. Le film, tourné uniquement par des « métèques », est ironiquement une adaptation de la *Chanson de Roland*, première épopée nationale française.
99. Voir l'« avis » de l'auteur en tête du roman (P. MORAND, *Romans*, *op. cit.*, p. 357).
100. *Ibid.*, p. 380.
101. *Ibid.*, p. 419.
102. *Ibid.*, p. 407.

davantage à la prose poétique de l'époque classique, avec la tournure épique « déjà » + imparfait, l'emploi abondant d'épithètes et de métaphores stéréotypées (la marée, les pyramides, la toison), traces d'une esthétique du sublime[103]. Dans ces deux exemples, la phrase, à la fois oratoire et poétique, a justement pour fonction de rompre le rythme rapide du roman dialogué et de faire contraster la frénésie des milieux cinématographiques avec le monde de la tradition, monde de lenteur et d'effort, de terroir, de patrimoine laborieusement accumulé – mais aussi monde en déclin, dont ce paysage crépusculaire est le symbole.

On le voit, ce n'est pas seulement parce que ses ambitions littéraires ont changé et qu'il brigue un fauteuil à l'Académie que Morand a changé son style ; ou plutôt, son ambition d'intégrer une institution traditionaliste est inséparable de la pente réactionnaire qu'il se met à suivre. Le style cosmopolite du début n'est plus de circonstance ; Morand puise maintenant dans un fonds traditionnel et dans une prose qui incarne mieux l'identité littéraire nationale, au moment où cette identité est à ses yeux menacée.

Pitié pour l'exilé !

Si les années 1930 furent pour lui une période d'abondante production et de mûrissement littéraire, Morand a en revanche relativement peu écrit sous l'Occupation : des écrits d'intervention, où l'ancien jouisseur rejoint les nouveaux censeurs. Après la défaite de 1940 causée par le pastis et les romans démoralisateurs, Morand prêche la contrition – avant tout pour les autres, s'entend[104]. C'est donc plutôt sur l'écrivain de l'après-guerre qu'il convient de s'attarder. L'ancien ambassadeur de Vichy et proche de Laval, craignant pour sa sûreté et pour ses biens s'il retourne en France, décide de rester en Suisse après la Libération. On sait qu'il vécut mal cet exil de fait et que, habitué au luxe des ambassades, il ne supporta pas l'inconfort matériel (ses avoirs étaient gelés, la fortune de sa femme épuisée ou redistribuée par les communistes roumains, ses divers effets perdus dans un train attaqué par des partisans dans les Balkans)[105]. Mis au ban par le CNE, Morand est cantonné aux maisons d'édition suisses, et son retour en littérature s'annonce alors difficile. Une part de son amertume aurait-elle altéré son œuvre ?

---

103. Pour une définition de la prose poétique, voir S. DUVAL, *La prose poétique du roman baroque (1571-1670)*, *op. cit.*, en particulier p. 66.
104. Voir P. DREYFUS, *Paul Morand*, *op. cit.*, p. 233-234. Morand peste contre l'esprit de jouissance et reprend très vite ses habitudes mondaines, dont celle d'assister à des bals masqués.
105. Interrogé en 1971 sur les années d'après la Libération, Morand renie complètement ce moment de sa vie, prétend n'avoir jamais été en délicatesse ni avec son ancien employeur le quai d'Orsay, ni avec le CNE (P. MORAND, *Entretiens*, *op. cit.*, p. 98-99), ce qui est faux (P. DREYFUS, *Paul Morand*, *op. cit.*, p. 289-333).

Il trouve tout de même le loisir de faire deux voyages en Espagne, où un épisode de l'occupation napoléonienne lui inspire un roman historique, commencé en 1949 et publié en 1951[106]. *Le Flagellant de Séville* est une allégorie transparente de sa propre situation d'ancien collaborateur. Le héros, don Luis, est un noble Sévillan libéral qui se réjouit de l'invasion française de 1808 : il croit voir arriver dans cette terre obscurantiste l'esprit de la Révolution et des Lumières. Le départ de l'occupant le contraint à s'exiler à Bordeaux, aux côtés d'une petite communauté de « collaborateurs », parmi lesquels le peintre Goya (une intrigue amoureuse s'enchevêtre par ailleurs à la trame historique). Stylistiquement, le roman confirme, dans un domaine légèrement différent, la veine visuelle de Morand. La scène inaugurale, une procession nocturne de pénitents dans Séville, est traitée sur le mode de la grande fresque folklorique. Les comparaisons qui l'accompagnent ne s'écartent pas de la couleur locale : au contraire, elles ajoutent à la description (religieuse et macabre, comme l'exige l'âme espagnole) la touche d'érotisme ibérique qui aurait pu lui manquer : « Les façades des maisons apparurent, blanches comme des filles en chemise sous la lune. Blanc d'Espagne[107]. » ; « l'encens bleu roulait ses volutes comme tourne la robe de percale de la danseuse gitane[108]. » Morand, ancien spécialiste de l'image surprenante, s'emploie surtout ici à satisfaire les clichés grâce au parfait « chromo » d'une Espagne fantasmée.

Plus neuves par rapport au reste de l'œuvre sont les descriptions des tableaux que Goya présente au héros à Bordeaux :

> « Regarde, dit-il, voilà la guerre ! »
>
> C'était une triperie ; cela n'avait plus rien de commun avec les nobles et pompeux combats illustrés par les peintres de batailles ; les affaires d'honneur entre nations étaient devenues une séquelle d'assassinats immondes, l'heure de l'homicide patriotique avait sonné, ne déclenchant plus que la série des crocs-en-jambe et des coups bas : des paysans assis sur leurs victimes et les saignant comme des porcs, des hussards traînant les femmes par les cheveux, la soldatesque patibulaire tirant les pendus par les pieds, des rixes entre dragons assommeurs et mégères embrocheuses, des filles forcées sous les voûtes sombres, des blessés jetés des fenêtres comme des sacs, des lapidations ignobles, des lacérations perverses, une folie de cadavres sciés, profanés, abîmés dans l'eau, mous ou rigides, un désordre de pantins déchirés, un dépeçage d'équarrisseurs.

106. Morand fait un premier voyage en novembre 1947, au cours duquel Abel Bonnard lui aurait suggéré l'idée centrale du roman : Goya est le collaborateur type, travaillant à fond avec l'occupant. Il fait un second voyage en 1949, au cours duquel il a l'occasion de voir les Goya exposés à l'Académie San Fernando à Madrid (P. DREYFUS, *Paul Morand*, *op. cit.*, p. 316 et 324-328).
107. P. MORAND, *Romans*, *op. cit.*, p. 881.
108. *Ibid.*, p. 885.

Goya s'était redressé : « Malheur à la guerre étrangère, si elle devient guerre civile », dit-il[109].

En termes de classification rhétorique, le passage est une *ekphrasis*, si l'on veut bien définir cette notion comme la transposition littéraire d'une peinture ou d'un objet d'art, comme une description exhaustive, un morceau de bravoure détachable et plus ou moins indépendant de l'économie de l'œuvre[110]. L'imitation littéraire d'une œuvre picturale est certaine, puisque la description est directement inspirée des *Désastres de la guerre*[111], série d'estampes de Goya réalisées entre 1810 et 1815. Le caractère détachable du passage est assez évident aussi. Le morceau est nettement encadré et délimité par le discours du peintre, dont la seconde réplique fournit une interprétation résomptive, mais aussi par le passage du passé simple à l'imparfait et le redoublement du thème-titre : « la guerre », « une triperie »[112]. Le deuxième est une redéfinition polémique du premier, et une variante permettant de revitaliser un terme polémique consacré et figé (« boucherie »).

Le critère d'exhaustivité n'est pas rempli (il l'était par exemple au début du roman, où l'on pouvait lire une description détaillée du grand Christ de la procession[113]). Ce n'est évidemment plus le but ici. L'*enargeia*, le fait de mettre « sous les yeux », n'y est pas synonyme de clarté, mais de vivacité. C'est pourquoi la scène goyesque est caractérisée par sa grande confusion. La description privilégie les passifs sans compléments d'agents (« filles forcées », « blessés jetés », etc.) et les noms exprimant des procès sans sujets (« assassinats », « lacérations », etc.), plutôt que les verbes d'action ; la syllepse (la « soldatesque patibulaire » : glissement du sens étendu, « antipathique », au spécifique, « ce qui se rapporte aux gibets ») participe de la confusion du sujet. L'impression prime – ce qui n'est pas trop

109. *Ibid.*, p. 1156.
110. Nous ferons abstraction des recoupements possibles avec l'hypotypose (là-dessus, voir encore une fois Y. LE BOZEC, « L'hypotypose », art. cit., ainsi que R. ROMAGNINO, *Décrire dans le roman de l'âge baroque (1585-1660) Formes et enjeux de l'*ecphrasis, Paris, Classiques Garnier, 2019). D'autre part, d'après Michel Costantini, l'*ekphrasis* est, dans la conception antique originelle, une description en général. Le fait de la restreindre aux descriptions d'œuvres d'art est une confusion tardive (M. COSTANTINI, « Écrire l'image, redit-on », *Littérature*, nº 100, décembre 1995, p. 22-48).
111. Le chapitre s'intitule « Il n'y eut pas de remède » (« *No hubo remedio* »), qui fait référence, comme tous les autres titres de chapitre, à la légende d'un dessin de Goya, en l'occurrence une estampe de la série des *Caprices*. Mais l'une des estampes des *Désastres* porte le titre fort proche de « Il n'y a pas de remède » (« *Y no hay remedio* »). Morand s'inspire des estampes les plus réalistes, pas de celles qui versent dans l'onirisme.
112. Voir J.-M. ADAM et A. PETITJEAN, *Le texte descriptif : poétique historique et linguistique textuelle*, Paris, Nathan, 1989, p. 112 et suivantes.
113. « Mille yeux fixés sur l'autel virent, sous le dais en filigrane d'or, surgir le Dieu fabuleux, le Flagellé gigantesque, au-dessus d'une rampe enflammée faite de huit rangées de cierges blonds en tuyaux d'orgue qui montaient vers le corps supplicié. Ce torse, aux plaies noires, était nu jusqu'à la ceinture, étranglé à la taille par un jupon de velours violet, tendant la cage saillante de ses côtes patinées par des siècles morts. Figé dans son repos sculptural, le Christ avançait pourtant en tremblant, pris dans une attitude tragique où il semblait fléchir sous les coups des soldats, perdre haleine, saigner d'un sang plus vermeil que les tuniques des centurions dont le métal brillait derrière lui. » (P. MORAND, *Romans*, *op. cit.*, p. 884)

trahir le style pictural de Goya, ni le propos général : il n'y a plus de guerre héroïque où des hauts faits permettaient à des individus bien déterminés de devenir célèbres (*clari*).

Si l'*ekphrasis* d'œuvre d'art se rattache à une tradition rhétorique classique[114], celle de Goya intègre les ressources de la prose artiste de la fin du XIXe siècle. L'amas et la profusion d'actions correspondent à l'ère des masses. Plus que les grandes campagnes napoléoniennes, c'est l'époque contemporaine qui est visée par Morand (encore que les guerres napoléoniennes aient parfois la réputation d'être les premières guerres modernes et les premières grandes boucheries sans héroïsme de l'histoire). Les saynètes se multiplient sans atteindre à l'exhaustivité. Il ne s'agit pas d'épuiser *un* tableau : les *Désastres de la guerre* sont une série d'estampes, des scènes de guerre dont Morand se contente de tirer quelques notations diffuses.

Quant à la visée pragmatique de la description, c'est bien sûr le pathos, et derrière ce pathos, la persuasion et le blâme. Le pathétique est largement exploité dans la littérature « épurée », pour dénoncer les excès et les injustices de l'épuration, le désordre causé par la guerre civile (les épurés considèrent qu'ils sont du côté de l'ordre, du loyalisme et du pouvoir légal et officiel, tandis que la Résistance et les gaullistes incarnent la rébellion et la discorde[115]). Là où le gaullisme et le communisme avaient ressuscité pour un temps l'épopée nationale et les valeurs héroïques et patriotiques, Morand les conteste. Dans ce cadre, la caractérisation de « guerre civile » est doublement polémique si on la transpose dans le contexte de 1951 : pour les résistants, l'Épuration n'a certainement pas les proportions d'une guerre civile, et la Collaboration est un crime d'intelligence avec l'ennemi. Dans cette logique il n'y a donc jamais eu de guerre entre Français, mais une guerre des forces françaises contre les forces allemandes (qui comptaient des recrues d'origine française). La confusion formelle de la scène est à l'image de la confusion des temps, tels qu'ils sont vus par Morand ; et cette confusion s'oppose nettement au discours résistancialiste pour lequel les camps ont toujours été clairement délimités.

114. En particulier quand elle questionne si peu le point de vue du spectateur (sur les jeux avec la nature « périégétique » de l'*ekphrasis*, voir la comparaison entre Diderot, Baudelaire ou Zola, continuateurs de la tradition classique, et Butor dans M. COSTANTINI, « Écrire l'image, redit-on », art. cit., p. 44-48).
115. Dans *Uranus*, de Marcel Aymé, nous n'avons pas analysé la scène où un prisonnier, revenant du stalag mais précédé par sa réputation de vichyste, se fait tabasser à mort. Elle constituerait éventuellement un pendant au pathos morandien (M. AYMÉ, *Œuvres romanesques complètes, 1941-1967*, M. Lécureur (éd.), Paris, Gallimard, 2001, t. III, p. 1214).

À la page suivante, un dispositif semblable s'amorce. La description est annoncée par Goya :

> « tu vas me donner ton avis. Je fais une scène de Séville… »
>
> Des femmes en mantille regardaient passer des pénitents noirs et blancs qui se fouettaient et dont les torses nus et sanglants s'offraient au premier plan ; des trompettes soufflaient avec force dans des buccins.
>
> Don Luis retint un cri. Il voyait, il vivait ce spectacle qui lui rendait sa ville, son quartier, sa madone ; il entendait les sonneries stridentes, sentait les lanières sur sa peau déchirée, respirait l'odeur des lis de la Macarena. Sa douleur fut si cuisante qu'il faillit s'évanouir[116].

Le tableau dont est tiré le passage est *La Procession des flagellants* (1812-1819). Ici, la figure sort de la pure description détaillée. Il s'agit de « rendre imaginable l'inimaginable », de « rendre présentes les choses absentes » (selon la fonction que Marc Fumaroli donne, cette fois, à l'hypotypose[117]). La scène de procession est mise sous les yeux, comme si elle était en train de se dérouler. Le texte ne vise donc pas à reproduire très exactement une belle peinture. Elle reprend le sujet de cette peinture, mais en offre un traitement spécialement littéraire. Ce qui manque à la peinture de Goya, c'est tout ce qui n'est pas du domaine du visible : les sonneries, la brûlure du fouet, l'odeur des lis, qui sont présentes ici.

Morand ne cherche pas davantage l'exhaustivité avec ce tableau écrit. Mais on l'attendrait pourtant : la description du « premier plan » fait espérer la description des autres. Le mouvement d'*ekphrasis*, au sens d'« épuisement » du tableau, a donc été entamé, mais il est comme interrompu par la douleur de don Luis (et par le passage brutal d'une perception représentée, épousant le point de vue du spectateur don Luis, à un point de vue extérieur et au retour dans la diégèse où le point de vue de don Luis est représenté : « il voyait », etc.[118]). Tout comme un habile peintre grec avait voilé Agamemnon sacrifiant Iphigénie, pour suggérer sa douleur indescriptible, Morand a recours à un subterfuge pour suppléer aux faiblesses expressives de la littérature tout en rivalisant avec la peinture : décrire l'effet du tableau plutôt que le tableau lui-même. L'intérêt est double, car par rapport à l'*ekphrasis* des *Désastres*, la description de la *Procession* est mieux intégrée à la diégèse : elle s'insère dans le point de vue du héros, renvoie à la scène inaugurale et annonce le retour final de don Luis à Séville. En ce qui concerne ses effets, sa visée est plus nettement pathétique. Éloigné de tout

116. P. MORAND, *Romans*, *op. cit.*, p. 1157.
117. M. FUMAROLI, *L'Âge de l'éloquence*, Genève, Droz, 1980, p. 678-679.
118. Sur ces questions, voir A. RABATEL, « Fondus enchaînés énonciatifs », *Poétique*, nº 126, 2001, p. 151-173.

élément polémique, le pathos ne cherche plus à provoquer l'indignation politique, comme c'était le cas des *Désastres* : ce qu'il doit susciter, c'est d'une part le saisissement (ou du moins l'appréhension d'un saisissement possible si nous nous trouvions face au tableau), d'autre part la pitié pour l'exilé (don Luis-Morand) dont la nostalgie devient douloureuse.

Dans *France-la-Doulce*, Morand mobilisait un phrasé et une éloquence en prose correspondant à un mélange diffus de valeurs et d'affects réactionnaires. L'emploi de ces figures descriptives que sont l'hypotypose et l'*ekphrasis* s'inscrit certes dans le même tournant stylistique (que nous avons aussi vu à l'œuvre dans « Milady »), mais elles ont une visée argumentative plus nettement marquée. En outre, elles ne relèvent pas à proprement parler d'une prose classique : le pathétique n'y est pas seulement dénoté, il affecte la prose elle-même, sa clarté, sa cohérence et sa décence ; la confusion du tableau gagne en partie la description. La prose oratoire ou poétique de *France-la-Doulce* se contentait de suggérer un monde en déclin ; les tableaux du *Flagellant* plaident directement contre l'Épuration et pour le retour de l'exilé.

Le regard du proscrit

La rédaction du *Flagellant* a été préparée par la nouvelle « Le Dernier Jour de l'Inquisition », qui se déroule aussi dans un décor hispanique, mais cette fois péruvien. Récit carcéral, entrepris par un homme longtemps retenu et oublié dans une geôle de l'Inquisition, son véritable héros est cependant le codétenu, sorti chaque soir de la cellule commune pour être interrogé. Dans cette ample nouvelle, on reconnaît les mêmes éléments de couleur locale (une constante chez Morand à quelques exceptions près), à commencer par les emprunts directs à l'espagnol (« *novio*, *cárcel secreta*, *sala de audencia*, *diga usted*, *qualificadores*, *limpieza de sangre*[119] ») ou au vocabulaire religieux (« *baaltassuna*[120] »). La libération des prisonniers, au moment où le palais de l'Inquisition est saccagé par une insurrection populaire, donne l'occasion à l'auteur de faire le portrait de la chienlit métissée. Celui-ci mériterait un traitement thématico-stylistique à part entière[121] où les notions de diatypose et d'hypotypose auraient leur place, sans oublier la figure de moyen terme, propre à une rhétorique de la description plus moderne et différenciée des pratiques antiques, qu'est

119. Respectivement dans P. MORAND, *Nouvelles complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 603, 616, 621, 623, 624 et 625.
120. *Ibid.*, p. 620. Mot tiré de l'hébreu : sur le caractère fantaisiste de son emploi, voir la note p. 1089.
121. Voir *supra* nos remarques sur les scènes d'orgies populaires chez Rebatet, et *infra* chez Michel Déon. Voir aussi la scène du même type dans *Le Flagellant* (P. MORAND, *Romans*, *op. cit.*, p. 1158-1159)

l'énumération[122]. Remarquons ainsi, parmi la confusion du saccage, la précision du détail des portes :

> *Chinos* sournois et rancuniers, *zambos* athlétiques, à gros traits gonflés, toutes les nuances de peau, du noir au cuivre, de l'extérieur à l'intérieur du chaudron. Les *cholos* et les péons mâcheurs de coca, ou ivres d'alcool de maïs, voulurent nous porter en triomphe, si vite qu'il nous fallait nous baisser sous les portes pour ne pas avoir la tête fracassée[123] […].

La diatypose fait contraster le carnavalesque de l'événement politique (renversement de l'ordre politique, religieux et racial) avec la raison du narrateur, s'efforçant – au propre comme au figuré – de garder la tête sur les épaules.

Un autre procédé descriptif retiendra notre attention, en ce qu'il joue sur la situation du prisonnier. Un matin, le narrateur et son compagnon de cellule sont surpris par un bruit de fanfare dont ils ignorent l'origine. Le codétenu hisse le narrateur sur ses épaules pour lui permettre de voir ce qui se passe depuis une lucarne. La scène, qui se déroule à l'extérieur de la prison, n'est perçue que par des détails successifs, que les prisonniers tâchent tant bien que mal d'interpréter :

> « Il y a de la cavalerie… Ce bruit de noix roulées que font les sabots… Un régiment ?
>
> — Non. C'est trop court. On dirait plutôt une escorte.
>
> — Le vice-roi [du Pérou] va nous gracier !
>
> — Comptez-y[124] ! »

Le narrateur finit par descendre des épaules de son compagnon :

> Je ne voulais pas lui dire tout. Car derrière les soldats, j'avais vu autre chose. J'avais vu deux rangs de confesseurs à frocs blancs et manteaux noirs, c'est-à-dire l'ordre de Saint-Dominique sur le pied de guerre. […] Derrière la croix venait le bourreau, en noir lui aussi. Et à sa rencontre sortaient du palais qui nous servait de prison des bonnets verts avec la croix verte[125].

Ces bonnets verts, ce sont ceux des inquisiteurs. Le narrateur comprend aux détails qu'il voit que cette procession ne correspond pas à une grâce, mais à une exécution de

122. Voir sur cette question C. NOILLE-CLAUZADE, « La figure de la description dans la théorie rhétorique classique », *Pratiques*, nº 109-110, 2001, p. 5-14.
123. P. MORAND, *Nouvelles complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 642-643.
124. *Ibid.*, p. 592.
125. *Ibid.*, p. 593.

prisonniers. Mais au lieu de décrire l'exécution (qui n'est jamais nommée que « la procession »), Morand décrit l'appareil qui l'entoure, jusqu'au dernier instant :

> Le glas sonnait à l'église San Francisco ; on eût dit une fumée tremblante dans un ciel sans vent. Nous nous regardâmes, muets. Il avait vu à travers le mur, ce que je voulais cacher. D'ailleurs, un chant noir, filé, coulant comme une larme sur la joue, montait jusqu'à nous. « Le *Miserere* ! » Je répondis par un signe de croix[126].

C'est du glas, puis du *Miserere*, que le codétenu déduit qu'il s'agit d'une mise à mort. Jamais nommée comme telle, celle-ci apparaît à travers une séquelle d'indices. En rhétorique on appelle parfois métalepse cette variante de la métonymie, proche de l'allusion, consistant à exprimer une chose par ce qui la précède ou la suit[127]. L'utilité d'une telle figure est certes d'éviter (comme plus haut avec la *Procession des flagellants*, la différence étant qu'il s'agissait alors d'une *ekphrasis* interrompue, tandis qu'elle n'est jamais vraiment entamée ici) une description trop difficile ou qui verserait dans l'emphase et le kitsch ; mais elle est aussi plus adaptée pour rendre sensible au regard du proscrit, condamné à voir de l'extérieur l'histoire se dérouler et à deviner le sort qui l'attend à travers des indices incertains[128] : n'est-ce pas, au moins à ses propres yeux, la situation de Morand au moment de la rédaction de la nouvelle[129] ?

Tandis que l'*ekphrasis* et l'hypotypose président à des descriptions vives (selon le doublet rhétorique *enargeia*/*energeia*), la métalepse et la métonymie induisent une tension et une dramatisation sans recourir à une expressivité outrancière. S'il était nécessaire de revenir à cette nouvelle de 1947, c'est qu'il s'y joue, outre l'allégorie politique, un travail sur la sobriété du style, qui ne se sera pleinement achevé que quelques années plus tard, avec la rédaction d'*Hécate et ses chiens* (publié en 1954). Il y a d'ailleurs lieu de penser que ce travail est effectué dans un même élan. *Hécate* a occupé Morand depuis la rédaction du « Dernier Jour de l'Inquisition »[130]. Une formule du « Dernier Jour » a même servi d'ébauche pour *Hécate* : « Aussi me voyais-je poussé, par la plus suave persuasion, vers des locaux de plus en plus exigus, comme le thon est insensiblement conduit vers le fond de la madrague, où

126. *Ibid.*, p. 595.
127. B. DUPRIEZ, *Gradus : les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'éditions, 1980, p. 284-285.
128. Voir G. SALVAN, « Dire décalé et sélection de point de vue dans la métalepse », *Langue francaise*, nº 160, 2008, p. 73-87. La sélection du point de vue est ce qui fait la spécificité figurale de la métalepse.
129. Incertain du traitement qui l'attendrait en France, Morand ne regagne son domicile parisien de l'avenue Charles Floquet qu'en 1955.
130. C'est ce qu'affirme Michel Collomb dans la notice d'*Hécate*, P. MORAND, *Nouvelles complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 1056.

l'attend le coup de bâton libérateur[131] » devient en 1954 : « Jamais poisson n'alla plus exactement donner du nez dans la madrague[132]. »

Prosaïquement, certes, Morand a recyclé une bonne idée, passée inaperçue en 1947 dans cette obscure nouvelle parue à Vevey. Mais c'est le travail d'épure qui est particulièrement notable ici : l'image est allégée en passant de l'hyponyme à l'hyperonyme et en supprimant comparé et mot de comparaison (la même tendance est à l'œuvre dans tout le livre). Seul le terme de pêche, *madrague*, demeure : terme technique, mais aussi terme régional (méditerranéen). La position finale le met davantage en valeur, en même temps qu'il est rendu plus obscur et allusif. Dans « Le Dernier Jour de l'Inquisition », il colorait la prose, tout en étant sémantiquement transparent (le lecteur déduit qu'une madrague a un fond, et qu'on y piège et assomme le poisson). Dans *Hécate*, il est en quelque sorte fait pour n'être pas compris. De la sorte, on s'éloigne de l'agaçant didactisme de la littérature exotique[133]. Le sème de /piège/ doit être inféré de l'expression figurée « donner du nez », expression de marine appliquée ici plus ou moins improprement à un poisson, et employée comme synonyme littéraire de *donner dans le panneau*. Enfin, le remplacement du passif (« est insensiblement conduit ») par une périphrase de progrédience (« alla donner ») laisse planer un doute sur la responsabilité trouble du personnage, comme leurré de bonne grâce. Si la prose est plus sobre, elle devient aussi volontairement moins claire, plus pudique et incertaine.

Cette sobriété a été, comme on l'a dit plus haut, perçue par plusieurs critiques dans les années 1950. On la perçoit dans le début d'*Hécate* :

> J'étais de naissance, de tempérament et de formation, huguenot. Bienséance, Convenance, Décence, ces trois fées réformées me suivaient depuis le berceau ; je manquais d'aisance et de naturel ; j'avais du menton, mais carré, des lunettes carrées ; tout en moi était carré, appris, forcé ; dans ce pays relâché, je me croyais obligé à cette vertu synthétique, à ce civisme survolté, exigeant, carré également, qu'on voit chez les calvinistes, surtout aux époques de mœurs dissolues. On disait de moi : « Il n'est pas liant, mais c'est un garçon organisé » ; ce que je prenais pour un compliment[134].

Les points-virgules abondants pourraient, comme on le voit, être remplacé par des points ou, dans la dernière phrase, par une simple virgule. Les énumérations ternaires sont

131. « Le Dernier Jour de l'Inquisition » (*Ibid.*, p. 615).
132. *Hécate et ses chiens* (*Ibid.*, p. 382).
133. Des 30 occurrences de madrague dans la base de données Frantext, seulement trois viennent de textes littéraires (Michelet, Verne et Giono ; les autres sont des toponymes, ou tirés de la littérature spécialisée) et sauf dans le cas de Verne, sont accompagnées d'une définition. La technique n'est plus en usage depuis le XIXe siècle.
134. P. MORAND, *Nouvelles complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 378.

fréquemment asyndétiques, dépourvues de *et*. Assurément, ce narrateur à l'austérité toute protestante n'est pas *liant*. « Les mots sont faits pour ceux qui n'ont rien à se dire[135] », écrit-il plus loin. La devise convient à un narrateur rétif aux épanchements – même si l'on sent percer sous lui un auteur qui n'a pas tout à fait perdu le goût du paradoxe séduisant.

Ce narrateur (qui est banquier dans une ville du Maghreb) a une amante, Clothilde. Alors qu'ils sont au cinéma devant un film représentant des enfants, Clothilde entre incompréhensiblement dans une transe orgastique. Le narrateur la soupçonne de mener une vie cachée et inavouable, et chaque nuit, obtient d'elle des confessions sur ses pratiques pédophiles. Ces transes et ces pratiques, que le narrateur ne parvient jamais à sonder, sont en fait comme on l'apprend à la fin du récit entièrement fantasmées. Dans son ensemble, le roman est fondé sur des ellipses : les aveux nocturnes de Clothilde sont longtemps repoussés[136] et ne surviennent que sur un mode allusif et indirect : « De délicieux enfants, beaux comme la nuit… Je les ai menés par la main derrière une cabine de bains… On pouvait nous voir ? Non. La dune nous cachait[137]. » La question est soit une réponse à un reproche du narrateur (« on pouvait vous voir »), soit la reprise au discours indirect libre d'une question émise pendant la scène, dernière vérification avant de consommer le vice : « On peut nous voir ? Non. La dune nous cache. »

En somme, *Hécate* reprend et développe les procédés (métaphore plutôt que comparaison explicite, ellipse, métalepse, mais aussi récit à la première personne) qui dans « Le Dernier Jour de l'Inquisition » suggéraient ce qui échappe au regard : l'histoire dans un cas, les désirs et l'inconscient d'autrui dans l'autre. Comme l'écrivait Morand lui-même : « Dans *Hécate*, il n'y a rien à voir, puisque ce sont des fantasmagories, des rêves érotiques. Faire voir est un non-sens[138]. » Le livre n'a pas de contenu politique, et pourtant son style semble en quelque sorte se nourrir du regard impuissant du proscrit, transposé sur l'amant avide de prendre part au vice de sa maîtresse, mais mystérieusement tenu à l'écart. Si la comparaison entre Morand et le Nouveau Roman (« l'école du regard ») est inepte[139], il n'en

135. *Ibid.*, p. 384.
136. L'ellipse est typographiquement représentée par une ligne de pointillés au trente-cinquième chapitre : « Où, quand, à qui, à quoi Clotilde se livrait-elle ? Elle parlait toujours au passé, un passé souvent proche, mais incontrôlable, et qui me fuyait entre les doigts. [pointillés] À ce moment-là, notre monnaie s'effondrait, ce qui m'imposait des heures de travail imprévues. » (*Ibid.*, p. 406-407) Sur la question des ellipses, voir D. VIART, « L'Ellipse et l'Excès. Le discours de la perversion dans *Hécate et ses chiens* », *Roman 20-50*, n° 8, décembre 1989.
137. P. MORAND, *Nouvelles complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 411.
138. P. MORAND, *Journal inutile*, L. Boyer et V. Boyer (éd.), Paris, Gallimard, 2001, t. II, p. 653.
139. Lettre de Chardonne à Jean Paulhan du 2 février 1957 (J. CHARDONNE et J. PAULHAN, *Correspondance 1928-1962*, C. Hoctan (éd.), Paris, Stock, 1999, p. 237) et lettre à Morand du même jour (P. MORAND et

demeure pas moins que le narrateur balzacien de « Milady » a ici cédé le pas à une autre technique de récit, récusant la démiurgie narratoriale.

Si l'on résume les grands traits de l'œuvre morandienne qu'on a abordés, on peut donc dire que Morand est entré en littérature en élaborant à sa manière une écriture moderne, dont le caractère le plus saillant, mais pas unique, est l'emploi insolite de l'image[140]. À partir des années 1930, les critiques ont perçu une inflexion dans cette écriture, qu'ils ont sentie plus académique ou plus classique. Nous avons montré qu'il fallait entendre ce classicisme dans un sens large : l'écriture ne se déprend que progressivement et jamais complètement de ses « morandismes » ; la narration suit un cours plus uniforme ; la phrase surtout puise dans un fonds littéraire plus nettement national, qui ne dédaigne pas la rhétorique d'Ancien Régime (prose poétique, période oratoire, hypotypose) – mais où il faut faire la part de la prose du XIXe siècle. Cette évolution esquisse une possible corrélation entre littérature et politique : en même temps qu'il se solidarise davantage avec les classes réactionnaires (grande bourgeoisie, ancienne aristocratie) menacées par 1929 et 1936, Morand cherche à passer de l'avant-garde littéraire aux « notables » (position dans le champ plus conforme aux attentes bourgeoises). Et obtenir la reconnaissance artistique des autres notables (Académie, Action française) exige de fournir des gages d'assagissement littéraire, du type de ceux que nous avons étudiés (mais aussi des gages de conformité idéologique : France-la-Doulce joue sur les deux tableaux).

Après la Libération, Morand continue à développer une veine descriptive, mais en privilégiant l'expressivité plutôt que la clarté ou la maîtrise des ornements rhétoriques. Par là, il nourrit la dimension apologétique de ses œuvres. Parallèlement, il construit un second style, qui se démarque non plus par la force de l'expression, mais par sa sécheresse, sa concision et le caractère détourné de la représentation. Il y aurait là deux manières de dire le scandale : le jeter au lecteur par les tableaux bouleversés du *Flagellant*, ou le faire entrevoir dans les allusions du « Dernier Jour » et d'*Hécate*, à travers un regard perdu dans les arcanes de l'histoire ou de l'inconscient. Ce sont aussi différentes tentatives pour concilier une image de marque à préserver (le *Flagellant* et « Le Dernier Jour » exploitent la veine du Morand voyageur, *Hécate*, celle du Morand voyeur), un statut d'écrivain à acquérir (pour le dire vite : faire classique pour être académisable), et un statut social à sauver (le plaidoyer du

J. CHARDONNE, *Correspondance*, *op. cit.*, t. I, p. 167).

140. Nous tombons donc d'accord avec Michel Collomb quand celui-ci veut circonscrire strictement la « modernité » qu'on attache à Morand (M. COLLOMB, « Situation de la recherche sur Paul Morand », dans M. Collomb (dir.), *Paul Morand écrivain*, Montpellier, Université Paul-Valéry, 1993, p. 12).

collaborateur proscrit, qu'on ne peut faire qu'à mots couverts : l'ambassadeur exilé ne doit pas trop se faire entendre derrière l'écrivain).

Une critique spontanée et métaphorique (dont celle de Morand lui-même) en vient parfois à unifier des tendances pourtant fort différentes : Morand sec et musclé, écrivant par éclairs, peut désigner aussi bien l'auteur de *Tendres Stocks* que celui d'*Hécate*[141] ; et ce portrait n'est pas même incompatible avec le Morand ardent, que Jean-Louis Bory[142] oppose à un Chardonne aquatique – et ce quand bien même l'éclair et l'incendie constitueraient dans la tradition rhétorique deux styles opposés[143]. Étonnamment donc, la même critique non-savante qui fut, à différentes époques, sensible aux singularités et aux revirements de l'écriture morandienne, semble avoir eu plus de mal à envisager les styles d'une œuvre prise dans son ensemble.

3. Du réac des villes au réac des champs

Or, puisque se pose la question de l'œuvre dans son ensemble, et que cet ensemble est nécessairement complexe et hétérogène, il y a lieu de s'interroger à nouveau sur le statut du couple Chardonne-Morand. Ce n'est pas innocemment que nous avons arrêté notre étude à *Hécate et ses chiens*. Ce récit, le plus épuré de Morand, est l'histoire d'un protestant mis en difficulté par une femme, qu'il aime mais ne peut atteindre ni satisfaire. La difficulté est aussi d'obtenir sa confession, pratique foncièrement catholique : « La confession a, pour nous, protestants, tout le charme du fruit interdit[144]. » On a beau savoir que l'influence de Jacques Chardonne sur Morand fut à peu près nulle et que leurs échanges au moment de la rédaction d'*Hécate* étaient encore fort limités, on ne laisse pas d'être intrigué par une coïncidence : en même temps que le livre est publié, Morand achève d'accorder son amitié à Chardonne, ce protestant sérieux, au style sec et austère, tourmenté par l'incompréhension qui naît fatalement entre deux êtres quand l'un veut aimer l'autre. L'homme amoureux mais incapable de comprendre ou de satisfaire sa femme, c'est aussi le sujet d'*Éva ou le journal interrompu*

141. Morand estime par exemple qu'il est resté le même, depuis *Lewis et Irène* jusqu'à *Hécate*, et qu'il a toujours pratiqué une sécheresse de style qu'il rapproche de Stendhal, Mérimée et Gobineau (P. MORAND, *Entretiens*, *op. cit.*, p. 102-103). Nous reviendrons, dans la conclusion générale, sur ces généalogies stylistiques.
142. Voir J.-L. BORY, *Tout feu tout flamme*, Paris, Julliard, 1966, p. 105 et 117.
143. Le sublime cicéronien est un incendie, tandis que Démosthène frappe comme la foudre selon le PSEUDO-LONGIN, *Traité du sublime*, F. Goyet (éd.), N. Boileau (trad.), Paris, Le Livre de poche, 1995.
144. P. MORAND, *Nouvelles complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 406.

(1930), dont la forme même (la confession à la première personne d'un homme s'aveuglant jusqu'au bout) présente avec *Hécate et ses chiens* quelque similitude[145].

Les deux écrivains s'opposent pourtant en bien des points de leur parcours social et de leur mythologie d'auteur. Chardonne représente la bourgeoisie de province, enrichie par le cognac, le genre que Morand, snob parisien et esthète, méprise[146]. C'est un capitaliste, fils de capitaliste, tandis que Morand travaille (un temps) au quai d'Orsay, vit en grande partie de sa plume et est fils d'un haut fonctionnaire et dramaturge à succès (Eugène Morand, conservateur du Dépôt des marbres). Chardonne incarne la lenteur (le cognac qui se distille et mature lentement), Morand la vitesse ; Chardonne est le chantre de Barbezieux et du terroir, Morand traverse précipitamment toutes les grandes capitales mondiales. Un premier socle commun toutefois : les deux ont une jeunesse dreyfusarde (Chardonne lit Jaurès, plus tard se lie avec Blum) et proviennent d'un milieu globalement libéral. Et tous deux penchent de plus en plus vers la droite après la crise financière, mais là encore selon des modalités différentes. Si l'on peut discerner chez chacun un certain repli passéiste, il faut préciser que Chardonne change en capitaliste : gérant de la maison d'édition Stock, fils, petit-fils et neveu d'entrepreneurs, c'est avant tout un manager soucieux de la continuité du travail et, partant, de l'entente entre les classes.

En 1932, Paulhan joue stratégiquement le conservateur Chardonne contre Gide (avec l'assentiment de Gide), qui nageait alors en pleine extase soviétique. Chardonne publie donc dans la *NRF* certaines pages de réflexions réunies ensuite sous le titre *L'Amour du prochain* (1932). À l'époque toutefois, sa position, plus ambiguë qu'il n'y paraît, a pu susciter des lectures divergentes. Certes, Chardonne incarnait le bourgeois méfiant envers les bolcheviks ; mais il dépeignait aussi une prospérité bourgeoise révolue et le déclin du capitalisme industriel et provincial à l'ancienne, capitalisme encore lié à l'artisanat, à la fabrique et à la boutique, fantasmé comme un âge d'or de richesse partagée et de communion des classes. Éditeur moderne, il chérit le mythe des éditeurs-libraires d'antan[147]. L'Éden promis par les socialistes a selon lui déjà existé : c'est le Barbezieux de son enfance[148]. Façonné par l'idéal

145. Il faut quand même mentionner une différence de taille : l'érotisme est une veine que Morand exploite volontiers, mais qui est tout à fait étrangère à Chardonne.
146. On sait par exemple que, du temps qu'il était diplomate, il méprisait ce fils de négociants en cognac qu'était Jean Monnet. Voir P. DREYFUS, *Paul Morand*, *op. cit.*, p. 215.
147. Voir le portrait qu'il dresse de Pierre-Victor Stock (qu'il a pourtant évincé de son affaire) cité dans A. TONOLO, « L'esprit ancien du capitalisme. Morale du style et éthique des affaires dans *Les Destinées sentimentales* », *Roman 20-50*, nº 45, 2008, p. 39, et les remarques sur l'édition comme petit commerce p. 45.
148. Sur la pensée politique de Chardonne, qu'il développe dans *L'Amour du prochain* et reprend dans *Le Bonheur de Barbezieux* (1938), et sur la place qu'il occupe à la *NRF*, voir M. CORNICK, « Jacques Chardonne et

paternaliste, il s'intéresse à certaines réalisations de l'URSS et n'est pas insensible au socialisme. Sa future conversion au « socialisme national » ne doit donc pas étonner ; en 1943, elle se dit toujours dans les termes du patron paternaliste nostalgique :

> Cette révolution, dont le principal bienfait fut la conversion du communiste à un régime qui accordait le plus possible au peuple sans ruiner la civilisation, s'est accomplie paisiblement et n'a pas réveillé le sanguinaire chez ses partisans. Ce fut une évolution rapide et légale, modèle encore de conduite politique[149].

Tel autre propos de 1966 ne doit pas davantage être tenu pour une boutade : « Je suis déjà converti à un communisme sensé ; je ne le verrai pas (sans regret). Le "capitalisme" de notre temps, c'est un scandale[150]. » Sur une ligne politique assez proche de celle de Drieu La Rochelle, Chardonne, écrivain humaniste, déplore l'oppression et la déshumanisation capitalistes, dont il rend responsable le déclin de la civilisation européenne ; mais en bourgeois conséquent, il ne peut admettre comme issue et comme « socialisme » que la conciliation des classes, et non leur lutte[151]. Il fait en somme partie de ces conservateurs pour qui le conservatisme doit non pas conserver intact un état de fait passé, mais savoir s'adapter aux circonstances[152].

Enfin, alors qu'après la défaite de 1940, Morand, proche de Laval, s'identifie à la France de Vichy, Chardonne se montre immédiatement germanophile : il le fait vite savoir dans le premier numéro de la *NRF* de Drieu, avec « L'été à La Maurie ». Il le réaffirme en participant aux deux voyages de propagande des écrivains à Weimar, et par la publication en 1941 de *Voir la figure* – mais il a la prudence de ne pas publier *Le Ciel de Nieflheim* en 1943[153]. Cette germanophilie n'a rien d'étonnant quand on considère les orientations

---

La Nouvelle Revue Française, 1920-1940 », *Roman 20-50*, nº 45, 2008, p. 9-24. M. Cornick cite notamment Nizan, qui a vu en Chardonne la preuve que les écrivains bourgeois, conscients du déclin inévitable du capitalisme, commençaient à se rallier à la cause communiste.

149. J. CHARDONNE, *Le Ciel de Nieflheim*, s. l., édité par l'auteur, 1943, p. 17-18.

150. J. CHARDONNE, *Propos comme ça*, *op. cit.*, p. 107.

151. « Ce peuple sera doté du socialisme, intégré à l'Europe, et gouverné. Mais ces faveurs seront octroyées : le peuple ne les demande pas ; il est en délire, tel qu'il fut toujours. La machine et la finance ont créé le peuple des "prolétaires" ; c'est la tare de notre société. […] Il faut supprimer la tare, non pas vénérer la tare. » (J. CHARDONNE, *Voir la Figure*, Paris, Grasset, 1941, p. 46-47)

152. « Un bon conservateur doit comprendre à temps ce qui est fini. Lorsque le phylloxéra eut détruit les vignes charentaises, les Champagnauds ont su adapter à notre sol une plante étrangère. Ces novateurs ont sauvé leur contrée et conservé le cognac. Les paysans fidèles aux préceptes de leurs pères ont disparu. Il ne s'agit pas de ce que nous jugeons le meilleur, mais de ce qui nous est permis. » (*Ibid.*, p. 29)

153. Soit sur la recommandation de Gerhard Heller, qui entrevoyait la défaite prochaine de l'Allemagne, soit parce que Chardonne se retirait de ses différentes activités de collaboration à cause de l'arrestation de son fils résistant, Gérard Boutelleau. Voir F. BERGERON, « Chardonne et son *Ciel de Nieflheim* : itinéraire d'un manuscrit », sur *Le Salon littéraire*, en ligne, 2 mars 2014.

politiques de Chardonne ; elle l'est davantage quand on a en tête la sensibilité littéraire d'un auteur si bien enraciné dans le sol français. On verra donc comment Chardonne ménage ces deux tendances.

La Bruyère à Weimar : errance et souplesse du style en prose

Voir la Figure faisait déjà l'apologie de la collaboration ; mais son auteur parlait encore du côté français et semblait s'adresser en premier lieu au gouvernement de Vichy. *Le Ciel de Nieflheim* représente un changement : Chardonne, comme passé de l'autre côté du Rhin, tisse une ode au Troisième Reich et confie à l'Allemagne nazie les destinées de l'Europe. Ce livre trace un portrait de l'Allemand nouveau. Par certains côtés, il s'agit – comme souvent dans la propagande collaborationniste, soigneusement entretenue par l'Institut allemand – de montrer les nazis attendant de la France l'éducation spirituelle et artistique que les Romains exigeaient d'Athènes.

> À présent, ce peuple d'hommes doux est farouche. Il a ses côtés durs. Des aspects nouveaux apparaissent dans le caractère, une précision toute latine dans l'esprit. On le sent jusque dans le tour de la langue écrite qui est plus directe. « Il y a un lyrisme allemand que nous ne pouvons plus supporter », me disait un de leurs poètes[154].

Le propos est ici relativement banal : au contact de la saine raison latine et les rigueurs de la guerre s'éloignant, les brumes nordiques ne manqueront pas de se dissiper, mieux : elles se dissipent déjà. Les Allemands ne veulent qu'une chose, recevoir de la France des leçons de style. La suite du livre file des stéréotypes répandus sur les génies nationaux allemand et français. L'Allemand est profond, c'est un peuple de solitaires et de poètes, alors que le Français est policé :

> La langue allemande, dit Sieburg, place l'homme dans l'absolu. […] Depuis ses origines, la langue allemande n'a reçu aucun apport étranger. […] Le frisson que l'Allemand éprouve devant sa langue secrète le conduit à l'isolement.
>
> Dans la langue française, c'est la phrase qui compte. Langue sociable au service de la vie et qui se déroule comme une conversation rapide. Le vocabulaire est épuré, et plus les mots sont liés, plus le Français éprouve les joies de l'harmonie. La littérature est sociable. La poésie est solitaire[155].

Le génie national détermine une littérature nationale : « À Londres, il y a quelques années, un critique me disait : "Les Anglais sont à la recherche d'un style en prose". Depuis le

154. J. CHARDONNE, *Le Ciel de Nieflheim*, *op. cit.*, p. 27.
155. *Ibid.*, p. 156.

XVIe siècle, les Français ont du style en prose. C'est la marque du roman français[156]. » Derrière ce propos (correspondant effectivement à une réflexion qui anime certains écrivains anglais au début du XXe siècle[157]), Chardonne met en avant un des lieux de l'orgueil national, dont il participe en tant que styliste : la littérature française se distingue par sa prose et son style, et celui-ci serait essentiellement resté le même depuis Montaigne[158]. Et dans la même page, il reprend un des piliers de l'imaginaire classique et antiromantique, en résumant ainsi sa définition du style : « une phrase pleine. Que le style soit ample ou sec, si la pensée n'est pas concentrée, elle dépérit. »

L'Allemand prise le mot, le Français la phrase. La prose française excelle pour l'expression de la pensée. Maurras ne disait pas autre chose, il faut se méfier du verbalisme (typiquement allemand) : « Même un lyrique, s'il a du style, évitera les mots qui ont par eux-mêmes trop de pouvoirs[159]. » Ce qui est remarquable dans ce texte de Chardonne, c'est en fait la manière dont il opère un renversement axiologique afin de valoriser la collaboration avec l'Allemagne :

> [Le lyrique] recherche les mots nus et les plus communs à qui il donne une nouvelle vie par un usage personnel. Il écrit dans une prose vierge dont il est le créateur et qui est intraduisible. Cet art dépasse la société par de subtiles visées. Quand on souligne le caractère social de la littérature ou des mœurs françaises en général on oublie souvent les échappées qui en modifient le sens ; je veux dire le côté solitaire et poétique[160].

Or, trois pages plus haut, on lisait que ce côté solitaire et poétique était par excellence… allemand. Par un léger déplacement du maurrassisme stylistique, Chardonne réussit à décaler les valeurs ayant cours dans l'imaginaire littéraire. Maurras ou Bourget ne distinguaient pas et condamnaient d'un même geste l'emploi de mots exotiques et l'emploi idiosyncratique des mots communs. Chardonne introduit cette distinction, qui ouvre la porte à l'individualisme littéraire ; et parallèlement, il déplace le sens du « caractère social » de la littérature française, en l'associant à la « société ». Or, si dans un certain imaginaire littéraire bien établi depuis Madame de Staël, la littérature française était « sociale », cela désignait, comme on imagine, la *bonne société* (l'art de la conversation, la courtoisie, etc.). La rattacher

156. *Ibid.*, p. 158.
157. Voir G. PHILIPPE, *French style : l'accent français de la prose anglaise*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2016.
158. Reconnu pour tel, par la critique et par lui-même. Voir la lettre de Chardonne à son associé Delamain, du 28 juin 1930, citée dans G. GUITARD-AUVISTE, *Jacques Chardonne ou l'incandescence sous le givre* (1983), Paris, Albin Michel, 2000, p. 124.
159. J. CHARDONNE, *Le Ciel de Nieflheim*, *op. cit.*, p. 159.
160. *Id.*

à la société tout court, c'est l'associer à la masse et au peuple, dont ne peut se détacher que l'individu d'élite. Chardonne reprend en quelque sorte la grammaire de l'orthodoxie stylistique maurrassienne, et par quelques déplacements imperceptibles il la transforme en une poétique compatible avec le stéréotype de l'âme allemande.

Tout cela est relativement anecdotique : cet imaginaire stylistique reste à usage personnel (si l'on excepte les quelques exemplaires que Chardonne a fait circuler autour de lui) et il est purement déterminé par les circonstances. Mais il est singulier de voir que, si Morand change de pratique stylistique en partie pour des raisons politiques (tandis que par ailleurs il ne développe guère de discours sur son style ou sur le style en général), Chardonne, lui, conserve le même style mais adapte la poétique réactionnaire[161] à sa germanophilie nouvelle[162].

La sentence et l'orfèvre

Morand avait la réputation d'écrire dans un style sec et nerveux ; Chardonne a celle d'employer un style fin, ciselé, d'orfèvre. Mais la stylistique impressionniste a ses limites, notamment si, alors qu'elle espère comprendre l'inscription politique d'un style, elle reprend sans les problématiser des catégories proposées par l'auteur lui-même. On en a un exemple dans cet article de 1939, imprégné de l'idéalisme artisanal proto-capitaliste que nous mentionnions plus haut :

> Le premier, l'écrivain français conçoit son œuvre comme un objet de belle matière avec de justes proportions ; le premier il a eu du style en prose. […] Cette spiritualité toute mélangée à la matière, cette communion de l'artiste avec les choses, et le sens de cette communion, la foi qu'elle implique, c'est le génie français[163].

Assimiler le style de Chardonne à un artisanat est une comparaison qui nous éclaire peu. L'idée d'un style « épuré » a – outre l'agrément du jeu de mot – le mérite d'être déjà plus spécifique. Cependant elle appartient encore au jugement de goût. Certes, on peut enrichir ce jugement, en montrant par exemple comme Stéphane Chaudier et Frédéric Montfort que

161. Dont on trouvera plusieurs exemples quelques années plus tard dans *Vivre à Madère* : « L'impropriété des termes fut la marque de notre politique sociale [au moment de la Révolution] ; en littérature, c'est une faute ; le romantisme a beaucoup enflé et déformé notre langue. » (J. CHARDONNE, *Vivre à Madère*, *op. cit.*, p. 217)
162. Ces pages du *Ciel de Nieflheim* sont d'ailleurs adaptées et reprises en 1966 dans J. CHARDONNE, *Propos comme ça*, *op. cit.*, p. 39. Chardonne revient à une dichotomie entre le mot incantatoire des Allemands et la phrase sociale des Français, abandonnant toute tentative douteuse de synthèse.
163. J. CHARDONNE, « Politique », *La Nouvelle Revue française*, n° 305, 1er février 1939, p. 211, cité par A. TONOLO, « L'esprit ancien du capitalisme », art. cit..

l'idéal de l'épure classique (ou du travail de la matière) prend sans doute racine dans l'éthique protestante de Chardonne[164]. L'article où ils développent cette hypothèse relève aussi les différents passages où transparaissent les grandes valeurs directrices de l'œuvre ; il souligne à juste titre que Chardonne a la haine du romantisme, du baroque et de la mixture « embrouillée »[165]. Mais on en reste à l'imaginaire stylistique de l'auteur, sans dire en quoi son style pourrait illustrer les valeurs opposées de concision ou de netteté.

Nous avons cité plus haut la lettre où Chardonne recommande à Nimier de se méfier de la brièveté, s'étant vu reprocher lui-même son usage excessif des maximes[166]. La maxime, c'est un genre par excellence associé à la France, au classicisme et au style en prose[167]. Or c'est là un des constituants du style de Chardonne. Celui-ci fait état du même reproche deux ans plus tôt, en 1952, dans la préface à la réédition d'*Éva* :

> La moindre pensée gêne dans un roman. Le lecteur a les siennes auxquelles il est attaché et qui auront toujours sa préférence. Si l'auteur s'exprime avec concision, l'idée prend un tour irritant. On l'appelle maxime, et les maximes n'ont pas bonne réputation, avec leur ton de vérité générale[168].

À l'origine de ces critiques, on trouve un article de Maurice Blanchot, « Roman et morale », paru en 1941, et un passage de Claude-Edmonde Magny dans son *Histoire de la littérature française* parue en 1950[169]. Blanchot commentait dans son article la publication de *L'Amour, c'est beaucoup plus que l'amour*, recueil de maximes que Chardonne avait composé en 1937, à partir entre autres des réflexions qui émaillaient ses précédents romans (*Éva* et *Claire*). En plus de faire état des défauts inhérents à la maxime (banalité, facilité, présomption), l'habileté de la critique blanchotienne consistait à montrer qu'en extrayant des romans les pensées de leurs personnages, Chardonne risquait « non seulement de rendre inutile la lecture de ces premiers livres, mais d'en rendre l'usage impossible ». La valeur de ces pensées, selon Blanchot, ne vient pas de leur justesse : elles correspondent à la manière

164. S. CHAUDIER et F. MONTFORT, « *Soli Deo gloria* », *Roman 20-50*, n° 45, 2008, p. 51. C'est aussi l'hypothèse d'Alain Tonolo.
165. Les auteurs étudient principalement *Les Destinées sentimentales* (1934), mais le mot revient aussi deux fois dans J. CHARDONNE, *Propos comme ça*, *op. cit.*, p. 34 et 109. Il faudrait adjoindre à l'étude de ce mot celle de l'adjectif « tarabiscoté », affectionné par Chardonne.
166. Comme nous l'avons rappelé dans la note 207 du chapitre sur Bernanos, nous ne distinguons pas strictement *sentence* et *maxime*.
167. Nous traitons plus à fond ces questions *infra*, dans le chapitre consacré à Cioran.
168. J. CHARDONNE, *Éva ou le journal interrompu* (1930), Paris, Gallimard, 1983, p. 10.
169. « Roman et morale », *Journal des débats,* 14-15 juillet 1941, p. 3, repris dans M. BLANCHOT, *Faux pas op. cit.*, p. 268-272 et C.-E. MAGNY, *Histoire du roman français depuis 1918*, Paris, Seuil, 1950. Magny annonce ce qu'elle redira à propos du ton sentencieux des Hussards, et que nous commentons *infra* dans le chapitre qui leur est consacré. Nous ne nous arrêtons donc pas sur ce texte.

dont des personnages tentent avec assurance de s'expliquer le monde, leur condition, les sentiments d'autrui. Et comme dans ces romans, les personnages courent à l'échec amoureux et à l'incompréhension mutuelle (le héros d'*Éva* ne parvient jamais à prévenir les désirs et les insatisfactions de sa femme, ni ne se doute qu'elle le hait et va finalement le quitter pour un autre), les réflexions illustrent en fait « le drame de la psychologie même, de la vaine perspicacité ».

« Le plus mince événement est plus suggestif qu'une pensée, qui ne satisfait pas longtemps et dont on n'est jamais sûr[170] » : c'est ainsi que le narrateur-diariste d'*Éva* conclut le roman. Et pourtant, il n'a consigné dans son journal presque aucun événement, rien que ses réflexions dont il ruine *a posteriori* la pertinence. Extraire ces réflexions des romans pour en faire un recueil de maximes, ce serait donc transformer l'expression d'un aspect tragique de la condition humaine en bréviaire de sagesse ou en guide de développement personnel. Blanchot prend le contre-pied du mouvement inductif de généralisation et d'abstraction que représente la maxime, pour nier la valeur épistémologique du gnomique. Sa critique ne porte donc pas sur le fait de s'exprimer en maximes, sur leur présence au sein des romans et sur la confusion des genres qui pourrait en résulter, mais au contraire sur la pratique de la maxime pour elle-même, à ses yeux de peu d'intérêt.

Plus ou moins conscient du reproche, Chardonne n'a jamais abandonné pour autant cette pratique consistant à réécrire aux ciseaux et à faire éditer ses propres morceaux choisis[171] : les *Propos comme ça* reprennent en 1966 quelques-unes des maximes insérées dans la trame de romans antérieurs, comme *Vivre à Madère* (1953). Dans le roman, une jeune femme, pour convaincre le narrateur de se remettre à écrire, lui dit : « Si un écrivain a du style, ce qu'il dit n'a aucune importance. On le lira toujours avec plaisir[172]. » Ce qui devient simplement en 1966 : « Quand un écrivain a du style, ce qu'il dit a peu d'importance[173]. » Curieux paradoxe, puisque l'extraction de cette maxime tend à contredire son contenu : n'est-ce pas parce que la maxime a une importance qu'elle mérite d'être tirée à part ? À moins que la maxime soit conçue par Chardonne comme le lieu privilégié d'exercice du style, voire comme le style lui-même : avoir du style, ce serait affirmer, asserter, asséner. C'est quand on

170. J. CHARDONNE, *Éva ou le journal interrompu*, *op. cit.*, p. 147.
171. Éditeur roublard, il évoque même, non sans un certain cynisme, « l'exploitation de [lui]-même » à laquelle il se livre dans ces anthologies : « À la mienne, j'ai donné un titre alléchant, un semblant de composition. C'est très malin. » (lettre à Morand du 2 février 1957, P. MORAND et J. CHARDONNE, *Correspondance*, *op. cit.*, t. I, p. 168)
172. J. CHARDONNE, *Vivre à Madère*, *op. cit.*, p. 230.
173. J. CHARDONNE, *Propos comme ça*, *op. cit.*, p. 17.

n'en a pas qu'on s'explique. Mais de toute évidence, la maxime reconduit ici un propos sous-jacent, à savoir que les prises de position (politiques) sont secondaires par rapport au style : ligne de défense inébranlable des écrivains épurés. Le général de Gaulle n'était pas dupe, qui avec un art consommé du persiflage retenait précisément cette phrase, dans la lettre où il remercie Chardonne de lui avoir envoyé son livre :

> Cher maître,
> Vos *Propos comme ça* m'enchantent. J'admire l'ampleur et la désinvolture de votre pensée. Je goûte votre style pur et sans accessoires. Vous écrivez : « Quand un écrivain a du style, ce qu'il dit a peu d'importance. » Mais vous ayant lu, une fois de plus, je ne partage pas, sur ce point, votre avis[174].

En 1941, Blanchot avait conclu son article par une sorte de prédiction : « L'auteur est devenu le propre personnage de son œuvre, celui dont les méditations vaines attendent un dénouement tragique pour prendre leur sens et leur profondeur[175]. » Le dénouement tragique, nous le connaissons : Chardonne se mettant du mauvais côté de l'histoire, devenant un marginal du monde littéraire, celui dont on ne peut plus guère goûter que le style. Mais c'est aussi Chardonne qui tâche de se duper lui-même et qui finirait presque par se convaincre qu'il n'a jamais collaboré, ou que ses paroles n'ont jamais eu aucun poids. Par une singulière ironie de l'histoire, c'est de Gaulle – détesté autant par Blanchot que par Chardonne, pour des raisons fort différentes – qui, en réfutant courtoisement l'assertion de Chardonne, trahit la vanité de la méditation du « maître » et vérifie la prédiction de l'auteur de *Faux pas*. Dans *Vivre à Madère*, une jeune femme suppliait l'écrivain d'écrire ; *Propos comme ça*, c'est un livre que Chardonne adresse obséquieusement au dirigeant qu'il exècre, comme pour le supplier de le lire : tragédie de l'écrivain se dissimulant à la fois sa responsabilité et son impuissance.

Morand, deuxième divergence majeure avec Chardonne, n'écrit pour ainsi dire pas de maximes. Mais il a sans le vouloir contesté l'interprétation de Blanchot en invoquant la lecture populaire qui est faite de ses romans :

> Un jeu, quand je suis dans une bibliothèque publique, c'est de regarder les annotations des lecteurs sur les livres connus. Sur un livre de Chardonne, qui s'appelle *Claire* [1931], j'ai noté ce que les gens soulignent au crayon (les postières ou les lycéens). « Tout ce qu'on obtient avec beaucoup d'argent est un embarras »… ça c'est typique de Chardonne : « La fatalité est la poésie du monde »… « Après tout,

174. Cité et commenté en ce sens par F. DUFAY, *Le soufre et le moisi*, *op. cit.*, p. 157.
175. M. BLANCHOT, *Faux pas*, *op. cit.*, p. 272.

> les années ont leur dernier mot… » tout ça c'est très souligné. « Parler d'amour, c'est parler de soi. » Oh ! Dès qu'il y a amour c'est souligné… « Je voudrais me rappeler le temps où elle était belle[176]. »

À en croire cette étude de réception sauvage, Chardonne romancier est lu comme un auteur de maximes ou, au minimum, de bonnes phrases. Il est apprécié pour les sentences qu'on peut extraire de sa prose et que les lecteurs (contrairement aux affirmations de Blanchot, qui avait sans doute une nette conscience de leur caractère provocateur) semblent trouver tout à fait « utilisables ». La dernière citation relevée par Morand (« Je voudrais me rappeler le temps où elle était belle ») n'est pas une maxime, mais simplement un trait d'esprit dont l'enjeu est de transformer une méchanceté (résidant dans la présupposition : « elle n'est plus belle ») en délicatesse (malgré les ravages du temps, on aspire encore à un bonheur commun). Il faut remarquer par ailleurs que Morand, non sans goujaterie inconsciente, a déformé le texte original qui est : « Je voudrais conserver son image bien imprimée dans mon esprit pour me rappeler plus tard le temps où elle était belle[177]. » La phrase forme toujours une belle citation prête à l'emploi (exprimant le désir d'un amour échappant au temps et à l'oubli) ; mais pour Morand, c'est un peu comme si l'image du Chardonne vieillissant et médisant s'était surimprimée et avait déformé la lecture.

Ce même processus de surimpression paraît s'être produit chez Cioran :

> Je reçois une lettre de Cioran qui me fait plaisir ; elle vient de haut. Il a trouvé, dit-il, dans *Demi-jour* [1964], une phrase qui sera sa devise, désormais, et que voici : « Tout finit bien, puisque tout finit. »[178]

C'est là un bon exemple du décalage sémantique qui peut survenir quand une phrase se transforme en « phrase sans texte », et que sa transplantation dans un autre contexte change son interprétation[179]. Cioran instille dans la phrase ses propres présupposés nihilistes : tout est mauvais, seul est bon – et bon en soi – de rejoindre le néant[180]. Or, le texte original a un sens radicalement différent :

> Ce que les hommes vont perdre, tant pis ; ils ne s'en apercevront pas. Tout finit bien, puisque tout finit. […] Mon plaisir est un jardin ; ce n'est pas le jardin de Candide. Sa fin est prochaine comme la mienne ; je le sais et je plante encore des arbres[181].

176. P. MORAND, *Entretiens*, *op. cit.*, p. 134-135.
177. J. CHARDONNE, *Claire* (1931), Paris, Grasset, 1984, p. 38. La phrase présuppose d'ailleurs déjà que la femme ne sera plus belle une fois âgée…
178. J. CHARDONNE, *Propos comme ça*, *op. cit.*, p. 96.
179. Voir D. MAINGUENEAU, *Les phrases sans texte*, Paris, Armand Colin, 2012.
180. Voir *infra* notre chapitre sur Cioran où la question des maximes est largement traitée.
181. J. CHARDONNE, *Demi-jour*, Paris, Albin Michel, 1964, p. 77.

À l'inverse de l'interprétation cioranienne, il suggère que la fin n'est rien en elle-même ni ne détermine rien, que toute perte est au fond insignifiante, que la fin prévisible de toutes choses ne les prive pas de leur sens. C'est tout l'opposé de la morale « couchée » de Cioran. Si nous insistons sur ce point, ce n'est pas pour le plaisir de souligner un contresens, mais pour montrer d'une part que l'originalité des maximes de Chardonne réside moins dans leur style ou leur forme (forme qui, lorsqu'elle est originale, ne se différencie pas de celle de sa prose en général) que dans leur épicurisme et leur optimisme discret[182]. Ce genre sur lequel pèse une tradition de pessimisme anthropologique, genre caractérisé par sa vision désabusée et réductrice (le « ne… que » de La Rochefoucauld), l'asyndète de Chardonne ou ce « et je plante » qui signifie « et pourtant » en estompent la tonalité habituelle.

D'autre part, il faut sentir à quel point Chardonne a misé sur la malléabilité de son œuvre (puisqu'il n'a pas l'air de renier la mésinterprétation cioranienne, qu'il doit pressentir). C'est ce qui invite à nuancer la critique de Blanchot : Chardonne n'écrit pas ses maximes comme un vieux sage prodiguant son expérience, mais comme on continue à mettre en ordre sa pensée, aussi labile soit-elle. La maxime, qui est pourtant, parmi les genres littéraires, l'un des plus propices à une interprétation directement idéologique (et inversement, une idéologie est parfois reconstituée à travers les maximes qu'elle charrie ou présuppose[183]), la maxime chez Chardonne se prête volontiers à des décalages, contresens et réinterprétations.

La brièveté, pour quoi faire ?

La concision propre à chaque maxime ne suffit pas à caractériser une écriture, et encore moins, on l'a vu, quand les maximes sont en fait prises dans un réseau textuel qui encadre leur interprétation. Chardonne a bien un style bref, mais qu'il faut envisager à l'échelle de plus grande unités textuelles, comme dans cet extrait de *Claire* :

> Pour s'y reconnaître, il faut bien évaluer l'âge par les années qui trompent tout le monde. Après tout, elles ont le dernier mot. On voudrait savoir ce qui préserve de vieillir. La jeunesse persiste plus ou moins suivant la race, le tempérament, le climat, l'entourage. Elle dépend peut-être de la sagesse, de ménagements, ou bien d'une certaine intensité de vie spirituelle, ou de tout le contraire. On n'en sait rien. Les seuls problèmes qui nous importent ne sont pas situés très haut. Mais on les néglige. Les hommes ont trop pensé à la mort. C'est inutile. Pour soi, la mort n'existe pas[184].

182. Qui n'est pas la joie « malgré tout » de Cioran, ce soulagement qui survient après avoir tout mis en pièces.
183. C'est le cas dans certains travaux des élèves d'Althusser, mais aussi dans le travail d'Angenot sur le présupposé.
184. J. CHARDONNE, *Claire*, *op. cit.*, p. 26.

Ce passage de roman – bien peu romanesque – est écrit dans un style coupé. Stéphane Chaudier parle ailleurs de « parataxe équative[185] » : elle est en effet à l'œuvre dans la deuxième (« La jeunesse… ») et la troisième phrase (« Elle dépend… »). La parataxe supprime d'une part les connecteurs logiques qui mettraient en évidence la portée explicative de ces phrases par rapport à l'ensemble ; et d'autre part, elle les rend équivalentes. Le mouvement de la pensée, grâce à cette forme bien particulière de « concision », tend vers le scepticisme. En coupant ainsi les phrases (Chardonne coupe même entre deux propositions coordonnées), on les rend certes détachables ; mais on les détache aussi de tout appareil argumentatif. Or, quand on les juxtapose, chacune de ces sentences est modifiée ou dévaluée par l'autre. Ce ton concis est donc bien moins péremptoire qu'il n'y paraît (et pas seulement à cause de ses nombreux modalisateurs) : la dernière phrase ne prétend pas être plus qu'un truisme épicurien. Ce n'est donc pas seulement le fait que ces réflexions soient associées à un personnage qui ruine leur valeur gnomique ; le développement des idées fait déjà que ces sentences sont bien peu sentencieuses. Si les années ont le dernier mot, ce n'est pas parce que la vieillesse serait inévitable et la mort tout au bout : Chardonne n'est pas l'Ecclésiaste. Elles ont le dernier mot parce que le narrateur faux-moraliste le leur laisse et se désintéresse d'elles comme des questions excessivement métaphysiques.

La composition de ce passage est donc complexe, et d'une complexité volontairement stérile. Encore une fois, comme pour les maximes, là où Chardonne devrait se prêter à une lecture plus directement idéologique (incluant des jugements idéologiques sur l'amour, l'existence, etc., et pas seulement sur la politique), ce qui est produit est plus ou moins instable ou douteux – en raison cette fois de la composition interne des textes, plus que du jeu introduit par l'extraction de maximes. C'est en ce sens que ce sont, comme dit Blanchot, des « méditations vaines ». Il ne s'agit pas pour autant de spéculer sur la démultiplication infinie du sens. Au contraire, la pratique de mise en ordre du sens et de la pensée (dans les maximes et les réflexions) relève d'une éthique de l'écriture qui fait écho à une éthique du travail.

L'écriture que nous avons commentée jusque-là, en particulier sa syntaxe, est on ne peut plus simple. Cette simplicité n'est pas toujours de règle chez Chardonne, à qui il arrive de travailler la langue dans son détail. Quelques passages de *Vivre à Madère* permettront d'illustrer ce qui donne à Chardonne son allure classique et sa réputation de styliste. Il y a certes, pour commencer, l'usage d'un français soutenu et littéraire :

185. Au sujet d'un des *Propos comme ça* (S. CHAUDIER et F. MONTFORT, « *Soli Deo gloria* », art. cit., p. 60).

1. « Si les forces en présence sont trop disproportionnées et que l'ennemi ait mauvaise réputation[186] »

L'emploi du subjonctif, après le *que* remplaçant un *si* conditionnel, est pratiqué en (1) « selon l'usage le plus soigné[187] ». Ensuite, l'emploi abondant de l'hyperbate :

2. « L'Éden […], c'est une singulière idée chez les hommes et assez ancrée[188]. » ;

3. « Ce n'est pas un prophète du lointain avenir et que l'on ne peut contrôler de son vivant[189]. »

En (2), l'effet d'hyperbate (ajout de « et assez ancrée ») se double d'une légère hypallage (« chez les hommes » se rapporte plutôt à « assez ancrée »). En (3), la coordination de la relative à l'adjectif antéposé implique que la relative est épithète ou déterminative ; or, si elle est déterminative, elle ne devrait pas être coordonnée (et donc présentée comme un ajout fortuit). Dans les deux cas, une variante neutre était possible, à laquelle Chardonne a préféré ces tournures moins naturelles et plus susceptibles de créer un effet d'étrangeté hiératique. L'antéposition des épithètes notamment souligne l'hyperbate, alors même que cette antéposition est plus ou moins contre-intuitive[190].

4. « Je ne veux pas d'un Éden où l'on souffre de la chaleur, plein de maladies, de serpents, de moustiques, et où les orages sont effrayants ; ni trop chargé de monuments et de souvenirs qui excitent la pensée[191]. »

L'ajout après le point-virgule fait l'ellipse du syntagme nominal « un Éden », dont on attendrait pourtant qu'il soit répété, d'autant plus que le caractérisant (« trop chargé ») est précédé d'un autre qui n'est pas de la même nature. On trouve d'autres exemples de ces coordinations assez abruptes :

186. J. CHARDONNE, *Vivre à Madère*, *op. cit.*, p. 14.
187. Voir M. GREVISSE et A. GOOSSE, *Le bon usage*, 14e édition, Bruxelles, De Boeck Duculot, 2007, § 1157, qui mentionne précisément cette occurrence.
188. J. CHARDONNE, *Vivre à Madère*, *op. cit.*, p. 11.
189. *Ibid.*, p. 12.
190. La postposition de l'épithète restreint l'extension du substantif, ce qu'on attendrait notamment pour l'avenir lointain (par opposition à l'avenir proche). L'antéposition privilégie la valeur affective de l'épithète et amplifie un trait déjà reconnu du substantif : une « singulière idée » est une « drôle d'idée » (comme on dit ironiquement « un singulier personnage »). Or, cette valeur ironique est absente ici. Le texte dit simplement que c'est une idée unique en son genre. Idem pour le « lointain avenir », qui aurait le sens de « vague » (comme on dit « un lointain cousin »), alors qu'il s'agit de désigner ce qui est à venir dans longtemps. Voir A.-M. PAILLET-GUTH, « Adjectif et ordre des mots dans l'ironie littéraire », dans A. Fontvieille-Cordani et S. Thonnérieux (dir.), *L'ordre des mots à la lecture des textes*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2009, p. 319-334.
191. J. CHARDONNE, *Vivre à Madère*, *op. cit.*, p. 11.

5. « [Les fleurs] sont là, assez exaltées, épanouies ensemble et toute l'année[192] »

6. « demi-nue dans une robe magnifique et que l'on ne verra pas deux fois[193] »

7. « des groupes immobiles devant l'hôtel parmi des valises et qui attendent les voitures[194] »

8. « Essayez donc de rendre une femme heureuse en la comblant de votre amour et de toute manière, vous m'en donnerez des nouvelles. »[195]

Dans (5), la coordination est surnuméraire et place sur le même plan syntaxique un locatif et un circonstant[196]. Les deux circonstants de lieu de (7), « devant l'hôtel parmi des valises », sont incidents à « immobiles », il s'agit donc d'une relative coordonnée à une épithète, exactement comme dans (6) : tournure très écrite qu'on associe parfois à La Bruyère, mais régulière, et très appréciée par Chardonne. Dans (8), le zeugme n'est qu'apparent : la phrase coordonne en fait un syntagme régime indirect et un circonstant. (5) et (8) reposent donc sur des licences grammaticales, tout comme (9) :

9. « J'avais pris à mon service un jeune Annamite […] ; connaisseur en objet d'art, ce qui a disparu dans le déménagement était bien choisi[197] »

Ce genre d'anacoluthe entre la construction détachée et la principale est normalement permis dans la langue classique, dans certaines limites. Si l'on veut encore trouver un lien syntaxique ici, il faudrait inférer de « bien choisi » un complément d'agent sous-entendu (« par lui »), auquel « connaisseur » est apposé. Troisième divergence majeure avec Morand donc : si chez celui-ci on a vu que la construction des métaphores ou du récit reposait parfois sur une logique elliptique et des adjonctions brusques, on n'y rencontre pas de ces tournures « à la diable », qui sentent moins la spontanéité de Saint-Simon que la volonté délibérée de sophistiquer (dans les deux sens du terme : « raffiner » et « truquer ») la grammaire et l'expression.

Si Chardonne dit cultiver son œuvre comme un jardin, ses plantes, on le voit, seraient plutôt du genre bonsaï. L'étude stylistique de cette œuvre conforte l'image du styliste, de

192. *Ibid.*, p. 18.
193. *Ibid.*, p. 21.
194. *Ibid.*, p. 23.
195. *Ibid.*, p. 38.
196. Voir P. LE GOFFIC, *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette, 1993, § 146.
197. J. CHARDONNE, *Vivre à Madère*, *op. cit.*, p. 113-114.

l'écrivain grammairien, dont l'écriture est savante et travaillée quoiqu'elle ne produise jamais d'effets spectaculaires. Faut-il attribuer à l'éthique protestante ce travail de la langue ? Là n'est pas la question. Ce que nous avons vu, c'est que le style de Chardonne encourageait une lecture purement esthétique, aussi bien par les qualités de sa phrase, que par sa composition au sens plus large. L'expression de la pensée échappe souvent au monologisme, et ses maximes, en raison même de leur concision, donnent lieu à une pluralité d'interprétation, parfois détournées. Et pourtant, cette œuvre contient aussi (depuis les articles politiques dans la *NRF* jusqu'au *Ciel de Nieflheim* que son auteur n'a pas osé publier) des textes presque purement idéologiques (et réactionnaires). L'écrivain s'est essayé à autre chose que des méditations vaines, cela ne lui a pas réussi et a rendu comme impossible la lecture innocente de son œuvre.

Étrangement, ce n'est pas Chardonne mais Morand qui pour finir aura revêtu l'habit vert. Mauriac avait déjà écrit en 1959 (il avait alors obtenu que Morand retire sa candidature à l'Académie française) que Chardonne faisait partie des écrivains qui « nous appartiennent par la tradition littéraire[198] ». C'est donc seulement à ses choix politiques que Chardonne, fin styliste et fin grammairien, doit de ne pas siéger quai Conti, et c'est grâce à son entregent (et aux efforts de Chardonne) que Morand finit par y accéder. Est-ce le signe que la logique littéraire est moins forte que la logique sociale ?

Conclusion : un timbre en commun

Les divergences de style et de situation invitent à conclure définitivement que l'amitié entre les deux écrivains, en plus d'être asymétrique, est moins littéraire que politique. Ils auront néanmoins composé une œuvre commune : leur correspondance. Mais si la réception critique – globalement défavorable – de ce texte tend à lui attribuer un auteur unique, si l'on peut lire les mêmes remarques à propos de la *Correspondance* et du *Journal inutile*, ce n'est pas parce que Morand et Chardonne auraient avec deux plumes parlé la même langue. Ou plutôt, ce qu'ils partagent, c'est la mauvaise langue. La critique a en effet été quasi unanime pour dire que ces textes sont ignobles mais leur faire crédit du style[199], concédant la forme pour mieux affirmer que ces auteurs touchent le fond. En réalité, il faut probablement

198. « Bloc-notes » du 20 mai 1959, cité par F. DUFAY, *Le soufre et le moisi*, *op. cit.*, p. 133.
199. Sur la réception de la correspondance et du journal, voir P. DREYFUS, *Paul Morand*, *op. cit.*, p. 437 et M. DAMBRE, « *Journal inutile* et littérature », dans C. Douzou (dir.), *Paul Morand, singulier et pluriel*, Lille, Éditions du conseil scientifique de l'université Charles-de-Gaulle, 2007, p. 41-50. Le chapitre « Sur le *Journal inutile* et sa réception critique » dans M. COLLOMB, *Paul Morand : petits certificats de vie*, *op. cit.*, p. 137-145 est purement apologétique.

entendre le mot *style*, tel qu'il a été employé, dans un sens différent et qu'on pourrait traduire plus exactement par « vacherie ». Que la vacherie en question soit réussie est une chose : « Même quand c'est mauvais, Picasso, c'est toujours de la peinture ; même quand c'est bon, B. Buffet, ce n'en est jamais[200]. » Mais une phrase de ce genre pourrait se trouver, à quelques années près, sous la plume de Tristan Bernard, de Sacha Guitry ou d'Edgar Faure.

Ce n'est donc pas sur une stylistique de la vacherie de droite que l'on terminera, mais sur le constat de deux trajectoires stylistiques opposées et dont le seul point de convergence (cette date de 1954 et les troublants échos chardonniens d'*Hécate*) n'est qu'apparent et fortuit. D'un côté, un écrivain dont le style est d'autant plus visible qu'on le dit visuel, style remarquable dans ses changements mêmes : la critique a rarement trahi Morand. De l'autre, un prosateur à l'écriture constante et élaborée, mais qui se débat avec sa réputation. On ne sait trop si Chardonne se complaît dans son rôle d'auteur de maximes, mais il est certain que le dispositif qui produit ces maximes est trop fin pour ne pas aboutir à cette image un peu grossie de néo-moraliste. Tout le monde ne peut pas lire comme Maurice Blanchot.

Dans les deux cas, nous avons une illustration exemplaire du rôle du classicisme dans l'imaginaire stylistique. On le savait, le classicisme est une notion plastique. Avec Morand, elle l'est au point qu'elle en vient en fait à tout désigner. Par commodité, la critique semble nommer « classique » ou « académique » tout ce qui n'appartient plus au modernisme littéraire : prose oratoire, description goyesque ou style dépouillé. Morand a en tout cas recours à différents styles en prose plus anciens quand il se met en quête de respectabilité. Chez Chardonne, le classicisme réside à la fois dans un genre (la maxime, que Chardonne pratique autant qu'il la récuse), dans une éthique d'écrivain (laisser décanter la prose, mettre en forme la pensée) et dans un menu travail sur la langue. Il est alors synonyme d'ordre, et cet ordre se conforme avec tout ce qui incarne l'ordre en dehors des lettres (y compris, on l'a vu, quand cet ordre est allemand). Grandeur, sobriété, ton humble, ton édifiant, toutes ces caractéristiques s'ajoutent et se contredisent. Ce sont pour beaucoup des catégories évaluatives et affectives, même si l'on peut toujours les rattacher à des données formelles. Toutefois, c'est davantage le classique comme centre de gravité de la prose française qui aura été mis en lumière : c'est à la fois un âge social, un idéal politique, une langue et un rang. Ce centre, Morand aspire à le rejoindre, Chardonne à y demeurer.

200. Lettre de Morand à Chardonne du 24 mars 1958, P. MORAND et J. CHARDONNE, *Correspondance*, *op. cit.*, t. I, p. 457.

VIII. LES HUSSARDS : STRATÉGIES DE LA DROITE LITTÉRAIRE D'APRÈS-GUERRE

Premières manœuvres

Il arrive à la critique littéraire d'éprouver de la réticence face à la notion de *stratégie*. Passée de la science militaire à la sociologie (qui est elle-même un sport de combat) via la théorie des jeux, cette notion heurte certaines conceptions de la littérature, par ce qu'elle impliquerait de préméditation, de calcul et d'intérêt – idées contraires aussi bien au mythe de l'inspiration qu'à la mort de l'auteur ou à l'art pour l'art. Sans le dire, on la soupçonne de ne pas répondre au critère de falsifiabilité, puisqu'en littérature, comme Bourdieu l'a montré à propos de Baudelaire, l'anti-stratégie elle-même est susceptible de se retourner en stratégie[1]. On sait que la notion a été nettoyée, par Bourdieu et par d'autres, de ce qu'elle pouvait connoter de calcul cynique comme de déterminisme[2]. Néanmoins, plusieurs écrivains ou groupes d'écrivains offrent des exemples patents de stratégies comparables à de vrais plans de bataille (et vraisemblablement conscientes) : André Breton supervisant minutieusement l'histoire du surréalisme, Guy Debord s'assurant le monopole de l'héritage situationniste, les deux ménageant ainsi à leur mouvement un rang éminent dans l'histoire de l'art et des lettres.

1. Voir le chapitre consacré à « Baudelaire nomothète » dans P. BOURDIEU, *Les règles de l'art*, *op. cit.*, p. 106-118.

2. « Je dois insister une fois encore sur le fait que le principe des stratégies philosophiques (ou littéraires, etc.) n'est pas le calcul cynique, la recherche consciente de la maximisation du profit spécifique, mais une relation inconsciente entre un habitus et un champ. » (P. BOURDIEU, *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 1980, p. 119, cité par Marie-Pier Luneau à l'entrée « Stratégie » du lexique de Socius (en ligne)). Une stratégie implique la liberté relative de l'agent (au sein de règles données) au sens où, comme dans un jeu, l'agent doit inventer des stratégies pour répondre aux situations qui se présentent.

Le groupe baptisé « Hussards » en 1952 par Bernard Frank[3] n'a, en ce qui le concerne, pas volé cette métaphore ludique et martiale. Il n'est jusqu'aux connotations guerrières de la notion sociologique de *champ* qui ne prennent à cette époque une acuité particulière, à un moment où certaines des positions de ce champ et leurs représentants sont menacés (quoique la menace en question ait souvent été grossie)[4]. À un moment où la frange réactionnaire du champ littéraire était désavouée par les circonstances historiques, de jeunes écrivains ont œuvré consciemment (ce qui ne met pas en doute leur sincérité par ailleurs) à redorer le blason de la droite littéraire et à faire contrepoids à la gauche[5].

Le groupe des Hussards, nommé d'après le roman publié par Nimier en 1950, *Le Hussard bleu*[6], ce sont d'abord trois membres : Jacques Laurent, Antoine Blondin et Roger Nimier[7], auxquels on adjoint le plus souvent Michel Déon – parfois aussi Kléber Haedens, François Nourissier, voire Bernard Frank lui-même, ces deux derniers en tant que « hussards de gauche ». La relation entre Laurent et Nimier semble avoir été relativement distante – du moins se sont-ils rencontrés tôt, au printemps 1949, chez François Mauriac[8] – mais l'amitié n'est pas nécessaire pour constituer un groupe littéraire. Quoi qu'il en soit, Blondin est ami avec Nimier et avec Laurent, qui est lui-même proche de Déon, et tous sont liés par ailleurs par de communes amitiés (avec André Fraigneau[9], Marcel Aymé, Céline, Chardonne, Morand), et participent aux mêmes revues : *La Table ronde* et *La Parisienne* (fondée par Jacques Laurent), *Carrefour*, *Arts* et *Opéra*. Laurent, Déon, Blondin et Nimier se réunissent en 1956 pour préfacer la réédition de *L'Amour vagabond* d'André Fraigneau. Mais surtout,

3. B. FRANK, « Grognards et hussards », *Les Temps modernes*, nº 86, décembre 1952, p. 1005-1018.
4. Nous avons conscience ici de ne prendre la notion de champ que dans son sens de « champ de luttes » (ce qui est, selon Bourdieu, une facilité), et non de « champ de forces », alors même qu'un champ doit toujours se penser des deux manières à la fois. Voir la sous-section « Champ de forces et champ de luttes » dans P. BOURDIEU, *Sociologie générale*, Paris, Raisons d'agir/Seuil, 2015, vol. 1 : cours au Collège de France, 1981-1983, p. 501-503, et l'entrée « Champ » dans G. SAPIRO (dir.), *Dictionnaire international Bourdieu*, Paris, CNRS éditions, 2020, p. 126-129.
5. Sur cette question, on peut se reporter encore une fois à F. DUFAY, *Le soufre et le moisi : la droite littéraire après 1945, Chardonne, Morand et les hussards* (2006), Paris, Perrin, 2010.
6. On notera cependant, pour la coïncidence, le restaurant des Trois Hussards imaginé un an auparavant dans *L'Europe buissonnière* (A. BLONDIN, *Œuvres*, Paris, R. Laffont, 1991, p. 228).
7. Les trois noms sont associés pour la première fois non par Bernard Frank mais par Roland Laudenbach, écrivant sous pseudonyme dans un périodique royaliste (M. BRASPART, « Réponse à l'enquête littéraire », *Aspects de la France*, 28 juillet 1949). Cité par M. DAMBRE, « Les Hussards et l'Action française », dans M. Leymarie, O. Dard et J. Guérin (dir.), *Maurrassisme et littérature*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2012, p. 207.
8. M. DAMBRE, *Roger Nimier, hussard du demi-siècle*, Paris, Flammarion, 1989, p. 251. Jacques Laurent concède dans un entretien avoir eu plus de contacts avec Nimier qu'il ne l'admet ailleurs (P. LANÇON, « Le fantôme de chez Lipp », sur *Libération.fr*, en ligne, 19 juin 1997).
9. Michel Déon se souvient avoir fréquenté *La Rhumerie martiniquaise* avec Blondin et Laurent, réunis autour de Fraigneau, vers 1945-1946 (voir J.-L. DELBLAT, « Entretien avec Michel Déon », sur *JLD Productions*, en ligne, 18 juin 1991).

pendant plusieurs années, ils s'entrecitent, se préfacent et font à tour de rôle leur éloge réciproque[10]. Les Hussards ne constituent donc certes pas une école, mais l'existence à tout le moins d'un projet collectif est rétrospectivement incontestable – et du reste peu contestée[11]. Politiquement, et malgré leurs fréquentations, ces jeunes gens n'apparaissent pas à leurs contemporains comme compromis sous l'Occupation. En réalité, Blondin, Laurent et Déon se situent dans le sillage de l'Action française et de Vichy[12], et seul Nimier, le plus jeune, penche du côté gaulliste (malgré ses sympathies pour le royalisme, et son amitié avec Pierre Boutang). L'ignorance de leurs activités antérieures n'a d'ailleurs pas empêché Bernard Frank de les qualifier de fascistes, « par commodité[13] ».

Les objectifs de cette bande d'écrivains sont multiples. En premier lieu bien sûr, se faire une place dans le champ des lettres. La position qu'ils briguent est inhabituelle : elle combine une orientation politique droitière à une aspiration à la littérature pure, mais sans aller du côté de l'avant-garde. Cette position, ils veulent la gagner contre un autre groupe : les existentialistes, les écrivains engagés qui gravitent autour de Sartre et des *Temps modernes*. Le plus virulent à cet égard est sans conteste Jacques Laurent (qui des trois est aussi le plus engagé), auteur du pamphlet *Paul et Jean-Paul* (1951), où il accuse Sartre d'être un écrivain à thèse au même titre que Bourget et insinue même, en citant de fausses variantes entre les deux écrivains, que Sartre pourrait avoir plagié l'auteur du *Disciple*[14]. Enfin, comme dans tout bon schéma actanciel, les Hussards ont leurs adjuvants. Ce sont ceux que Bernard Frank surnomme les « Grognards », la vieille garde de la critique littéraire. Certains sont entachés par leur passé de collaborateurs et attendent, en échange de leur soutien, un possible retour en grâce et une réhabilitation (Chardonne et Morand notamment, mais aussi Jouhandeau) ; d'autres sont simplement heureux de favoriser cette droite nouvelle pour équilibrer la balance politique (Mauriac pendant un temps ou, à sa manière ambiguë, Paulhan). Marcel Arland,

10. Voir A. CRESCIUCCI, *Les désenchantés : Blondin, Déon, Laurent, Nimier*, Paris, Fayard, 2011, p. 143-144.
11. Marc Dambre, principal spécialiste universitaire des Hussards, n'a jamais récusé cette étiquette qui s'est imposée dans l'histoire littéraire. Il se contente de signaler que le groupe ne fonctionne plus comme tel après la mort de Roger Nimier en 1962. Voir aussi le débat à ce sujet dans M. DAMBRE (dir.), *Les Hussards : une génération littéraire*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, p. 99-114, et nos remarques en conclusion.
12. Laurent, après avoir adhéré à l'AF, a écrit sous pseudonyme un pamphlet à la gloire de la Révolution nationale (J. BOSTAN, *Compromis avec la colère*, Rodez, Subervie, 1944) ; Déon est secrétaire de rédaction à *L'Action française* ; Blondin, principal ami de Roland Laudenbach, a donné ses premiers textes à des revues vichystes, et a continué sa collaboration à des périodiques d'extrême droite comme *Rivarol* ou *La Nation française* après la guerre, avec François Brigneau notamment (F. DUFAY, *Le soufre et le moisi*, *op. cit.*, p. 60-63).
13. B. FRANK, « Grognards et hussards », art. cit., p. 1015.
14. Voir la comparaison des descriptions respectives de l'Amérique (J. LAURENT, *Paul et Jean-Paul*, Paris, Grasset, 1951, p. 51-52).

Marcel Aymé ou Jacques Audiberti se situeraient un peu entre les deux cas de figure. Des auteurs au berceau s'entourent donc de bonnes marraines, autant que de vilaines marâtres. Il y a différentes manières d'être jeune, et c'est par la question de la jeunesse qu'on entamera notre étude.

1. Petits soldats et grands enfants

En tant que thèmes, tout d'abord, les lecteurs et commentateurs n'ont pas manqué de voir à quel point l'enfance et l'adolescence étaient récurrentes dans la littérature produite par les Hussards. Témoins d'abord les titres des livres : *L'Europe buissonnière* (1949), *Les Enfants tristes* (1951), *Les Bêtises* (1971). Témoin également la référence aux contes (*Le Petit Canard*, 1954) ou à Dumas et à ses *Mousquetaires* : Nimier en écrit la préquelle avec son dernier livre *D'Artagnan amoureux ou Cinq ans avant* (1962), et l'œuvre de Dumas est le modèle du premier héros des *Bêtises*[15]. Jacques Laurent a également préfacé *Le Comte de Monte-Cristo*, et Nimier *Les Trois Mousquetaires*. Leurs héros sont jeunes : Sanders n'a pas quinze ans au début des *Épées* (1948), et Muguet, le héros de *L'Europe buissonnière* (1949), est un enfant qui, à cause d'un problème de glandes, a l'apparence d'un adulte… Les Hussards jouent aux petits soldats et travaillent leur image d'enfants tardifs.

La jeunesse, c'est certes un thème privilégié du fascisme – mais le rapprochement est sans doute un peu trop facile, et inexact en réalité puisqu'il s'agit plus spécifiquement de l'enfance. L'enfance, c'est une préoccupation bernanosienne. La filiation est particulièrement vraie pour Nimier, qui consacre à Bernanos un de ses premiers essais (*Le Grand d'Espagne*, 1950) et lui emprunte un de ses titres (*Les Enfants tristes* faisant écho aux *Enfants humiliés*[16]). Chez Bernanos, outre les enjeux proprement chrétiens qu'elle charrie, l'enfance symbolise la situation de la jeune génération, à la fois celle qui a fait la guerre de 1914 et celle qui lui succède : générations sacrifiées et désespérées dans les deux cas. Le thème de l'enfance a donc aussi pour fonction d'établir un parallèle entre les deux générations des deux après-guerres, celles qui ont été ou sont oubliées au moment où le monde se reconstruit. À côté de cette note plus grave, mais dont il faut tenir compte, car les questions de filiation sont ici centrales, l'enfance est surtout une figure de l'irresponsabilité, idoine pour des auteurs qui prétendent s'opposer à la littérature responsable et engagée. Singulier retournement quand on y songe que celui qui amène la droite littéraire à se réclamer, non plus de la jeunesse, mais de

15. J. LAURENT, *Les Bêtises* (1971), Paris, Le Livre de poche, 1973, p. 62.
16. Nimier aurait semble-t-il rencontré Bernanos vers 1946 ou 1947. Son biographe insiste particulièrement sur l'importance de Bernanos pour Nimier : voir M. DAMBRE, *Roger Nimier, hussard du demi-siècle*, *op. cit.*, p. 198.

l'enfance, après avoir associé l'irresponsabilité infantile à la démocratie. L'enfance jusque-là était la condition de ceux qui ne pouvaient pas raisonnablement se gouverner eux-mêmes : le peuple, la femme, le colonisé. Elle devient avec les Hussards une figure par excellence de la liberté.

L'enfance entre donc dans l'attitude adoptée par la jeune génération de droite. Celle-ci prend place dans le champ littéraire en surjouant son irresponsabilité, son insolence et son image de sale gosse. La dimension ludique de son écriture contribue largement à l'élaboration de cette pose. Nimier et Laurent jouent au pastiche : pastiches de Proust, de Céline ou de style d'État-major dans *Le Hussard bleu* (1950), pastiches de théâtre dans *Neuf perles de culture* (1952)[17] – Blondin, plus rarement[18]. Plusieurs nouvelles de Nimier sont construites autour d'un jeu, portrait chinois ou devinette[19]. Le premier titre publié sous son nom par Laurent est fondé sur un jeu de mots, *La Mort à boire* (1947) ; mais les jeux sur des expressions proverbiales et autres calembours sont surtout la spécialité de Blondin (*L'Ironie du sport*, « On crie vendange », « Le promeneur solidaire »[20], etc.), qui à l'occasion pratique la syllepse (« une éminence grise, vêtue d'un manteau de même couleur[21] »). On mentionnera aussi les adaptations sauvages de termes anglais, dont Marcel Aymé avait déjà fait un usage abondant : « bohiscoutes[22] », « claquesonne[23] », etc.

À cela s'ajoute un penchant pour les blagues, à tel point qu'on croirait certains romans de Blondin conçus pour lui permettre de les y insérer. Par leur mauvais goût recherché, ces blagues elles-mêmes consolident l'image du garnement qui, sans être lui-même en délicatesse, affiche ses mauvaises fréquentations. Dans *L'Europe buissonnière* : « La Guittonnière appartient aujourd'hui à un type de Paris, nommé Lévy d'Anjou. — Un Juif ? — Ça, pour te

17. J. LAURENT et C. MARTINE, *Neuf perles de culture*, Paris, Gallimard, 1952. Laurent et sa première épouse se donnent d'ailleurs une règle du jeu : « Ne recourir qu'à quatre personnages, l'un habillé d'un vêtement sévère, l'autre d'un short, le troisième d'un uniforme de chevau-léger. La femme portera une robe blanche. On doit entendre une sirène de pompiers. »
18. Voir néanmoins « Festival sous forme de pastiche » de Hemingway et de Marcel Aymé, dans A. BLONDIN, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1026-1030.
19. Portrait chinois dans « Les meilleurs beignets de ma vie », devinette sans réponse (ce jeu où le joueur se voit répondre « oui » quand sa question se termine par *e*) dans « Pamela eut le tort de répéter sa phrase ». Les deux textes posthumes ont été repris dans R. NIMIER, *Les Indes galandes*, M. Dambre (éd.), Paris, Payot & Rivages, 2012, p. 89-132.
20. À tel point que Nimier, lorsqu'il fait un calembour, se sent obligé de faire un détour par une sorte de prosopopée : « Le cil permet de reconstituer l'homme entier, comme le voulait Cuvier – et Antoine Blondin me souffle déjà : le cil, c'est l'homme. » (R. NIMIER, *Journées de lecture*, Paris, Gallimard, 1995, vol. 2, p. 160).
21. *L'Europe buissonnière* (A. BLONDIN, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 242). Voir aussi à la p. 226, où un peintre curieux de nouvelles techniques tente « d'exécuter » un portrait au pistolet.
22. R. NIMIER, *Les Épées* (1948), Paris, Gallimard, 1973, p. 59.
23. *L'Europe buissonnière* (1949), dans A. BLONDIN, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 27.

dire, on n'a jamais su si Lévy s'était fait appeler d'Anjou, après la guerre de quatorze, ou si d'Anjou s'était fait appeler Lévy, après les grèves de trente-six[24]. » Sans nécessairement postuler que Blondin est antisémite (ce qui était pourtant le cas, semble-t-il, dans ces années-là), on voit que la blague repose sur deux prémisses antisémites et réactionnaires : les juifs ont profité de la guerre de quatorze pour usurper des brevets de francité ; les grèves de trente-six étaient manipulées par les juifs.

Dans le même ordre d'idée, cette plaisanterie de Nimier, dans un roman dont le contenu est pourtant moins léger, sonne comme du Rebatet : « Les "dispos", forme familière pour "disponibles", étaient des membres du péhésef, prêts à toute éventualité qui ne serait ni dangereuse, ni salissante[25]. » Cependant, le détour de la forme humoristique (où la restriction vient ruiner l'assertion qui précède) ne se retrouverait pas chez Rebatet, railleur mais toujours assertif[26]. La différence entre l'ethos sérieux et supérieur de l'ironiste qui juge et l'ethos badin de l'humoriste qui relativise conserve ici toute sa pertinence[27] – à condition de voir que ce changement d'ethos est aussi dû à l'évolution du champ littéraire. Le contexte est différent, et la portée pragmatique de la plaisanterie aussi. Il ne s'agit pas tant d'attaquer les juifs, ni a fortiori le défunt PSF, que de signifier son attachement, au moins affectif et symbolique, si ce n'est plus, à un courant d'opinion et à des aînés littéraires.

2. Héros de variétés, variété des héros

Cette image d'irresponsabilité et d'insolence enfantines a son équivalent dans la construction des romans. Les aventures de leurs héros sont des aventures *pour de rire*. Tout en gardant le goût de l'héroïsme, les romans en font la satire, à travers des héros indécis, maladroits, ballottés par les hasards et héroïques par mégarde (leur virilité n'est en revanche jamais mise en cause, et ils multiplient comme il se doit, quoique avec indifférence, les aventures féminines). Il y a des précédents dans l'anti-héroïsme, et on imagine bien que ces écrivains admirateurs de Stendhal se sont souvenus de Fabrice à Waterloo. Le héros des

24. *Ibid.*, p. 25. Dans le même esprit, le héros passe dans un bordel fréquenté par des hommes politiques, ce qui permet à la maquerelle de lui proposer « la chambre des députés » (*Ibid.*, p. 13).
25. R. NIMIER, *Les Épées*, *op. cit.*, p. 59.
26. Voir par exemple : « Le colonel de La Rocque, cependant, inculquait à ses troupes les principes de la discipline militaire : interdiction de lever le petit doigt de la couture du pantalon avant l'heure H de l'assaut dont le chef seul déciderait, magnifique alibi pour masquer une inertie honteuse et peut-être complice, les talons en équerre, le béret à la diable bleu, le regard digne et résolu à quinze pas, mais sans bouger d'une ligne, ah ! surtout sans bouger. Les citoyens de la France moyenne adhéraient en foules toujours plus denses à ce programme si bien fait pour eux. » (L. REBATET, *Le dossier Rebatet. Les Décombres – L'inédit de Clairvaux*, B. Vergez-Chaignon (éd.), Paris, Robert Laffont, 2015, p. 77)
27. Voir à nouveau la comparaison humour/ironie dans l'introduction de F. MERCIER-LECA et A.-M. PAILLET (dir.), *Le sens de l'humour : style, genres, contextes*, Paris, Academia, 2018.

Épées passe ainsi par un concours de circonstances de la Résistance à la Milice, Gustin, dans *Les Bêtises*, d'un cachot de l'armée à la Résistance, Muguet s'engage dans la drôle de guerre à cause d'une amourette avant de chercher un stalag pour faire « l'Europe buissonnière », et si le héros du *Petit Canard*, « Antoine entre à la L.V.F. c'est parce qu'un officier polonais a embrassé celle qu'il aimait[28] ». Aucun n'est mû par des principes, ni par une conviction politique ferme. À nouveau le style porte la marque (le plus souvent humoristique) de cette désinvolture ; les romans enchaînent les causalités non pertinentes. Sanders s'exprime ainsi au sujet de sa présence dans la Résistance :

> Si l'on me prenait, je ne les dénoncerais pas, puisque cela ne m'apporterait aucun plaisir. Et c'est mon plaisir qui comptait, non pas celui des gens qui me cogneraient dessus. De toute façon, il y avait entre les Allemands et moi mille sujets de brouille. Leur allure appliquée, leur sang sur les mains – tellement semblable aux taches d'encre sur les doigts des bons élèves[29]…

La cause présupposée (« puisque ») signale déjà l'indifférence à justifier ses actes ; mais surtout la comparaison inverse les valeurs attendues (ce sont les taches de sang, pas les taches d'encre qui devraient susciter l'hostilité, la torture et pas le plaisir du bourreau qui devraient forcer l'aveu : la cause est insuffisante). Les critères esthétiques prennent le pas sur les principes éthiques. Le même humour dandy est à l'œuvre dans *Le Hussard bleu*, où le même héros, Sanders, dit rester dans l'armée française parce que « le bleu marine [lui] va bien au teint[30] » et se rappelle la déroute à Dunkerque en ces termes : « Alors, nous avons compris notre malheur : nous étions en province[31]. » Les prisonniers échappés du stalag dans *L'Europe buissonnière* justifient leur évasion par des motifs farfelus :

> Je reçois une carte de ma femme, une tous les quinze jours, tu sais ce que c'est ; voilà-t-il pas que, dans la dernière, cette garce m'annonce qu'elle va vendre la machine à jambon… une machine qu'on m'a livrée à la veille de la mobilisation… Hein, et moi je resterais là, sans lever le petit doigt, comme un couillon[32].

28. J. LAURENT, *Le Petit Canard*, Paris, Grasset, 1954, p. XI.
29. R. NIMIER, *Les Épées*, *op. cit.*, p. 51.
30. R. NIMIER, *Le Hussard bleu*, Paris, Gallimard, 1950, p. 14. Sur le dandysme de Nimier, voir M. DEMIRKAN, « Dandysme et ironie dans *Le Hussard bleu* de Roger Nimier », dans M. Dambre (éd.), *Les Hussards : une génération littéraire*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, p. 143-158.
31. R. NIMIER, *Le Hussard bleu*, *op. cit.*, p. 15. « La cause alléguée (la province) minore l'effet réel (la déroute) » (J.-F. LOUETTE, *Chiens de plume*, *op. cit.*, p. 233).
32. A. BLONDIN, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 96. Le suivant s'évade parce qu'il ne reçoit pas de chocolat dans ses colis, le troisième parce qu'il ne supporte pas l'air libre, qui lui cause des suffocations, et le dernier, « par principe », parce qu'il est garde-mobile.

L'argumentation implicite (« je ne peux pas laisser vendre une machine à jambon dont je n'ai pas suffisamment profité, une machine à jambon vaut les risques mortels de l'évasion ») est présentée comme évidente par le personnage alors qu'évidemment elle ne l'est pas pour le lecteur, ce qui produit un décalage ironique (qui maintient une hiérarchie entre les valeurs : la raison invoquée est inepte). Mais l'accumulation de raisons incongrues finit par installer l'idée générale qu'il n'y a pas de bonne raison juste et héroïque de s'évader, et que les motivations des personnages ne sont, au fond, pas moins absurdes que d'autres (décalage humoristique, qui nivelle cette même hiérarchie : tout est inepte). Quant à Gustin, envoyé en mission en zone libre par un résistant, et chargé d'une valise suspecte, il échappe fortuitement à la gendarmerie, en même temps qu'il rencontre une femme :

> Les gendarmes qui se rapprochaient avec la lenteur convenable à une arme d'élite virent tout à coup le soldat soulever sa valise et repousser la jeune fille dans la boutique dont il referma la porte prestement. Mais pour eux il repoussait moins cette personne qu'il ne la prenait dans ses bras et ce n'était pas à leur nez qu'il fermait la porte mais aux rumeurs du siècle loin desquelles, au retour de la guerre, il voulait renouer son idylle, pareil au soldat laboureur dont l'image orne les calendriers édités spécialement à l'usage de la maréchaussée.
>
> Le bonheur est une chose très compliquée par ses sources, les méandres et les enchevêtrements des canaux qui l'approvisionnent, l'organisation et le nombre des facettes par où il resplendit, mais très simple, apparemment, quand on le reçoit. Donc Gustin ne s'étonna pas[33].

L'héroïsme et le romanesque sont immédiatement désamorcés par une suite de raisons ainsi intriquées (le calendrier de gendarmerie, qui est illustré par une image d'Épinal, qui fait écran à la réalité perçue par les gendarmes) qu'elles donnent *in fine* l'impression d'un complet hasard. La causalité est ici trop forte, et le zeugme de la porte fermée est à l'image de l'enchaînement des séquences du récit. Le deuxième paragraphe repose sur une métalepse logique : il présente l'absence d'étonnement de Gustin comme l'effet de la maxime énoncée, alors que c'est de l'absence d'étonnement (chez un personnage qui d'ailleurs, à l'inverse du philosophe, ne s'étonne de rien) qu'on induit une vérité générale (le bonheur peut être simple à recevoir malgré ses causes complexes). Selon une dialectique difficilement démêlable, la narration antihéroïque suscite des effets de style comique ruinant les causes nécessaires, et en retour, ces effets viennent s'ériger en procédés narratifs.

33. J. LAURENT, *Les Bêtises*, *op. cit.*, p. 43-44.

Dans le contexte de la Libération, à un moment où l'extrême droite a perdu sa position héroïque[34], le choix de ce mode romanesque a des résonances politiques. Pour commencer, la figure du soldat incompétent se place dans le prolongement du pacifisme et du défaitisme de droite des années 1930 à la drôle de guerre. Mais surtout, les Hussards s'inscrivent en faux contre l'héroïsme de l'épopée gaullienne ou communiste, et contre le résistancialisme dans son ensemble. La réfutation et la dispersion des causalités trouve d'ailleurs son pendant dans le pamphlet – plus tardif – de Jacques Laurent contre de Gaulle, où il affirme que la France aurait été libérée même sans l'existence du général[35]. Les Hussards prennent donc le contre-pied exact de « La rose et le réséda », où les contraires, au nom de la défense nationale, convergent vers une seule cause.

Prenons un autre roman antihéroïque, mais de gauche[36] : *La Conspiration* (1938). Vu de loin, on y trouve un ton grinçant et un mauvais esprit qui ne sont pas sans rappeler celui des Hussards ou, plus contemporain, de Drieu La Rochelle. Le roman ridiculise les aspirations révolutionnaires d'un groupe d'intellectuels bourgeois communistes, à travers le récit d'une conspiration vite éventée. Le conspirateur qui était chargé de faire fuiter des secrets militaires est découvert par son supérieur et interrogé :

> Simon dans sa prison régimentaire attendait qu'on l'interrogeât : il se sentait revenu à l'âge du lycée, se voyait questionné par un colonel proviseur, un chef de bataillon censeur, stupéfaits qu'un si bon élève eût provoqué un scandale. Il pensait que les gens se font des idées bien primitives d'un homme et que son acte devait leur paraître obscur parce qu'il ne se rattachait pas à la notion qu'un officier de carrière peut former d'un soldat bien élevé. On l'interrogea enfin : le colonel avait l'air beaucoup plus embarrassé que lui[37].

Le roman, en ruinant le romanesque et l'épique (ici, la possible condamnation de l'espion découvert), place son personnage dans une situation similaire à celle des héros de Nimier, Blondin ou Laurent : même image de l'enfant désobéissant, même jeu sur des causes mal emmanchées à leurs effets (les bonnes manières n'ayant rien à faire dans cette enquête pour trahison). Mais l'insignifiance de la révolution de palais ourdie par une poignée de normaliens n'efface pas la réalité de l'Histoire (telle que la conçoit un marxiste) : chez Nizan,

34. Cf. *supra* l'évolution qui a conduit Bernanos du ton fanfaron de ses écrits de jeunesse à une conception radicalement différente de l'héroïsme. Mais dans le cas de Bernanos, il semble que ce soit l'expérience du front qui ait occasionné cette coupure (qui d'ailleurs va de l'héroïsme d'opérette à l'héroïsme grave et torturé de la sainteté).
35. J. LAURENT, *Mauriac sous de Gaulle*, Paris, La Table ronde, 1964, p. 40-42.
36. Nizan est le seul auteur de gauche cité par Laurent comme modèle littéraire, parmi une pléiade d'écrivains de droite, dont le dénominateur commun serait Barrès (J. LAURENT, *Les Bêtises*, *op. cit.*, p. 85).
37. P. NIZAN, *La Conspiration* (1938), Paris, Gallimard, 1990, p. 114.

les masses ouvrières constituent un personnage implicite, qui joue un rôle, mais en arrière-plan. Au contraire, les romans des Hussards ont un parti-pris antiréaliste, où l'Histoire est une somme de circonstances fortuites auxquelles les personnages ne peuvent pas grand-chose, et où les seules causes à garder un peu de consistance sont les inclinations des individus. On peut d'ailleurs être surpris par la rareté, dans ces romans, des références à l'acte gratuit gidien ou à Gide en général[38] ; on ne trouve pas davantage d'allusion à *Jacques le fataliste*. Les allusions à Voltaire, dont les traits d'esprit et la narration allant du coq à l'âne sont similaires, sont un peu plus fréquentes[39]. Ces références littéraires (scolaires, ou du moins connues par tous les lecteurs de l'époque) ressortent peut-être inconsciemment ; mais dans la situation des Hussards, il n'y aurait guère de sens à les afficher (la réaction n'aime pas beaucoup Gide – qui est de plus un aîné encombrant pour les jeunes auteurs – ni le « siècle 18 »).

Cause toujours

Si donc les actes héroïques n'ont aucune motivation consistante, subséquemment les actes ignobles n'en ont pas davantage. Dans le même registre dandy que chez Nimier, mais inversé, le père d'Antoine, héros du *Petit Canard*, s'étonne ainsi de l'engagement de son fils dans la LVF : « Comment as-tu pu aimer le froid, l'emphase, la gloire au point de t'affubler de ce ridicule uniforme allemand aux vestes trop courtes[40]. » Quand Faypoul, le héros-romancier du *Dormeur debout* (1986) de Jacques Laurent demande aux miliciens ce qui les a déterminés à intégrer la Milice, on retrouve les bouffonneries de Blondin :

> — Pourquoi es-tu entré dans la milice ? demanda Faypoul. À cette question il avait déjà entendu des réponses diverses. L'un avouait franchement qu'il avait évité une petite peine de prison en s'engageant, un autre, voué par sa mère au culte de Jeanne d'Arc, fils d'un officier de marine, tenait à bouter les Anglais ; un hégélien lui avait assuré que l'Europe nazie constituait une étape nécessaire dans la dialectique de l'histoire. — Moi, dit le jeune homme, j'avais été recalé quatre fois au baccalauréat, j'ai trouvé que la société était injuste et qu'il fallait la brusquer[41].

38. Sanders finit toutefois par retrouver un de ses camarades à la terrasse du *Lafcadio* (R. NIMIER, *Les Épées*, *op. cit.*, p. 137).
39. Nimier l'assimile subtilement aux massacres de Septembre, ou le compare à Sartre (R. NIMIER, *Journées de lecture*, Paris, Gallimard, 1965, vol. 1, p. 88 et 251). On trouve toutefois un passage plus flatteur, où Voltaire, « type délicieux », et bien distinct des voltairiens, est donné comme précurseur de Marcel Aymé pour son ironie (R. NIMIER, *Le Grand d'Espagne*, Paris, La Table ronde, 1950, p. 162). D'autres concernent la langue de l'écrivain ; on les trouve chez Jacques Laurent, après son entrée à l'Académie (voir *infra*) – ce qui est significatif.
40. J. LAURENT, *Le Petit Canard*, *op. cit.*, p. 209.
41. J. LAURENT, *Le Dormeur debout* (1986), Paris, Gallimard, 1988, p. 117-118.

Jacques Laurent, quarante ans après ses premiers livres, poursuit donc l'entreprise de réhabilitation des collaborateurs au nom de leur irresponsabilité. Malgré sa date de parution, son roman concentre un certain nombre d'enjeux caractéristiques de la production des Hussards dans l'immédiat après-guerre. La qualification même des actes de collaboration en est un. Jean Dutourd parlait de ces romanciers qui avaient « fait l'andouille » sous l'Occupation[42]. Le protagoniste du *Dormeur debout* regrette quant à lui de s'être « fourvoyé dans une connerie[43] ». Anaphore résomptive, qui présuppose que l'acte de collaboration est une bêtise plus ou moins involontaire, en tout cas comparable à une erreur de jeunesse, et qu'elle est à mettre au compte de l'irréflexion (et non d'un engagement volontaire et prémédité). En somme, l'écriture des Hussards met en cause toutes les causes, et dans tous les sens du terme *cause*. C'est d'ailleurs au cœur de ce que Jacques Laurent reprochait à Sartre, « romancier à thèse », en 1951 :

> Deux expressions reviennent souvent l'une chez Jean-Paul Sartre, l'autre chez Paul Bourget. « Ce n'est pas par hasard que… » répète le premier. Et l'autre : « Il faut en chercher la cause dans… » Ce n'est peut-être pas par hasard que ces deux écrivains à thèse emploient facilement des expressions aussi peu romanesques. Il faut en chercher la cause dans une communauté de formation rhétorique[44].

Derrière la raillerie, assez brillante d'ailleurs, on voit déjà comment Laurent trace une frontière entre le domaine esthétique (romanesque en l'occurrence) et le domaine explicatif ou philosophique, qu'il renvoie en fin de compte à une habitude scolaire. La causalité bien affichée, ça sent le devoir de bon élève, pas le roman.

Déon-tologie

En manière de parenthèse, nous noterons ici que ces remarques ne s'appliquent guère à Michel Déon. Si l'on trouve une nette parenté d'écriture entre Nimier, Laurent et Blondin, ils n'ont de commun que l'idéologie avec leur quatrième acolyte. En matière de style, par exemple, Déon recourt volontiers à une prose lourdement explicative :

> Je crois n'avoir jamais abordé une femme dans la rue, et sans être tout à fait niais je sais qu'il me faut toute une série de rencontres heureuses et fortuites pour que je décide d'en inviter une à dîner ou au spectacle. Il y a plusieurs raisons à cela. La première est que j'ai une peur fondamentale, panique, des

42. Cité, avec d'autres réflexions analogues, par R. BELOT, *Lucien Rebatet : le fascisme comme contre-culture*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 405.
43. J. LAURENT, *Le Dormeur debout*, *op. cit.*, p. 128.
44. J. LAURENT, *Paul et Jean-Paul*, *op. cit.*, p. 21. Précisons que Jacques Laurent n'est pas le premier à porter cette accusation contre Sartre. Voir ce qu'en dit S. R. SULEIMAN, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive* (1983), Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 16.

imbéciles. Dans un brouhaha passe encore, mais en tête-à-tête, je me crois traqué. Une autre raison majeure est que ces dernières années je n'ai jamais eu assez d'argent[45].

La suite de son œuvre, qui lui valut le succès, le prix Interallié en 1970 et le grand prix du roman de l'Académie française en 1973, a parfois les allures du roman à thèse, si ce n'est que Déon fait passer une partie de son antigaullisme et son anticommunisme dans les dialogues :

> — Je garde des sympathies pour les Allemands ! — Moi aussi, dit Georges. […] ils sont un grand peuple traumatisé par un démiurge. Il faut les guérir et faire l'Europe avec eux au lieu de les mettre continuellement en pénitence. […] — Il aurait été sans doute plus intelligent de faire cette guerre avec eux que contre eux. […] Ce que je vois, c'est que maintenant, après avoir vaincu les Allemands, il nous faudra gagner une autre guerre contre le communisme[46].

« Il faudra », « il aurait été plus intelligent », etc. : derrière l'intrigue d'espionnage, il s'agit bien là du roman d'un futur académicien, qui ne peut se garder d'écrire sans se montrer *édifiant*. La seule manifestation d'insolence hussarde se trouve peut-être dans le tableau de l'armistice. Encore cette insolence est-elle souvent noyée sous une misogynie et une haine de la *turba* très premier degré :

> Je ne revis Georges que le 8 mai 1945. Tout Paris était dans les rues. […] La mode zazou triomphait toujours : […] pour les filles, brioches sur le sommet du crâne et jupes au-dessus du genou. Elles n'eurent jamais autant l'air de bonniches. Elles baisaient d'ailleurs comme des bonniches sans place. Tout soldat allié qui réclamait son dû pouvait les baratter dans les buissons d'un square. Du Rond-Point des Champs-Élysées jusqu'à la Concorde, sous les couverts des Tuileries, s'élevait un long râle d'amour hystérique. Il n'y avait plus de repos pour les guerriers. […] Dans les métros qui allaient circuler toute la nuit, on s'écrasait à hauteur du bassin, et les secousses des arrêts et des départs scandaient un long coït commencé à Vincennes et achevé à Neuilly. […] Peu avant le dîner, un camion militaire fou avait tourné une dizaine de fois autour de l'Obélisque. Une fille, nue jusqu'à la ceinture, coiffée d'un plat à barbe anglais, assise sur la cabine du chauffeur, brandissait un drapeau français. La vérité oblige à dire que ses seins étaient assez beaux. […] C'était l'allégresse la plus forniquante, la plus éthylique qu'ait connue un peuple vaincu et relevé par la victoire de ses alliés. Il fallait oublier la honte[47].

Les raccourcis, la confusion de l'image et la réalité (les filles devenant vraiment comme des « bonniches », les secousses du métro se confondant avec celles du coït), le

45. *Les Trompeuses Espérances* (1956), dans M. DÉON, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006, p. 126.
46. *Les Poneys sauvages* (1970), *Ibid.*, p. 249. Sur le communisme, voir la discussion entre deux des protagonistes, p. 273 à 281.
47. *Ibid.*, p. 256-257.

défigement paradoxal (le repos du guerrier, plus épuisant que la guerre), la fausse concession à la vérité : autant de traits qui évoquent un style hussard. Mais l'antirésistancialisme propre à ce groupe est développé à travers le motif de la « chienlit »[48] et de la liesse populaire honnie, motif qui traverse la littérature réactionnaire de Chateaubriand à Daudet et Rebatet, en passant par les attaques contre « l'orgie rouge » de la Commune. Ce motif ressurgit à chaque crise de la droite, et la parution en 1970 des *Poneys sauvages* inviterait à appréhender ce roman comme une réponse à Mai 1968 (en soulignant qu'il ne faut pas s'arrêter à l'intertexte gaullien de la chienlit, sans doute présent, mais pas central). Il y a dans tout ce passage une aigreur *ré-active*, contrastant avec l'indifférence affichée par les trois autres. Le pur style hussard consiste à ignorer superbement la défaite, plutôt qu'à vomir comme Déon ceux qui ont le nombre, la joie, la victoire et les femmes.

Les Hussards du contingent

La chienlit, comme le carnaval, c'est un monde à l'envers[49]. Honnir la chienlit, c'est donc honnir une usurpation, et regretter un ordre perdu. Pour en revenir à Jacques Laurent, ce que l'on ne trouve pas chez lui justement, c'est la croyance en un ordre établi ou à rétablir, en un monde explicable où les choses sont à leur place et où les valeurs sont lisiblement hiérarchisées. Cette absence donne lieu plus largement à une poétique romanesque, dont on peut trouver l'expression chez le personnage de Faypoul :

> Mon livre est un anti-Hegel. Celui-ci avait prétendu, comme Bossuet, éliminer le hasard et les contingences et, comme Platon, transformer l'histoire en un reflet des idées, or mon expérience et peut-être mon tempérament m'ont entraîné à considérer comme essentiels les accidents de parcours et à substituer le délire à la raison[50].

Aux yeux d'Herbert Marcuse, le fascisme et son irrationalisme représentaient une pensée foncièrement anti-hégélienne[51]. Mais plus spécifiquement, on a dit en quoi cet irrationalisme s'explique par la position idéologique et sociale des Hussards. Un dernier point doit toutefois être commenté ; dans le même passage, Faypoul explique d'où vient le titre de son roman :

48. Le terme se trouve à la page suivante : « C'est la chienlit ! Paris n'est plus qu'une vaste partouze. »
49. Acception située entre le sens étymologique (« celui qui chie-en-lit ») et le sens étendu de « pagaïe » (pour reprendre une graphie légèrement datée – comme d'ailleurs le mot lui-même, affectionné par Céline ou par le général de Gaulle).
50. J. LAURENT, *Le Dormeur debout*, *op. cit.*, p. 141.
51. H. MARCUSE, *Raison et révolution : Hegel et la naissance de la théorie sociale* (1941), R. Castel et P.-H. Gonthier (trad.), Paris, Minuit, 1968, p. 458-464.

> Ce livre s'appela d'abord *La Vie de château*. […] Comme je me répétais mon titre en m'endormant et que sans chercher vraiment je jouais avec lui en l'altérant, je tombais sur *Vide-château*. Ce terme comparable à vide-poches et à vide-ordures était à la fois l'effet du hasard et de l'intérêt que je portais à cette génération spontanée du langage[52].

Cette réflexion dépasse le registre du calembour, puisqu'il s'agit bel et bien, comme dans les jeux surréalistes[53], de laisser parler l'inconscient ou la langue elle-même, de laisser du sens se produire hors du raisonnement logique, et donc hors d'une écriture explicative et thétique. Ainsi, quoique cette problématique soit formulée en 1986, un peu à contretemps donc, elle paraît se rattacher à un questionnement sur le langage résolument moderne, teinté de psychanalyse, et à une conception anti-logiciste du langage et de la langue qui n'est pas dépourvue de connotations anti-autoritaires et libertaires[54].

Dans l'ensemble, il faut donc se demander s'il n'y a pas chez les Hussards une articulation entre cinq éléments. 1° la situation historique de la droite (compromise sous l'Occupation) ; 2° son évolution idéologique (vers le pluralisme, dirait Beauvoir[55], et plus généralement vers une pensée historique de la contingence) ; 3° une théâtralisation de soi relativement nouvelle (le dandysme infantile) ; 4° une certaine écriture romanesque et pamphlétaire (qui remet en cause les logiques causales, ruinant le principe de tout engagement et de toute responsabilité) ; 5° et enfin une pratique de la langue qui, au détriment de son caractère logique, met en avant ses doubles fonds, à travers la syllepse, le calembour, le défigement, etc.

Auquel cas, il faudrait considérer que le style des Hussards, quoique réputé moins audacieux que les écritures contemporaines de Sarraute, Robbe-Grillet ou Butor, pointe vers une certaine modernité en raison de (ou du moins en accord avec) son ancrage à droite, dans le contexte de l'après-guerre, et qu'il caractérise une liberté littéraire propre à la droite.

---

52. J. LAURENT, *Le Dormeur debout*, *op. cit.*, p. 142.
53. Mais le narrateur précise aussitôt à propos de ceux-ci qu'il n'est pas « de ceux qui se satisfont trop aisément de la gratuité. » (*Id.*)
54. Formulées nettement dans M. PÊCHEUX et F. GADET, *La langue introuvable*, Paris, F. Maspero, 1981, althussériens qui s'éloignent du marxisme orthodoxe au profit d'une réflexion plus lacanienne sur « les mots sous les mots », le *witz*, les doubles sens, etc. Pour eux, les révolutions sont justement des moments où la langue fonctionne à plein régime et occasionne ce type de « génération spontanée ».
55. S. de BEAUVOIR, « La pensée de droite, aujourd'hui », *Les Temps modernes*, n° 112-113, mars 1955, p. 1539-1575.

3. Les Hussards tirent-ils la langue ?

Ce vent libertaire de droite semble souffler dans le monumental roman de jeunesse de Jacques Laurent, *Les Corps tranquilles* (1948). Le héros, Anne, reçoit un digest des trucs littéraires les plus efficaces, de la part de deux écrivains dont il est le nègre. Dans cette poétique négative, on reconnaît la prédilection des Hussards pour le rôle narratif du hasard (prédilection qu'ils partagent avec les surréalistes, si l'on file le paradoxe) :

> Proscrivez les hasards trop serviables pour dénouer vos fils. Bien que chaque lecteur ait été témoin de coïncidences, il a tendance, dans un roman, à les considérer comme invraisemblables, à juger sévèrement l'auteur, surtout, à se rappeler qu'il y a un auteur et que l'aventure sur laquelle il se passionne est imaginaire[56].

On se moque ainsi à la fois des lecteurs faussement avertis et des règles d'inspiration classique, qui édictent que tout dans un roman doit être nécessaire et vraisemblable. Les hasards apparents et commodes deviennent la marque d'une littérature « d'auteur ». Quant à la langue, les deux personnages d'écrivains mondains rivalisent de soumission et de servilité à l'égard des puristes :

> Il est si facile d'être élégant ! La distinction du type « Celui-ci a dit à celui-là » n'est guère coûteuse et constitue pour les critiques la preuve que vous écrivez une bonne langue. Ils seront également sensibles à l'emploi de « en revanche » à la place de « par contre », de « point », une fois sur dix, à la place de « pas », de quelques imparfaits du subjonctif habilement glissés. […] Ce n'est rien, mais il y a quelques maniaques influents auxquels ce genre d'attention fait toujours plaisir[57].

Laurent met dos à dos les banalités de la langue plate et les tournures figées de la belle langue, réduite à un répertoire d'astuces : « Ne commencez pas une chronique en vous annonçant porteur "d'une mauvaise nouvelle", cela sent son concierge qui vient prévenir un locataire ; dites, comme l'eût fait Sévigné : "La nouvelle la plus triste du monde"[58]. »

Deux ans après *Le Dormeur debout*, où il énonçait une conception anti-logiciste du langage, Laurent publie un livre dont le titre semble s'inscrire dans la même lancée : *Le français en cage* (1988). Cet essai se présente comme une nouvelle charge contre les puristes qui imposent une langue sclérosée, et Laurent se propose de faire sauter ces vieux carcans. Il dénie donc aux puristes le droit d'interdire *malgré que*, *s'en rappeler*, ou le futur après *si* – mais pour la raison qu'ils sont corrects dans « malgré qu'il en ait », « je m'en rappelle

56. J. LAURENT, *Les Corps tranquilles* (1948), Paris, Le Livre de poche, 1992, p. 96.
57. *Ibid.*, p. 98.
58. *Ibid.*, p. 103.

quelques détails », ou quand *si* a le sens de « s'il est vrai que »[59]. Ces exemples, on le voit, font allusion à des controverses pour le moins anachroniques et dépassées, d'ailleurs les mêmes que Laurent évoquait en 1948 (l'action des *Corps tranquilles* se situant en 1937). De la sorte, son ouvrage de 1988 défend la souplesse en langue, mais au nom du passé bien plus que de l'évolution présente : sa référence, c'est le français classique, plus souple et plus désinvolte à l'égard des règles.

Les transgressions annoncées ne sont donc transgressions que pour ses confrères de l'Académie, que Laurent a intégrée en 1986. Elles manifestent très exactement la posture de Jacques Laurent : académicien et homme de droite, il lui était loisible d'occuper cette position dans le champ littéraire sous les dehors du censeur rigoureux. L'image qu'il a préféré cultiver (dans le titre de son livre pour commencer) était celle du libertaire et du contestataire, écrivant contre les censeurs, comme au début de sa carrière littéraire. Mais en 1988, son entreprise linguistique reste celle, normative, d'un académicien, ce dont il se cache à peine d'ailleurs : « Je n'approuve pas le laxisme. L'être de notre langue a besoin de défenseurs, mais il serait temps qu'on se décide à distinguer les vrais périls que court la langue de ceux qui sont cultivés par les fétichistes[60]. » Vrais périls, faux périls : dans tous les cas, les périls demeurent. Abel Hermant ne disait pas autre chose.

On remarque au passage que, malgré la parution du livre d'Étiemble en 1964, Jacques Laurent s'inquiète assez peu des anglicismes et ne leur accorde pas plus d'importance qu'aux fautes de langue des jeunes. Il est vrai que le rapport à « l'américanisme » est ambigu chez ce romancier, dont la carrière a été lancée par l'imitation des best-sellers à l'américaine (les *Caroline chérie*, écrits sous le pseudonyme anglo-saxon Cecil Saint-Laurent). Quant à sa propre pratique de la langue, Laurent applique les astuces qu'il tournait en dérision quarante ans plus tôt, et ne se prive pas au détour d'une phrase de faire sonner un imparfait du subjonctif bien visible : « j'avais été surpris que des savants se laissassent tenter par un adjectif littéraire[61] » – de même qu'il emploie ailleurs certaines rections prépositionnelles vieillies (« Antoine insultait aux misères de la guerre[62] » ; « un film où j'avais à voir[63] »). Son livre entretient en somme la posture rebelle qu'il avait élaborée quand il était un jeune

59. J. LAURENT, *Le français en cage*, Paris, Grasset, 1988, p. 17-24.
60. *Ibid.*, p. 40.
61. *Ibid.*, p. 65-72. Laurent se dit « surpris », là où son lexicographe modèle Émile Littré, selon une anecdote célèbre, aurait plutôt dit « étonné »…
62. J. LAURENT, *Le Petit Canard*, *op. cit.*, p. 3.
63. J. LAURENT, *Les Années 50*, Lyon, La Manufacture, 1989, p. 177.

écrivain aspirant à se faire une place dans le champ ; mais le fond de son propos et son imaginaire linguistique ont fini par s'aligner sur un héritage conservateur et sur sa nouvelle position de notable[64].

Cette ambiguïté à l'égard de la langue se rencontre aussi chez Antoine Blondin, qui en 1951 tient pendant quelques numéros d'*Opéra* une « Chronique du beau langage »[65]. D'un côté, l'amateur de sport met en garde contre la quantité de mots anglais entrés dans le vocabulaire sportif[66], et il reprend le poncif de la dégradation du langage par les classes populaires, dégradation qui finit par contaminer tout le corps social[67]. D'un autre côté il se sent tenu d'édulcorer ce même poncif par l'anecdote d'un contrôleur d'autobus, lançant à un passager importun, au lieu d'un juron fleuri, un imparfait du subjonctif[68]. Et si le trublion Blondin se doit de railler doucement les « personnes instruites, possédant de vastes loisirs et de petites rentes, [qui] se livrent à la besogne obscure de fixer les grands traits qui consacrent la dégradation de notre langue », il ne leur rend pas moins hommage dans le même article[69]. Car, comme chez Jacques Laurent, le beau langage exige, avec quelque désinvolture qu'on le traite, de montrer qu'on le maîtrise. D'où les mises au point savantes sur certains mots employés à tort (*manœuvre*, *émérite*) ou formés de travers (*autobus*), d'où également un même emploi tactique de quelques tournures littéraires, « Je ne sache pas que », « Que si la dame n'est pas sensible »[70], etc.

Chez Nimier enfin, la norme linguistique prend les traits d'un personnage, le colonel de Fermendidier, militaire jusqu'à la plume et bien-pensant :

> Hommes : très mêlés. Aime ça. Les culs-terreux apprennent aux aristos à tirer leur coup et les aristos leur donnent le goût d'un français correct. Or, le vocabulaire, c'est la base. Aimer son pays, c'est

64. Position qui n'est du reste pas tout à fait nouvelle, l'accession à l'Académie faisant suite au succès de vente des *Caroline chérie*, et à l'obtention du prix Goncourt pour *Les Bêtises*. Sur la double position de Laurent, romancier à succès et écrivain à prétentions littéraires, voir F. de SINGLY, « Un cas de dédoublement littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 2, nº 6, 1976, p. 76-85 et G. SAPIRO, *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur ?*, Paris, Seuil, 2020, p. 39. L'accession à l'Académie semble montrer l'échec de cette stratégie de dédoublement. Laurent n'est pas parvenu à se faire reconnaître comme pur écrivain reconnu par ses pairs, mais il a pu profiter de son amitié avec Déon et de ses succès commerciaux pour entrer au quai Conti.
65. A. CRESCIUCCI, *Les désenchantés*, *op. cit.*, p. 147.
66. « Une autre, de la même bouteille », repris dans A. BLONDIN, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 924-926.
67. « Chronique du beau langage », *Ibid.*, p. 923-924.
68. Voir la « Chronique du beau langage » reprise dans A. BLONDIN, *Mes petits papiers*, A. Cresciucci (éd.), Paris, La Table ronde, 2006 : « Sauf à me prévenir, monsieur, il aurait mieux valu que vous sonnassiez… », dit le contrôleur.
69. Les livres qu'il commente sont R. GEORGIN, *Pour un meilleur français*, Paris, A. Bonne, 1951 et les études de style « au microscope » de Criticus.
70. A. BLONDIN, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 923-924.

> d'abord aimer sa langue, souffles de ses vents, sifflotements de ses ruisseaux et bocages. Fortes réflexions de Maurras là-dessus[71].

> Y ai souvent rêvé, d'ailleurs. Entrer à Paris à la tête de mes chars. […] Proscription des mots étrangers au vocabulaire : cinéma, jazz, slip, j'en passe[72].

Cette invraisemblable caricature de puriste maurrassien et « terroir » illustre l'irrévérence linguistique de Nimier ; mais on doit la mettre en regard de « l'aristo » qui donne aux hommes le goût d'un français correct, le capitaine de Forjac, officier de grande classe dont la prose proustienne et raffinée ne prête pas le flanc à la moquerie. Elle est au contraire un exemple de purisme de haute tenue, français et aristocratique sans la lourdeur nationaliste et martiale de Fermendidier :

> Peu à peu, les exclamations se clairsemaient et le silence revint dans mon esprit, silence qui me permit de considérer en toute quiétude la déplorable syntaxe dont usait le seul maître, après Dieu et l'incohérence, de la 6e Division Blindée. Je me penchais avec volupté sur ce « Gloire à vous tous », d'une telle lourdeur qu'il semblait né dans une grammaire spécialement composée à l'usage des tankistes et bourrée de conjonctions, de participes, de mots pâteux[73].

Les Hussards ne veulent pas être des puristes ennuyeux, mais ils sont partagés entre leur attitude transgressive d'une part, et un tropisme de droite, conservateur et traditionaliste de l'autre, ce même tropisme qui raille à l'occasion l'« affectation de débraillé » des dialogues de Sartre[74]. Un tel tiraillement se résout dans la pose aristocratique (« il y a des lois de l'écriture, mais les grands sont au-dessus de ces lois si tel est leur plaisir »), ainsi que dans ce classicisme par intermittence. Cantonnée à un article sur la belle langue, ou à la voix d'un personnage de roman, la tournure ancienne et élégante a une fonction purement ostentatoire : montrer la tessiture stylistique d'auteurs qui, s'ils n'écrivent pas dans le français de Saint-Simon, sont néanmoins capables (ou *chiches*) de le faire. Ce tiraillement est d'ailleurs une configuration propre à la droite littéraire, de la génération d'après-guerre jusques aujourd'hui.

---

71. R. NIMIER, *Le Hussard bleu*, *op. cit.*, p. 143.
72. *Ibid.*, p. 221. Sur la question du « style kaki » (expression de Barrès), on peut se reporter à V. RAMBAUD, « *Chronique de la Grande Guerre* ou le refus stylistique du kaki », dans S. Bertrand et S. Freyermuth (dir.), *Le nationalisme en littérature*, Bruxelles, Peter Lang, 2019, p. 113-122.
73. R. NIMIER, *Le Hussard bleu*, *op. cit.*, p. 64. De Forjac (*sic*) incarne en général un style précieux et archaïsant qui n'est par ailleurs pas représentatif de celui de Nimier : « Je ne laissais pas que d'être désagréablement surpris par les manières du nouveau colonel, non que celles-ci eussent rien en elles-mêmes qui me déplût » (*Ibid.*, p. 147). L'usage fautif de la particule, dont Nimier est certainement conscient, fait signe vers Proust (Bloch appelle Robert « de Saint-Loup »), que Nimier pastiche à travers de Forjac. Il n'est pas impossible que la particule soit en même temps une manière de rendre visible et évidente l'ascendance aristocratique du personnage. Le signe (la particule) se contredit lui-même, puisqu'il ne vaut, dans ce cas de figure, qu'à la condition de ne pas être vu.
74. J. LAURENT, *Paul et Jean-Paul*, *op. cit.*, p. 28.

Le trait d'esprit et ses rapports avec l'insolence

Nous n'avons traité jusque-là que du rapport des Hussards à la norme linguistique et aux niveaux de langue en français ; et peu de leur rapport au langage et à son fonctionnement en général. Cela exige de revenir sur la question du trait d'esprit, qui est précisément un des lieux où le langage sort de son fonctionnement logique et communicatif habituel[75]. Mais l'étude de Jacques Laurent consacrée au trait d'esprit et parue en septembre 1953 dans *La Parisienne* s'intéresse moins à « ses rapports avec l'inconscient » qu'à ce que le trait d'esprit dit du caractère. En effet, si les premières pages sont consacrées à l'analyse de quelques techniques pour faire de l'esprit, l'article se conclut sur l'idée que le trait d'esprit ne s'explique pas – sauf à se dégrader dans l'explication même. L'esprit réfute les lectures savantes : une blague s'évente dès qu'on tente d'en démonter les ressorts. Cela n'empêchera pas les sorbonnards et les sartriens d'expliquer « pourquoi et comment Voltaire était devenu voltairien[76] ». Mais contrairement à Sartre qui, en écrivant, cherche à être compris et déploie une prose explicative et supposément ennuyeuse, « l'homme d'esprit ne sera jamais populaire parce qu'on ne vulgarise pas les étincelles[77] ».

Même si *Le Dormeur debout* intègre un substrat psychanalytique, les premières productions des Hussards semblent surtout accorder une place centrale au trait d'esprit en raison de ce qu'on pourrait appeler son fort rendement postural : absence de sérieux, légèreté, autodérision, désengagement forment les contours d'une posture aristocratique. On écrit pour briller, pas pour être compris des masses, et l'humour est ici antidémocratique. L'écriture joue donc moins le langage contre lui-même (le signifiant contre le signifié, la variation expressive contre la norme, etc.), que contre ceux qui ne sont pas habilités à en saisir les subtilités ou les sous-entendus. De là, donc, ces blagues fondées sur une connivence politique que nous signalions plus haut, de là encore cette aversion et inversion des formes explicatives, de là enfin ce goût, remarqué très tôt par la critique, pour le ton sentencieux, le raccourci brillant et paradoxal. Claude-Edmonde Magny parle à ce propos de « généralisation péremptoire[78] », Bernard Frank, « de la phrase courte dont [les Hussards] se croient un peu trop les

75. Par excès de logique ou par libre association de sons ou d'idées (S. FREUD, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* (1905), M. Nathan et M. Bonaparte (trad.), Paris, Gallimard, 1969).
76. « Mèches à vendre », repris dans J. LAURENT, *Les Années 50*, *op. cit.*, p. 227-228.
77. *Ibid.*, p. 231.
78. C.-E. MAGNY, « Le temps de la réflexion. Les héros innocents », *Esprit*, n° 10, octobre 1951, p. 549.

inventeurs[79] », Beauvoir enfin y voit une tendance globale de la pensée de droite, qui refuse le débat et la contradiction[80].

Nous avons n'en prendrons que quelques exemples, mais qui ont le mérite d'illustrer la circulation d'un procédé littéraire d'une génération littéraire à l'autre. Un modèle de trait d'esprit, donné par Jacques Laurent, est cité par Chardonne s'adressant à Nimier :

> Votre ami Jacques Laurent vient de définir l'essence du génie littéraire français : c'est l'esprit. […] il s'agit pour lui d'un certain tour de l'esprit, un raccourci fulgurant dont il cite un exemple merveilleux pris chez mademoiselle de Lespinasse : « Vous n'êtes pas digne du mal que vous me faites. » Keyserling nommait cette qualité : concentration. Il disait, lui aussi, que c'est la marque du génie français. On peut l'appeler bonnement le style[81].

Le style ne serait donc pas une manière d'écrire (bonne en elle-même, ou en vertu de sa singularité), mais le nom donné au trait d'esprit en général, sous ses différentes formes. Laurent en propose un autre exemple, tiré de son second mentor :

> La drôlerie consistera en général à mettre syntaxiquement sur le même pied des qualités morales et physiques, sous prétexte que les unes et les autres peuvent être les prédicats d'un même sujet : « les frasques des sœurs, écrit Paul Morand, la faillite du père, les fibromes de la grand-mère[82] ».

Mais ce trait de style, avant d'être analysé par Laurent, avait été mis en œuvre par Nimier, à travers l'aristocratique capitaine de Forjac :

> Mais peut-être Dieu n'est-il pas si bête qu'il en a l'air, peut-être justement fait-il la bête, et cette idée me souriait déjà moins par tout ce qu'elle comportait de dignité abandonnée, de relâchement dans les mœurs (coucher avec sa servante, faire des économies) et d'amour du vin rouge (claquer la langue contre le palais après avoir bu, dire : bougre de Beaujolais)[83].
>
> À vrai dire, je comprends les gens qui entassent des couches de laideur les unes sur les autres (un nez camus, des yeux à fleur de peau, voter aux élections, porter des bottines à tige), car pendant qu'ils y sont, ils auraient tort de se priver[84].

Toutes ces énumérations forment des listes hétéroclites, mais dont la pertinence ne peut émerger qu'à condition de restituer toutes les valeurs et tous les codes sociaux implicites

79. B. FRANK, « Grognards et hussards », art. cit., p. 1016.
80. S. de BEAUVOIR, « La pensée de droite, aujourd'hui (fin) », *Les Temps modernes*, nº 114-115, juillet 1955, p. 2222. On trouve une étude détaillée de ce style « désinvolte » dans J.-F. LOUETTE, *Chiens de plume*, *op. cit.*, p. 219-223.
81. J. CHARDONNE, *Lettres à Roger Nimier* (1954), Paris, Grasset, 1985, p. 8.
82. J. LAURENT, *Les Années 50*, *op. cit.*, p. 201.
83. R. NIMIER, *Le Hussard bleu*, *op. cit.*, p. 113.
84. *Ibid.*, p. 151.

sur lesquels elles se fondent – chez Morand, le souci petit-bourgeois de la réputation, dont on se moque, chez de Forjac, le mépris aristocratique de cette même petitesse bourgeoise et la fusion de tous les domaines dans l'esthétique, dont on se réclame[85].

4. L'inversion des valeurs stylistiques

Sprezzatura

Pour nuancer l'idée d'une modernité littéraire française de droite façonnée par les Hussards, il faut donc réaffirmer que le style, autant dans la conception qu'ils en développent que dans les aspects saillants de leur écriture, est surdéterminé par un système de valeurs. Seulement, là où la conception néo-classique maurrassienne exigeait du style l'expression adéquate des idées, les Hussards pensent et pratiquent le style comme une écriture non pas expressive mais plutôt suggestive, en adéquation non avec des idées (nationalistes, traditionalistes), mais plutôt avec une posture faite de dédain et de dandysme.

Une partie de cet imaginaire stylistique est exposée dans un entretien collectif publié dans le numéro de juin 1955 de *La Parisienne* intitulé « Existe-t-il un style littéraire de droite ? ». Cet exposé n'est pas tant le fait des Hussards que de Jacques Audiberti, dans une vaste prétérition. Si une division entre style de droite et style de gauche avait un sens (dit Audiberti, avant de conclure qu'elle n'en a pas), on pourrait attribuer au premier l'aisance, la fluidité, l'élégance, la désinvolture, un rythme impair et bâclé. À gauche, le style est laborieux, carré, travaillé, il roule des muscles. Aristocratie contre prolétariat, Fénelon, Mme de Lafayette, Saint-Simon, Lamartine, Musset, Stendhal, Verlaine, Paulhan et Drieu à droite, contre Bossuet, Michelet, Hugo, Leconte de Lisle, Péguy, Zola et Jaurès à gauche. Le style est articulé à un corps (délicat et manucuré, ou au contraire suant et musculeux) avant de l'être à une pratique ou un camp politique (même si Péguy ou Michelet « suggèrent la CGT »). Audiberti, qui précise pourtant qu'il ne voudrait pas être assimilé à la droite, est celui qui saisit le plus nettement les nouveaux enjeux du style et ce que cherchent à incarner les Hussards ; les autres participants de cet entretien attaquent essentiellement le fanatisme de l'écrivain de gauche, qui se soumet aux ordres de la collectivité[86]. L'un d'entre eux, Paul Sérant, le résume de la manière suivante :

85. Au sujet de ces procédés, nous nous appuyons sur S. MILCENT-LAWSON, M. LECOLLE et R. MICHEL (dir.), *Liste et effet liste en littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2013. Une étude plus détaillée des effets de liste se trouve *infra*, dans le chapitre consacré à Richard Millet.
86. J. LAURENT, *Les Années 50*, *op. cit.*, p. 140-142.

> Jusqu'à la dernière guerre, la droite défendait la Cité et la gauche l'individu. Depuis la guerre il semble que ce soit un peu le contraire. La droite se confond avec un certain individualisme, un certain scepticisme, tandis que la gauche, qui a pris le pouvoir un peu partout en Europe défend la collectivité, le sens de la cité[87].

Le style est l'incarnation par excellence de cet individualisme, dont nous avons déjà exposé l'arrière-fond historique, euphémisé dans le propos de Sérant. Les Hussards opèrent à la fois une redéfinition du style (par rapport à la conception de Maurras ou Bourget) et une réduction au style : la politique est au fond affaire de goût. Presque au même moment, Beauvoir discernait dans la droite (en particulier chez Drieu) une propension à sacrifier la société au Beau : « Les formes dans lesquelles s'exprime l'Existence humaine l'emportent sur la contingence de ses incarnations[88]. » Malgré le poids que les Hussards donnent à la contingence, cet aspect « *Fiat ars – pereat mundus* » n'est plus guère présent, sinon sous la figure estompée de l'indifférence[89]. Stylistiquement, celle-ci s'incarne dans les parallélismes, dont le propos de Paul Sérant donne un exemple. Ceux de Jacques Laurent en fournissent un autre : « La France sous l'Occupation a pris l'habitude de se diviser entre ceux qui comprenaient que les Allemands nous pillent et ceux qui comprenaient que les Anglais nous bombardent[90]. » À un moment où l'opposition et l'asymétrie des valeurs historiques et politiques est patente, le parallélisme introduit une « dialectique mutilée », pose dans la langue « l'équivalence de Tout et Rien »[91].

En même temps qu'ils affirment que tout est question de goût, de langue, de forme[92], les Hussards refondent un imaginaire stylistique proprement réactionnaire, c'est-à-dire antidémocratique, d'aspiration aristocratique, et contrarié par le sens de l'histoire. Quant à savoir si cet imaginaire relève d'une réaction essentiellement affective, et non politique, les prises de position des Hussards répondent à leur place : le soutien aux écrivains collaborateurs et l'hommage collectif à Brasillach restent encore dans le domaine littéraire ; les attaques

87. *Ibid.*, p. 139-140.
88. S. de BEAUVOIR, « La pensée de droite, aujourd'hui (fin) », art. cit., p. 2233. Remarque faite à propos d'un passage de *L'Homme à cheval* : « Quand je voyais ses pieds et ses mains, je bénissais la cruauté de sa famille qui depuis trois siècles foulait les Indiens pour assurer la perfection du loisir dans des doigts aussi justement délicats et fermes. » (P. DRIEU LA ROCHELLE, *L'Homme à cheval* (1943), Paris, Gallimard, 1992, p. 71). On a vu comment la remarque pouvait s'étendre à Rebatet (voir *supra*, « Un fascisme littéraire »).
89. Sur cette notion (et ses connotations anti-sartriennes), voir J.-F. LOUETTE, *Chiens de plume*, *op. cit.*, p. 224-227.
90. « Les droites », *La Parisienne*, décembre 1956, repris dans J. LAURENT, *Les Années 50*, *op. cit.*, p. 138.
91. S. de BEAUVOIR, « La pensée de droite, aujourd'hui (fin) », art. cit., p. 2242.
92. Nous avons évoqué dans l'introduction générale cette boutade de Laurent sur *la* ou *le Normandie*. Elle est réitérée dans le numéro suivant : « au cas où une gauche ou une droite existerait, on trouverait une vague trace de leur hostilité dans ces querelles de langue où se plaisent les Français. » (« Les droites », art. cit., repris dans J. LAURENT, *Les Années 50*, *op. cit.*, p. 134)

contre de Gaulle, le soutien à l'Algérie française[93] et à des membres de l'OAS[94] en sortent sans conteste.

La revue de Jacques Laurent, *La Parisienne*, ne prétend pas d'ailleurs être une revue apolitique, comme il le rappelle dans le numéro inaugural avec une syllepse habile : « une revue à la page […] ne se permettra pas le moindre commentaire sur un fait politique précis sans avoir pris soin de sa ligne comme une jeune personne[95]. » C'est une revue littéraire qui s'autorise à parler de politique, qui pour cette raison ne se sent pas tenue d'équilibrer les tendances politiques – justification *a priori* de son tropisme de droite – et qui prétend juger la politique avec un œil d'esthète : « Si elle publie un article égratignant quelqu'un, c'est pour la qualité de l'article et parfois de l'égratignure[96]. »

Style en soi, style pour soi

Dans l'histoire de la littérature réactionnaire, les Hussards illustrent donc un moment de revalorisation du style pour lui-même, moment qui était moins annoncé par une esthétisation fasciste de la politique, que déterminé par le contexte politique de la Libération qui marginalise l'extrême droite. Céline, comme on l'a vu, amorce un revirement semblable, d'ailleurs suivi par Nimier, qui depuis son poste à Gallimard œuvre à sa réhabilitation[97]. Tout cela invite à penser que le style devrait occuper la première place dans la critique littéraire produite par les Hussards. C'est le cas sans l'être.

On peut d'abord confirmer le diagnostic émis par Bernard Frank en 1952. La critique littéraire à l'ancienne, aussi bien celle des « Grognards » que des « Hussards », récuse selon lui les termes techniques au profit d'un jargon, qui revient essentiellement à dire que la technique de l'écrivain relève de l'Art, du talent, de la verve, du brio, etc. et ne peut être détaillée[98]. Dans une telle critique, l'apologie prend le pas sur l'analyse. Le reproche est un

93. Par la signature du « Manifeste des Intellectuels Français pour la résistance à l'abandon », publié le 7 octobre 1960, et signé entre autres par Nimier, Laurent, Blondin et Déon. On peut se reporter également au livre de M. DÉON, *L'Armée d'Algérie et la pacification*, Paris, Plon, 1959.
94. Nimier et Blondin assistent au procès d'un commando de l'OAS en 1962, dont l'un des membres est un ami de Nimier. Voir « Hommage à Roger Nimier », *L'Esprit public*, octobre 1962, repris dans A. BLONDIN, *Mes petits papiers*, *op. cit.*.
95. « La Parisienne », janvier 1953, repris dans J. LAURENT, *Les Années 50*, *op. cit.*, p. 71-72.
96. *Ibid.*, p. 68.
97. Les différents articles de défense de Céline sont répertoriés dans M. DAMBRE, « Notes bibliographiques », *Cahiers Roger Nimier*, nº 3, 1982, p. 241-245. En l'occurrence, si Nimier n'occulte pas (le pouvait-il ?) la question de l'antisémitisme, il en appelle à son tour au style de Céline, dont celui-ci serait victime : « crime beaucoup plus grave aux yeux de certains, il continue à couper ses phrases de points d'exclamation ou de points de suspension. » (R. NIMIER, *Journées de lecture*, *op. cit.*, vol. 1, p. 89).
98. B. FRANK, « Grognards et hussards », art. cit., p. 1008.

peu moins juste concernant Jacques Laurent (davantage marqué par le début de ses études universitaires) ; mais il est valide pour Nimier, qui pour l'analyse se contente de quelques notions élémentaires (l'argot, la désarticulation du langage[99]). Sa critique est le plus souvent faite d'appréciations sur les personnages, auxquels on est plus ou moins enclin à s'identifier (le rapport aux héros de Stendhal est caractéristique, encore une fois), de citations de morceaux choisis et de comparaisons à d'autres auteurs. La « journée de lecture » consacrée à Barrès en est un exemple frappant, qui commence par se moquer de l'exercice scolaire des vies parallèles (Corneille et Racine, etc.), pour finalement en livrer une nouvelle illustration avec les œuvres comparées de Barrès et de Gide.

Encore la comparaison est-elle moins surprenante que l'article écrit par Laurent pour la mort de Gide, qui ne mentionne quasiment pas le style de l'auteur, si ce n'est à la toute fin :

> [Gide] ne ressortit pas en effet à la critique littéraire qui juge des œuvres et non des hommes. Mais c'est réclamer alors en sa faveur une immunité terrible. C'est reconnaître qu'il ne fut pas un style, mais un cas et qu'un malentendu […] l'a situé parmi les artistes. Lui-même acceptait que l'on distinguât dans son œuvre l'aspect didactique et le bonheur de la forme. […] Il n'allait pas, comme les surréalistes, jusqu'à proclamer que son œuvre n'avait rien à faire avec la littérature, mais en dépit de ses soucis de langue, il avait quand même opté contre elle, plus préoccupé par le christianisme, le communisme, la sociologie et certains aspects de la physiologie que par les problèmes propres à l'art. En cela, il annonçait une lignée de romanciers et d'essayistes engagés qui ne lui ont fait horreur que parce que leur engagement reposait sur la volonté d'être utile au plus grand nombre[100].

Derrière cette réduction contre-intuitive de Gide à ses idées et engagements plutôt qu'à son écriture, il faut bien sûr faire la part de l'impertinence cherchant à briser le concert d'hommages à Gide. Mais l'absence de considération stylistique n'est pas moins symptomatique d'un travail critique qui, comme dit Paulhan, « nous confie les joies que lui vaut son exercice et juge l'œuvre à la fin, sans trop le dire, sur le plaisir qu'il y goûte[101] ». En témoigne encore la préface collective à André Fraigneau, où il est essentiellement question d'amitié littéraire et de plaisir de lecture, ou l'hommage collectif à Brasillach[102]. Quant aux

99. La phrase désarticulée s'applique aussi bien à Jouhandeau (R. NIMIER, *Journées de lecture*, *op. cit.*, vol. 1, p. 155) qu'à Céline (R. NIMIER, « Donnez à Céline le prix Nobel ! », *Les Nouvelles littéraires*, 18 octobre 1956, repris dans R. NIMIER, *Les écrivains sont-ils bêtes ?*, M. Dambre (éd.), Paris, Rivages, 1990, p. 90).
100. J. LAURENT, « Il suffisait de se montrer. Sur André Gide », *La Table ronde*, avril 1951, repris dans C. MERCIER et A.-G. SLAMA, « Hommage à Jacques Laurent », *Commentaire*, nº 94, 2001, p. 395-406. Laurent a déclaré plus tard à propos de Gide : « Il me répugnait, avec son goût de la parade et cette manie de vouloir bien écrire. » (P. LANÇON, « Le fantôme de chez Lipp », art. cit.).
101. J. PAULHAN, *Petite préface à toute critique* (1951), Cognac, Le temps qu'il fait, 1988, p. 17.
102. Voir la réédition d'A. FRAIGNEAU, *L'Amour vagabond* (1949), Paris, Plon, 1956 et « Le souvenir de Robert Brasillach », *Défense de l'Occident*, février 1955, comprenant entre autres des textes de Blondin, Nimier et Laurent. Celui de Blondin, après une brève allusion au « style » (en fait conçu comme style de vie ou attitude

textes réunis dans *L'Élève d'Aristote*, ils montrent le penchant de Nimier pour l'anecdote biographique et le portrait (moral et physique)[103]. Nimier, nouvelle recrue de la *NRF*, a des pratiques et des goûts qui le rapprochent du pôle académique du champ littéraire[104].

Par conséquent, il est nécessaire de tempérer l'analyse de Marc Dambre, lorsqu'il voit dans l'éclectisme des Hussards un signe de leur liberté de jugement et de leur paradoxale modernité littéraire[105]. Certes, Nimier rend justice quand il le faut à ses adversaires politiques (Sartre, Beauvoir, Vailland, Frank, etc.) et il n'y a pas lieu de lui reprocher son peu d'attirance pour Faulkner[106], quand il apprécie tant Joyce. Mais le Joyce de Nimier est avant tout une figure romantique du génie en souffrance, dont les amours avec une femme pauvre et inculte font scandale, et qui finit sans argent et loin de son foyer. Quant à son apport littéraire, Nimier le résume ainsi :

> *Ulysse* est la première œuvre orchestrale de la littérature universelle. L'auteur écoute Homère, il songe à Dante, le seul contemporain qu'il admettait, mais il utilise des sons nouveaux. Le bavardage, les sensations honteuses et plaisantes, les effets saugrenus, le lyrisme qui soulève le monde, voilà ses bassons, ses flûtes, ses violons[107].

Les Hussards représentent donc une critique littéraire volontairement anti-savante, modelée à la fois sur une mythologie romantique du créateur prométhéen, rebelle et maudit, sur l'évaluation traditionnelle des mérites respectifs ou du caractère moral des auteurs. Rien à voir donc avec les critiques littéraires qui s'efforcent de mettre au jour les procédés et les origines, les comment et les pourquoi d'une œuvre : celles du structuralisme[108], celle de Sartre en quête des techniques et des philosophies sous-jacentes[109], ou la critique existentialiste

---

éthique et esthétique) de Brasillach, conclut : « J'aurais bien aimé me promener avec lui. » (repris dans A. BLONDIN, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 992)

103. De Stendhal, « le gros consul », dont il reprend significativement le portrait physique livré par Sainte-Beuve, aux « portraits de famille » de Jouhandeau, Morand ou Paulhan (R. NIMIER, *L'Élève d'Aristote*, M. Dambre (éd.), Paris, Gallimard, 1981, p. 149 et 255-265).

104. Les académiciens préfèrent les biographies ou les livres d'histoire aux fictions (même s'ils préfèrent de plus en plus les fictions à la poésie). Voir G. SAPIRO, *La guerre des écrivains : 1940-1953*, *op. cit.*, p. 259.

105. M. DAMBRE, « Roger Nimier critique du roman », dans C. Douzou et P. Renard (dir.), *Écritures romanesques de droite au XXe siècle*, Dijon, EUD, 2002, p. 65-78.

106. Les analyses de détail ne sont pas tout à fait absentes de certaines critiques de Nimier, à commencer par celle consacrée à Faulkner et à la construction de l'une de ses phrases (R. NIMIER, *Journées de lecture*, *op. cit.*, vol. 2, p. 90-97). Mais Faulkner « ennuie » Nimier, qui en profite pour le comparer aux nouveaux romanciers Robbe-Grillet et Butor.

107. Compte rendu paru dans le *Nouveau Candide* du 22 février 1962, et repris dans R. NIMIER, *L'Élève d'Aristote*, *op. cit.*, p. 273-282.

108. La dénonciation du structuralisme et du formalisme intervient plus tardivement, sous la plume de Jacques Laurent. Voir par exemple la parodie de schéma actanciel dans J. LAURENT, *Le Dormeur debout*, *op. cit.*, p. 319-321.

109. Dont « Explication de *L'Étranger* » (février 1943) est un bon exemple, qui traite de la nature (grammaticale), de l'origine (mi-américaine, mi-classique) et des présupposés (l'être-au-monde absurde) du

appliquée à Nimier lui-même par Claude-Edmonde Magny. Comme le résume Bernard Frank, l'écrivain préféré du Grognard a « *du ton* », c'est-à-dire du style qui se sait style, et qui s'affiche comme tel. Or, puisque le style se sait déjà style, nul besoin de l'expliquer : telle serait la logique implicite de la critique littéraire des Hussards. Frank l'interprète, non sans provocation, comme un choix politique : cette critique esthète, sans nier la véracité des analyses techniques, voit toujours l'art ailleurs, dans ce qui est hors de portée, « de même que l'antisémite est tout prêt à accorder au juif des tas de qualités dont lui-même se sait dépourvu (et cela pour mieux lui cruellement signifier ce dont il manquera toujours, un petit quelque chose, la grâce innée d'être Français de France […])[110] ». La critique distinguée se laisse charmer par la grâce innée du génie, et repousse la critique pédante, pour qui n'existent que des techniques acquises.

Style ou pastiche ?

Ce serait omettre néanmoins un élément allant en sens contraire : si le style et les techniques d'écriture se passent de commentaire, c'est parce qu'ils sont déjà révélés, non pas dans le compte rendu critique, mais dans le pastiche. La récurrence chez les Hussards de la pratique du pastiche, évoquée plus haut, a ceci de singulier qu'elle opère une jonction presque directe entre pratique littéraire d'une part, et commentaire ou autocommentaire critique de l'autre. Autant on admettrait volontiers que le pastiche constitue pour la plupart des auteurs un simple exercice de style, à distinguer du cœur de leur production, autant dans le cas des Hussards cette pratique semble entrer pleinement dans leur poétique. C'est au moins le cas pour Nimier, dont un des romans les plus reconnus, *Le Hussard bleu*, est fondé sur une suite de pastiches ; ce l'est sans doute aussi pour Laurent qui en a fait deux livres à part entière (*Neuf perles de culture*, en 1952, et *La fin de Lamiel* en 1965, qui achève le roman de Stendhal).

Le pastiche des Goncourt était hommage chez Proust ; il préludait à la dénonciation du style artiste chez Maurras. Le pastiche du style *NRF* se faisait franche parodie chez Céline. Quand Brasillach imitait Hugo, c'était pour jouer avec le canon scolaire, quand il refaisait du Claudel, c'était pour rendre la couleur de l'époque et les « mots de passe » de sa génération (une mauvaise langue dirait : et pour masquer un style personnel un peu plat). Dans tous ces cas, le pastiche consiste à faire voir directement les procédés stylistiques les plus saillants de

roman de Camus (J.-P. SARTRE, *Situations, I* (1947), A. Elkaïm-Sartre (éd.), Paris, Gallimard, 2010, p. 126-146). On peut aussi comparer sa critique de Faulkner à celle, essentiellement affective, de Nimier (*Ibid.*, p. 91-101).

110. B. FRANK, « Grognards et hussards », art. cit., p. 1011.

l'auteur imité, ainsi que le redit Jacques Laurent[111]. Mais celui-ci comme Roger Nimier s'inscrivent dans un contexte différent. En pastichant, les Hussards construisent tout d'abord l'image de jeunes virtuoses, montrant l'étendue de leur palette. Cette image elle-même est surdéterminée par leur situation de jeunes écrivains qui n'ont pas encore tout à fait leur œuvre propre, et qui tâchent par là d'établir une liaison avec des aînés (Céline, imité par Casse-Pompons et surtout par Besse) ou avec des prédécesseurs plus glorieux (pastiche de Proust par de Forjac, de Joyce et Larbaud par de Forjac et Florence, de Giraudoux par Jacques Laurent), ou encore d'égaler des concurrents contemporains (pastiche du théâtre de Sartre)[112]. Le pastiche est une pratique qui a des affinités avec la situation du nouvel arrivant parce qu'il a une fonction pédagogique : en reproduisant un geste littéraire, on l'apprend. Les Hussards pastichent aussi parce qu'ils sont dans une situation d'apprentissage et d'élaboration d'un style, à partir de styles précédemment élaborés[113].

Enfin, le pastiche est un choix politique. Il s'agit d'une part, comme le résume Paul Aron, « d'affirmer les valeurs issues d'une formation classique poussée, celles précisément que les écrivains les plus modernes contestent avec vigueur[114] ». « Le pastiche participe ainsi à la défense du "grand style"[115]. » C'est le cas pour le pastiche des auteurs les plus légitimes (Stendhal, Proust, etc.). Les Hussards ont ainsi une pratique conservatrice, d'un point de vue littéraire (conservation d'un style) et social (conservation d'une culture scolaire d'élite). Deuxièmement, l'unité de ton et de style pouvant être assimilée au monologisme de la propagande, le pastiche introduirait par contraste un éclectisme anti-militant[116]. Dans le même ordre d'idée, on pourrait ajouter troisièmement que la pratique du pastiche, qui est en même temps une forme de critique littéraire, se fonde sur une stylistique résolument individualiste. Là où Maurras, dans ses écrits critiques, traquaient des symptômes généraux d'une décadence

111. « La grande critique comporte une part originale, qui se développe aux dépens de l'œuvre, et une part littérale qui n'en rend pas plus compte que la machine de Morin. La machine de Morin traduit une accélération par la courbe d'un trait immobile, mais elle ne saurait en donner une notion à qui n'aurait jamais vu tomber un corps » (J. LAURENT et C. MARTINE, *Neuf perles de culture*, *op. cit.*, p. 8-9).
112. Il y aurait lieu de faire un parallèle entre la situation des jeunes Hussards et celle de Modiano au moment où il publie son premier roman, *La Place de l'étoile* (1968). Très différent de l'écriture blanche des romans ultérieurs, celui-là présente beaucoup d'analogies avec le ton de Roger Nimier (la narration incohérente, la provocation, le pastiche de Céline), qu'il radicalise.
113. Sur le pastiche comme « incorporation de schèmes pratiques à partir desquels on peut réengendrer tout ce qu'on a copié, mais inventer aussi », voir P. BOURDIEU, *Manet. Une révolution symbolique*, Paris, Raisons d'agir/Seuil, 2013, p. 114.
114. P. ARON, *Histoire du pastiche : le pastiche littéraire français, de la Renaissance à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France, 2008, p. 269. Son étude du pastiche « conservateur » s'étend à plusieurs autres écrivains plus ou moins contemporains et proches des Hussards : Pol Vandromme, Matthieu Galey, Jean-Louis Curtis.
115. *Ibid.*, p. 274.
116. C'est l'intuition de J.-F. LOUETTE, *Chiens de plume*, *op. cit.*, p. 240.

de l'écriture (le mot pour le mot, l'assonance gratuite, etc.), les Hussards ne semblent s'intéresser qu'à une succession de styles individuels. Même le pastiche de Sartre dans les *Neuf perles de culture* (« Le coup de tête », drame en trois actes) fait ressortir des stylèmes proprement sartriens[117], qui ne se limitent pas aux lourds connecteurs logiques que Sartre est censé partager avec Bourget. S'il n'y a de science que du général, il n'y a de littérature que du particulier.

Le pastiche lui-même est toujours voué à imiter imparfaitement l'auteur ou le texte-cible. Or, c'est précisément le choix d'un trait imitable plutôt qu'un autre qui permet de restituer la conception stylistique implicite des Hussards. Prenons pour exemple ce qu'ils retiennent des productions littéraires avant-gardistes. Nimier, lecteur revendiqué de Joyce, pastiche le *Finnegans Wake* (1939) de l'écrivain irlandais à l'occasion d'un article sur le rugby :

> Le ravi rugbysseur heiligailier expulsum est l'enavanthisseur. Il, Athos, Catholisque était comme jadis Porthaut, et non Erre-et-tics. Méfiez-vous des connesêtresfaçons. Rome llave plus blanc. L'ovale hostie vole à travers l'host. Désovalant l'héritier d'Eire pèredit l'airequilibre. Chut. Jovial, Jove ovesque, orbitre et empireur des cieux et des boues, siffla. Mêle et remêle la pâte avec le sel de la terre, ave, semelle du telhonneur. Pie œuvre, éreintétreinte, qui racechète les nogaieties et gourdegandines manies d'hier Hume aines, sur des coupches nymphernales[118].

Comme on le voit, le résumé du match France-Irlande est parasité par les mots-valises, les emprunts pseudo-bibliques ou latins, les gloses à la Jean-Pierre Brisset. Il est bien sûr impossible d'estimer la fidélité du pastiche par rapport à un texte écrit dans une autre langue, *a fortiori* quand ce texte est écrit dans un mélange d'anglais et d'autres langues[119]. Celui de

---

117. Il est vrai que lesdits stylèmes sont surtout une exagération du style débraillé, placé sans transition à côté d'analyses existentialistes de la mauvaise foi, pour que le contraste donne une impression d'artificialité complète et mal dissimulée :
« PAUL. — C'est à voir.
JUAN. — Quand une chose est à voir, c'est qu'elle est toute vue. Vous vous jetez sur moi. Je vous fais faire un grand écart, et je tire mes guêtres. Après, vous raconterez que j'ai réussi à me sauver. Tiens, vous serez d'accord avec votre passé comme Michel avec le sien.
MADO. — L'écoute pas, Paul. Y fait le malin comme un instituteur. Y méprise les autres. L'écoute pas. » (J. LAURENT et C. MARTINE, *Neuf perles de culture*, *op. cit.*, p. 68). Sur la difficulté qui s'est présentée à Nimier pour pasticher Sartre, voir J.-F. LOUETTE, « Nimier lecteur de Sartre », dans M. Dambre (dir.), *Roger Nimier quarante ans après* Le Hussard bleu, Paris, Association des Cahiers Roger Nimier/Bibliothèque nationale de France, 1995, p. 47-69.
118. « France-Irlande : le pack d'Homère contre celui de James Joyce », *Arts*, 22-29 avril 1955, repris dans R. NIMIER, *Variétés*, Paris, Arléa, 2003, p. 65.
119. La première traduction partielle du texte date de 1962. Si Nimier a lu *Finnegans Wake*, entièrement ou par fragments, c'est donc probablement en langue originale.

Nimier semble étonnamment convaincant dans son genre[120], et fidèle à l'illisibilité proverbiale du livre. Mais ici, décalage entre la forme et le support oblige, le pastiche est une farce, dont il est difficile de déduire à quel point Nimier lui-même prend au sérieux l'écriture de Joyce, qui elle-même est susceptible d'être interprétée comme un vaste canular. Si bien qu'on peut se demander si ce n'est pas d'abord le possible canular de Joyce qui intéresse Nimier.

En revanche, l'article qu'il consacre en septembre 1957 à Valery Larbaud, traducteur et introducteur de Joyce dans la littérature française, montre de tout autres tendances. Ce que Nimier retient de Larbaud, c'est moins le monologue intérieur qu'un style « moderne », proche de Saint-John Perse et d'Apollinaire, mais léger car dépouillé du verbe (procédé que Nimier emploie tout au long de son article) et approchant de la maxime[121]. La conclusion – elle-même sous forme de maxime[122] – suggère que Nimier replace cette écriture dans la grande tradition classique, plus qu'il n'en souligne la nouveauté. Les grandes œuvres ayant pour caractéristique de n'être pas soumises aux caprices de la mode, le modernisme est ainsi réintégré au classicisme universel. Larbaud fait donc l'objet d'un jugement esthétique de surface pour l'élégance et la légèreté de son style, mais pas d'une réflexion sur les effets propres à son écriture : le fait par exemple que le monologue intérieur conçu par Larbaud rende le déroulement des revirements affectifs d'un personnage, en même temps qu'il décrit comment une culture humaniste et cosmopolite filtre et informe ces mêmes affects[123]. Le Larbaud de Nimier est purement français.

Il n'y aurait en fait pas grand sens à opposer, comme le faisait Bernard Frank, le monologue « raisonnable » de Larbaud, qui serait la vraie source du *Hussard bleu*, à celui plus novateur de Joyce[124], pas plus qu'il n'y en aurait à situer les monologues du *Hussard bleu* sur un diagramme de la radicalité littéraire. D'un côté, le dernier monologue intérieur de Florence semble plus osé que ceux de Larbaud (qui se limitent le plus souvent à des phrases nominales et à une narration par impressions successives) :

120. Il n'y manque même pas les connotations psychanalytiques (le « pèredit »/perdit) que l'on peut rencontrer chez Joyce (voir l'interprétation de J. HOLLAND, « "Scares of all knotknow" », *Psychanalyse*, nº 19, 2010, p. 5-13).
121. R. NIMIER, *Journées de lecture*, *op. cit.*, vol. 2, p. 157-160.
122. « Maxime : un style qui n'a pas de bouton de fièvre peut être fiévreux. Une œuvre qui ne cherche pas la mode ne sera pas jugée à travers une mode » (*Ibid.*, p. 160).
123. C'est très net dans les passages en italien et en grec qui affleurent à la conscience du narrateur, dans V. LARBAUD, *Amants, heureux amants…* (1923), Paris, Gallimard, 1993, p. 137-139, et à la page 144, la réflexion sur l'aoriste, « forme féminine et charnelle », fait alterner les réminiscences de grec ancien et la remontée du désir pour les femmes que le narrateur a connues.
124. B. FRANK, « Grognards et hussards », art. cit., p. 1015.

en même temps mon visage vieillira du double parce que je n'aurai plus le droit de m'arranger proprement tout cela est si terriblement injuste que je me sentirais écrasée si le reste n'avait pas été mais je ne dois pas y penser c'est impossible je vais crier je me traînerai partout en le cherchant il faudra bien il faudra bien folle pourquoi pas tu ne leur diras pas surtout oui reste folle et ne t'inquiète plus tu as dix ans pour gâcher ta vie mais tu as plus de chance que tout le monde il y a eu ce quart d'heure ne crie pas je te défends de crier sois fière dix ans ce n'est rien du tout après l'habitude sera là calme-toi je vais me regarder dans les glaces en tournant la tête de tous les côtés par mon imbécillité j'ai été heureuse un quart d'heure[125].

L'absence de ponctuation produit des ambiguïtés syntaxiques (« en tournant la tête de tous les côtés par mon imbécillité »), des ruptures thématiques, et l'énonciation oscille entre parole non-adressée et auto-adressée. D'un autre côté, l'expérimentation n'est que partielle : il s'agit d'un monologue unique en son genre (si l'on excepte le premier monologue du capitaine de Forjac, ponctué, mais tout aussi bref). Il est placé vers le dénouement en manière de bouquet final et limité à une courte page. Les trois précédents monologues de Florence ont déjà caractérisé le personnage avec autant de précision psychologique que s'il y avait eu un narrateur extérieur. Ce dernier monologue n'efface donc pas le « ton » général qui incommodait Claude-Edmonde Magny[126], et qui transpire de tous les autres[127].

À aucun moment la polyphonie ne perturbe la narration – au contraire, chacun des monologues des autres personnages se suit chronologiquement et livre un compte rendu fidèle des péripéties survenues. Ces monologues n'ont pour leur part rien à voir avec du flux de conscience et ne tâchent pas d'exprimer la part irréductible de singularité des personnages, qui au contraire fournissent des types. C'est ce que montre la tendance à la généralisation et à la maxime – c'est-à-dire les traits les plus classiques de l'écriture de Nimier. La maxime paradoxale vise en outre un effet (provoquer) sur un destinataire, ce qui éloigne inévitablement le texte de la nature non-adressée du monologue intérieur[128]. Et ce que Nimier garde du monologue intérieur à la Joyce, ce sont justement ses aspects les plus visibles, provocateurs et déroutants (l'absence de ponctuation par exemple, que ne pratique pas

125. R. NIMIER, *Le Hussard bleu*, *op. cit.*, p. 330.
126. Qui remarque d'emblée que le monologue de Nimier ne s'apparente ni à celui de Dujardin, ni à celui de Larbaud, ni à ceux de Woolf ou de Joyce, etc.
127. Exemple parmi d'autres, la phrase-monologue : « L'animation augmenta chez les Français et en peu de jours atteignit à la folie : ils se lavèrent. » (R. NIMIER, *Le Hussard bleu*, *op. cit.*, p. 141).
128. Sur l'incompatibilité de l'écriture classique (le fût-elle sous la forme insolente de la « généralisation péremptoire ») et du monologue, voir M. RAIMOND, « Poétique du monologue », dans M. Dambre (dir.), *Roger Nimier quarante ans après* Le Hussard bleu, Paris, Association des Cahiers Roger Nimier/Bibliothèque nationale de France, 1995, p. 335-345.

Larbaud), mais pas l'entreprise psychologique ou la discontinuité narrative (et stylistique) qu'elle recouvre[129].

Le début des *Corps tranquilles* fait espérer un dépassement de la narration classique au moyen des jeux sur le langage que Laurent évoque quarante ans plus tard dans *Le Dormeur debout*. Le roman commence dans le métro, où le nom des stations inspire quelques associations d'idées incongrues (« Ce titre échappé au subconscient d'un détracteur des lycées de filles : Sèvres-Babylone[130] »), et où les réclames s'entremêlent au flux du récit et de la syntaxe : « Il admire la patience et la ponctualité de la loi d'inertie qui (*DUBO*) pousse les voyageurs les uns contre les autres (*DUBON*) à chaque accélération et à chaque ralentissement (*DUBONNET*)[131]. » Mais malgré ces rares velléités expérimentales[132], la suite du roman hésite malheureusement entre une intrigue sentimentale, policière et politique assez monotone.

5. Nouveaux romanciers, anciennes valeurs

De telles remarques seraient cependant d'un faible intérêt si elles visaient simplement à dévaluer la littérature des Hussards en l'inscrivant dans une histoire des formes téléologique où « enfin le Nouveau Roman vint », tandis que la droite littéraire resterait dans ses vieux meubles, aveugle au progrès continu de la technique stylistique. Il faut plutôt noter que, malgré l'éclectisme et la relative ouverture de leurs goûts comme de leur écriture, les Hussards demeurent pris dans un cadre de pensée traditionnel : à un moment où la droite littéraire procède à un reclassement de certaines de ses valeurs (celle de style notamment), celles de classicisme et de littérature nationale gardent leur rang. Si bien que pour dire du mal de Sartre, on l'accuse de plagier les auteurs américains[133] (critique retorse, puisque l'anti-américanisme penche de plus en plus à gauche). Inversement, pour dire du bien d'un auteur,

129. Sur la question psychologique, voir par exemple S. SMADJA, « Le monologue intérieur et la prose française dans les années 1920 », dans S. Bertrand et J.-M. Wittmann (dir.), *Le nationalisme en littérature (II) : le « génie de la langue française » (1870-1940)*, Bruxelles, Peter Lang, 2020. Pour la question de la radicale discontinuité narrative et stylistique d'*Ulysse* – qui aurait d'ailleurs échappé longtemps à la critique joycienne elle-même – voir K. LAWRENCE, *The Odyssey of Style in* Ulysses, Princeton, Princeton University Press, 1982.
130. J. LAURENT, *Les Corps tranquilles*, *op. cit.*, p. 8.
131. *Ibid.*, p. 7.
132. On rencontre plus loin un monologue intérieur sous forme de poème en prose à tendance lettriste :
« On dirait que… Conan Doyle. Saut de mouton. M. Lepreux.
Invention ; c'est une définition de la civilisation… Voilà une gare. Boujigny. On approche. Je vais au W.-C.
Tetetep. Tetetep. Tetetep. Kra. Tetep. Kriak. Tetetep. Kromuk. Kro. Choisy-le-Roi, Choisy-le-Roi, Choisy-le-Roi. » (*Ibid.*, p. 575).
133. « Les principes de Sartre sont ceux du roman américain moderne […]. On s'interdit tout aperçu sur la pensée des personnages et l'on se réduit à les saouler pour leur faire vider leur sac et éclairer l'action. » (J. LAURENT, *Les Années 50*, *op. cit.*, p. 232)

on en fait un classique, un écrivain digne du panthéon national ou mondial. Si Nimier compare Joyce à Homère et Dante, ce n'est pas tant parce qu'il aurait « loupé » l'apport radicalement nouveau d'*Ulysse*, que parce qu'à ses yeux la nouveauté et la rupture, toujours susceptibles d'être ramenées à une « mode », ne sont pas des critères de consécration. Les Hussards correspondent à un moment où, pour la droite, le style acquiert une valeur intrinsèque centrale[134], mais où les autres valeurs littéraires et extra-littéraires demeurent largement inchangées.

La position ambivalente de Nimier à cet égard a largement été commentée : Nimier se dit partisan d'un « classicisme moderne », qu'il théorise dès 1950 dans le chapitre « Vingt ans en 45 » du *Grand d'Espagne*. Prenant pour modèle esthétique *Le Confort intellectuel* de Marcel Aymé[135], il résume les éléments constitutifs de la situation littéraire des Hussards :

> Ce que j'entends par un retour au classicisme, ce sont des choses tellement simples qu'on a un peu honte de les dire. Il me semble que les écrivains de cette génération chercheront moins que leurs aînés à passer pour des ingénieurs, des généraux, des « producteurs » d'idées. Ils seront écrivains[136].

De la sorte, les nouvelles productions intéressantes ne peuvent que répondre à ce critère de classicisme, fixé a priori :

> Des livres qui paraissent, la moitié pourrait se placer sous le signe du classicisme (je pense à Braspart, à L.-R. des Forêts, à Raymond Picard, à Michel Mohrt, à cet animal de Boutang) ; l'autre, sous le signe d'une grande insolence à l'égard des valeurs modernes (Jacques Laurent, Youri)[137].

Interrogé sur le « romantisme » des nouveaux romanciers Butor et Simon, Nimier dit voir en eux plutôt un « néo-classicisme »[138]. Dans les deux cas, l'étiquette n'a pas vraiment de sens, sinon d'indiquer que ces nouvelles marchandises ont cours auprès d'un certain public. On signale que la valeur de ces ouvrages est en quelque sorte convertible pour un lecteur ayant une sensibilité de droite. Le classicisme ou néo-classicisme en ce sens, ce n'est pas un style, c'est presque une devise. Il faut donc y voir moins le signe d'une « réaction néo-

134. La remarque de Beauvoir sur un style de droite, foncièrement hostile au débat, demeure valable pour la période précédente (voir par exemple *supra* le chapitre sur Bernanos), qui n'accorde pourtant pas de valeur intrinsèque au style. Ou pour être plus précis, la gratuité du style prend une valeur particulière, politique, pour la droite (désengagement, désinvolture, etc.).
135. Voir *supra* dans « Les ironies de Marcel Aymé », la sous-section « "Passez-moi Astyanax, on va filer en douce" ».
136. R. NIMIER, *Le Grand d'Espagne*, *op. cit.*, p. 165.
137. *Ibid.*, p. 156.
138. Réponse à l'enquête de Jean-René Huguenin, « Un nouveau romantisme : Gracq Nimier Butor Frank Sollers Pingaud Cayrol Simon », *Arts*, 10 décembre 1958, cité par M. DAMBRE, *Roger Nimier, hussard du demi-siècle*, *op. cit.*, p. 479-480.

classique », comme le suggérait Maurice Nadeau[139], qu'une persistance de la valeur positive du classique (dans l'acception spécifique de : « ce qui peut se rattacher à la grande littérature classique, française ou internationale »).

Trouve-t-on chez les autres Hussards un équivalent du « classicisme moderne » de Nimier ? Celui-ci, en raison de son rôle de stratège et de chef de file (ou chef de bande), mais aussi de ses responsabilités chez Gallimard, a davantage eu l'occasion de se prononcer sur des œuvres de date récente – tandis que Laurent, avec *La Parisienne*, semble avoir surtout été accaparé par une entreprise de réhabilitation des auteurs de son bord politique, puis, après son entrée à l'Académie française et au même titre que Déon, par l'entretien d'un patrimoine littéraire déjà établi. Il en va d'ailleurs de même pour Blondin : à côté de ses critiques journalistiques[140], son livre *Certificat d'études* (1977), dont le titre annonce assez l'attachement au canon scolaire, est une histoire anecdotique de la littérature française (principalement du XIXe siècle : Baudelaire, Dumas, Rimbaud, etc.). Il traite donc moins des anciens classiques que des nouveaux, mais dont l'œuvre a été intégrée dans les manuels scolaires. De la sorte, tous ces ouvrages et articles dessinent une pente : le panthéon littéraire des Hussards aspire à grandir le panthéon traditionnel, plus qu'à s'en éloigner pour construire le sien propre (démarche qui est celle de toute avant-garde[141]).

Conclusion

Dans les entretiens rétrospectivement consacrés à leur œuvre, aussi bien Blondin, Laurent que Déon mettent un point d'honneur à récuser l'étiquette de « Hussard », et à souligner au contraire leurs divergences[142]. Michel Déon va même jusqu'à dénier toute valeur littéraire à l'œuvre de Nimier, qui occupe pourtant (mais c'est surtout ce que Déon lui reproche…) la place du chef dans leur bande-qui-n'en-est-pas-une[143]. On comprend qu'un auteur, pour être apprécié à sa juste valeur, doive et veuille être détaché du groupe ou de l'école dans lesquels il évolue. Comme le disait Jacques Laurent inaugurant sa revue : « La

139. M. NADEAU, *Le roman français depuis la guerre*, Paris, Gallimard, 1963, p. 158-164.
140. Qui portent fréquemment sur des auteurs avec qui Blondin est lié (Marcel Aymé, Morand, les jeunes écrivains publiés par la Table ronde, etc.), ou sur des adversaires directs (Sartre, encore et toujours).
141. Y compris quand la position d'avant-garde se joint à un engagement à l'extrême droite : Céline est iconoclaste, tout comme Rebatet.
142. Voir C. MERCIER et A.-G. SLAMA, « Hommage à Jacques Laurent », art. cit. ou E. LEGEARD, *Entretiens inactuels*, Paris, Mallard, 2019, p. 20, ainsi que les entretiens menés par Jean-Luc Delblat : le 11 juin 1991 avec Jacques Laurent et le 18 juin 1991 avec Michel Déon, JLD Productions, en ligne, consultés le 21 octobre 2020.
143. « Il n'y a pas un livre de Nimier qui résiste à l'épreuve du temps. » (G. NARGUET, « Entretien avec Michel Déon », sur *PHILITT*, en ligne, 28 septembre 2016).

littérature n'est point un sport d'équipe[144]. » Mais aussi bien du point de vue de leur sociabilité (fréquentations, participations à des revues, engagements politiques, etc.) que de leur écriture même, tout indique que cette étiquette collective est on ne peut plus pertinente – au moins pour Nimier, Laurent et Blondin. Tout au plus fera-t-on cette concession à l'individualisme que les Hussards forment, pour reprendre le titre de Jacques Laurent, un « sous-ensemble flou ».

Il est capital de tenir compte du caractère collectif de cette entreprise littéraire, si l'on doit la lire en termes de stratégie. Nous avons mentionné ses objectifs propres (l'obtention d'une place au soleil) et ses objectifs larges (la réhabilitation de la droite littéraire, à un moment – la Quatrième République – où la droite politique se reconstitue). La conduite de cette stratégie, politique sans l'avouer, balancée entre esthétisme pur et rejet de l'avant-gardisme, n'est pas sans ambiguïtés ; mais c'est peut-être dans ces ambiguïtés mêmes que la stratégie réside. Selon Jean-François Louette, la stratégie inassignable des Hussards n'est pas seulement « d'arrière-garde » : elle est une inversion de la position d'avant-garde. Elle regroupe les principaux traits de la position *NRF*, où effectivement Nimier a exercé des responsabilités[145]. Il faut toutefois préciser que cette stratégie, menée à plusieurs, peut se décrire en ces termes si l'on observe la carrière de Nimier ; mais celle de Blondin, à cheval sur le journalisme sportif, est encore différente. Quant à la trajectoire de Déon ou de Laurent, qui les conduit à une carrière de notables des lettres, élus à l'Académie, elle donne *a posteriori* un sens inattendu au titre *Les Épées*… Marc Dambre considère que l'étiquette de Hussard ne vaut que jusqu'à la mort de Nimier en 1962. On voit pourtant que des éléments persistent : Blondin ressasse ses années avec Nimier, Laurent refait la satire de la Résistance et l'apologie bouffonne de la Milice, et Déon reste campé dans le même vichysme bon teint.

Toutefois, et même sans estimer que mettre au jour la stratégie d'un écrivain ou d'un groupe d'écrivain revienne à vider son œuvre de sa substance, nous reconnaîtrons que quelque chose de plus se joue dans les livres produits par les Hussards. Ceux-ci appartiennent à une génération qui considère que le roman est devenu le genre littéraire par excellence. En même temps, la situation politique et idéologique dans laquelle ils se trouvent fait de la simple perpétuation des formes narratives existantes une impasse. Pour en sortir, le Nouveau Roman a opéré dans les années 1950 une subversion dure des formes romanesques ; les Hussards

144. « La Parisienne », janvier 1953, repris dans J. LAURENT, *Les Années 50*, *op. cit.*, p. 69.
145. J.-F. LOUETTE, *Chiens de plume*, *op. cit.*, p. 210 et 252-254.

avaient quelques années plus tôt entamé une sorte de subversion douce[146], sapant la logique du récit tout en préservant sa cohérence, amenuisant la consistance des personnages sans mettre en cause leur identité ou leur fonction romanesque[147]. On peut rétrospectivement juger que la subversion du roman, par des auteurs de droite soucieux de préserver voire de sauver un patrimoine littéraire, ne pouvait se faire que dans certaines limites. On peut aussi y voir à l'œuvre deux formes de contestation du résistancialisme : celle des nouveaux romanciers, opérée de l'intérieur, située à gauche, hostile au consensus national et au mythe gaullien de la France entière résistante[148] ; l'autre, opérée de l'extérieur, par une frange du monde littéraire que l'histoire récente a mise à mal, mais désireuse encore de participer à l'écriture du grand récit national.

146. Nous empruntons cette image à Pierre Lepape, qui l'emploie à propos d'un roman d'Echenoz, *L'Équipée malaise* (1986). P. LEPAPE, « La subversion du roman. Jean Echenoz emploie la manière douce pour "déstabiliser" le récit d'aventures. », *Le Monde*, 9 janvier 1987.

147. Il appartiendrait à une histoire comparée des formes esthétiques de comparer ces choix romanesques restés mineurs à ceux institués par la Nouvelle Vague au cinéma (plus volontiers rapprochée du Nouveau Roman). Partant d'une même situation de marginalité et de faible légitimité, se retrouvant d'ailleurs dans les mêmes revues (notamment *Arts*), entretenant aussi une sociabilité masculine, les cinéastes de la Nouvelle Vague ont transformé les formes narratives du film sans aller jusqu'à l'éclatement générique du cinéma lettriste ou situationniste des années 1950. Pourtant, à la différence des Hussards, la Nouvelle Vague a opéré une révolution symbolique et pris la tête de l'innovation cinématographique, ce qui a coïncidé avec une évolution vers la gauche contestataire. Voir O. ALEXANDRE, *La règle de l'exception. L'écologie du cinéma français*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2017.

148. Voir par exemple C. SIGALAS, « Claude Simon antirésistancialiste (*La Corde raide, Gulliver, La Route des Flandres*) », *Fabula Colloques*, 29 septembre 2016, et sur le grand récit gaullien ou gaullo-communiste qui « tend à empêcher tout recours simple au récit » entre 1950 et 1980, voir C. REGGIANI, « Figures de la prose », dans A.-M. Paillet et C. Stolz (éd.), *L'hyperbate. Aux frontières de la phrase*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2011, p. 80.

TROISIÈME PARTIE. VERS LE MONDE CONTEMPORAIN

Un an après que Roger Nimier s'est tué au volant de son Aston Martin en 1962, Antoine Blondin lui consacre un nouvel article d'hommage, au titre d'un érotisme spectral : « Roger Nimier ne me quitte pas[1]. » Aux commentateurs qui s'acharnent à ne retenir que le Nimier jeune et insolent, Blondin oppose l'image d'un Nimier de sens rassis, père de famille, aspirant à la sereine condition d'adulte. Du point de vue affectif, on comprend sans peine la réaction de l'ami face à des journalistes spéculant sur cette mort prématurée. Blondin a d'ailleurs la même conclusion que Marcel Aymé, réagissant contre les « nécromants » : « Roger Nimier était la vie même[2]. » On perçoit aussi, en termes de stratégie littéraire consciente ou non, l'importance de refuser l'image de Nimier en *rockstar* avant l'heure, parangon de la jeunesse dorée et insatisfaite, aux débuts retentissants mais au succès éphémère. Blondin combat l'engloutissement de l'auteur sous une figure mondaine dépourvue de sérieux littéraire, en évoquant à l'inverse le souvenir de l'ami loyal et généreux, toujours prêt à venir en aide. Ce portrait est d'ailleurs juste du point de vue de la sociologie littéraire, et il convient seulement de le traduire : Nimier s'est placé au premier rang, à l'avant-garde (mais au sens strictement militaire du terme) pour venir au secours d'auteurs qui s'étaient compromis sous l'Occupation ; il a été le pivot du retour de la droite sur la scène littéraire dans les années qui ont suivi la Libération.

1. Repris dans A. BLONDIN, *Œuvres*, Paris, R. Laffont, 1991, p. 1043-1046. Blondin avait écrit un premier « Hommage à Roger Nimier » dans *L'Esprit public* d'octobre 1962, un article sur son *D'Artagnan amoureux* deux mois plus tard, et une réaction (hostile) à la nécrologie écrite par Pierre de Boisdeffre (« Un drôle de chevalier », *Ibid.*, p. 1038).
2. Voir le bulletin de la *NRF*, novembre 1962, repris dans M. AYMÉ, *Confidences et propos littéraires*, M. Lécureur (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 1996, p. 340.

Stylistiquement parlant, on l'a vu, les Hussards ont à la fois inventé une prose adaptée à la réécriture de la Seconde Guerre mondiale et proposé une synthèse des œuvres dont ils se revendiquaient : dandysme de Drieu, ton sentencieux de Chardonne, ironie d'Aymé, etc. Faisant feu de tout bois, les Hussards ont été les premiers à émettre l'hypothèse d'un style essentiellement dextrogyre, malgré le caractère hétéroclite des écrivains en question, et malgré la tension jamais résolue entre « classicisme » et singularité de l'écriture (les Hussards eux-mêmes penchent plutôt du côté d'une écriture fantasque, qui puise dans le premier Morand et dans Marcel Aymé). Parallèlement, on a vu comment cette hypothèse s'articulait soit à de nouveaux discours visant à séparer le style des idées (chez Céline ou Chardonne), soit à de nouvelles pratiques stylistiques propres à brouiller les positions idéologiques (chez les Hussards, chez Aymé, et d'une certaine manière chez Morand).

La droite a-t-elle pour autant réussi à revenir en force et durablement sur la scène littéraire ? De toute évidence non, malgré les efforts (parfaitement conscients, en l'occurrence) de Nimier, et ceux des Hussards en général – auxquels on peut ajouter l'entreprise de réhabilitation menée par Dominique de Roux avec les *Cahiers de l'Herne*[3]. Certes, on ne peut pas dire que la droite littéraire ait connu, comme l'extrême droite française en général, « deux décennies très moroses[4] » entre 1945 et 1965. Mais alors que les années 1970 voient un regain politique de l'extrême droite, les décennies 1960 et 1970 représentent un creux en littérature : les vieux auteurs meurent, la jeune génération d'après-guerre se disperse, et aucune ne vient vraiment la remplacer avant les années 1980, voire 1990. Toutefois le vœu de se voir tranquillement vieillir, formulé par Blondin avec plus ou moins d'ironie, a été exaucé : à l'exemple de Montherlant (1960) et de Morand (1968), deux des Hussards basculent définitivement dans le pôle des notables en étant élus à l'Académie française – vieillissement symbolique où il est encore une fois difficile de ne pas voir un démenti rétrospectif de la posture esthète et réfractaire qu'ils adoptaient dans les premières années d'après-guerre.

3. Le fonctionnement semi-érudit des *Cahiers* (mélange d'inédits, de témoignages et de critiques) prélude aussi à la reconnaissance universitaire. Grâce à la variété des auteurs abordés, ils peuvent se targuer de ne pas être une entreprise purement apologétique : les cahiers Céline, Pound et Ungaretti sont entourés d'auteurs irréprochables, comme Bernanos (de Roux est d'ailleurs de tendance gaulliste) ou Michaux – ou dont les orientations politiques sont mal connues (Borges).
4. Pour reprendre la formule de Jean-Pierre Rioux, dans M. WINOCK (dir.), *Histoire de l'extrême droite en France*, Paris, Seuil, 1993, p. 215.

Comme l'indique François Dufay, le dernier succès littéraire notable et collectif des Hussards, le « tir groupé » du début des années 1970[5], a des airs de baroud d'honneur. Mai 68 a beau flatter l'antigaullisme de certains d'entre eux, il marque l'acmé de la domination de la gauche sur le champ intellectuel (en littérature, mais aussi en sciences humaines). Symbole parlant, les journées de Mai font passer à la trappe l'enterrement de Jacques Chardonne (retardé pour cause de grève des croque-morts[6]), et relèguent à l'arrière-plan la droite littéraire en général. Les réactions littéraires, à Mai 68 ou au reste, sont extrêmement rares[7]. Les quelques œuvres que cela représente prennent plutôt la forme de romans à thèse, où le travail stylistique joue un rôle anecdotique[8] et qui paraissent vouées aux marges de la littérature.

On ne manque pas de dates-clefs pour situer la fin de cette période. Le premier choc pétrolier de 1973 et la crise économique concomitante sont les premiers moments précédant ce que certains théoriciens identifient comme la « restructuration » néo-libérale et la fin du compromis fordiste[9]. En France, le « tournant de la rigueur » conduit par François Mitterrand en 1983 et le déclin progressif du PCF signent l'affaiblissement de la gauche française. Les morts de Sartre et de Barthes, l'assassinat de Pierre Goldman ou d'Hélène Althusser en sont d'autres jalons. Le retour en force d'un capitalisme durci culmine avec la chute du Mur (ou, comme l'écrit Guy Debord ironisant sur le monde sorti tout armé de cet événement : « la-chute-du-mur-de-Berlin »[10]) et de l'URSS. Le communisme, jusque-là ennemi principal, passe

5. En référence aux deux romans de Michel Déon (*Les Poneys sauvages* en 1970, prix Interallié, et *Un taxi mauve* en 1973, grand prix du roman de l'Académie française), au prix Goncourt de Jacques Laurent (*Les Bêtises*, 1971), à *Monsieur Jadis* (1970) de Blondin. Dufay y ajoute *La Crève* de François Nourissier (prix Femina 1970) et *Un siècle débordé* (1970) de Bernard Frank. Voir F. DUFAY, *Le soufre et le moisi : la droite littéraire après 1945, Chardonne, Morand et les hussards* (2006), Paris, Perrin, 2010, p. 220-221.
6. *Ibid.*, p. 216.
7. L'idée que l'influence littéraire de Mai 68 ait été restreinte et tardive (D. VIART, « Les œuvres de la révolte : quelle littérature pour Mai 68 ? », *Publifarum*, nº 34, 2020) est contestée (N. WOLF et M. REMY (dir.), *Ce que Mai 68 a fait à la littérature*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2020), mais elle est contestée pour la gauche. À notre connaissance, Mai 68 n'a, dans l'immédiat, pratiquement pas suscité de productions particulières à droite, et encore moins d'innovation formelle en réponse.
8. On songe par exemple à l'étrange roman allégorique du phénoménologue Michel Henry, *L'Amour les yeux fermés* (1976), ou aux romans d'anticipation de Jean Dutourd, *2024* (publié en 1975) et de Jean Raspail, *Le Camp des saints* (1973). Henry et Raspail occupent une place tout à fait marginale dans le champ littéraire. Quant à Dutourd, ses activités de journaliste, son entrée à l'Académie en 1978 et son militantisme institutionnel pour la langue française le situent hors du pôle de la littérature pure.
9. Voir Anon., « La restructuration telle qu'en elle-même », *Théorie Communiste*, nº 22, février 2009, p. 17-102 ; sur le néolibéralisme, le ch. 10 « Le grand tournant », de P. DARDOT et C. LAVAL, *La nouvelle raison du monde. Essai sur la société néolibérale*, Paris, La Découverte, 2009 ; et sur la fin du fordisme, R. BOYER (dir.), *Capitalismes, fin de siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1986.
10. « Avertissement pour la troisième édition française de *La Société du spectacle* », dans G. DEBORD, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006, p. 1794.

dans les coulisses de l'Histoire ; pour la droite littéraire et politique, il continue néanmoins à servir d'épouvantail et d'archétype de la gauche[11].

Cependant qu'en France la gauche s'étiole, une partie de la droite se radicalise. Compromise sous l'Occupation, réduite à un relatif silence à la Libération, passée au terrorisme et à la clandestinité pendant la guerre d'Algérie, amoindrie par le consensus gaulliste mais aussi par une « scissiparité invétérée[12] », l'extrême droite connaît un renouveau dans les années 1970. Renouveau politique, avec la fondation en 1972 du Front national (qui ne connaît de véritables succès électoraux qu'à partir des années 1980) : le parti aspire à rassembler la droite antigaulliste, vichyste ou partisane de l'Algérie française, et prend comme thème de campagne principal l'immigration – thème à la fois nouveau et ancien[13]. Il déborde la tripartition des droites proposée par René Rémond, en combinant bonapartisme, légitimisme et fascisme. Renouveau idéologique d'autre part, distinct mais non sans lien avec le premier : en 1969, un groupe de nationalistes fonde le Groupement de recherche et d'études pour la civilisation européenne (GRECE), dont l'animateur le plus connu est Alain de Benoist. Cette « Nouvelle Droite » s'inspire largement d'une lignée fasciste, néo-païenne et pro-européenne, et se construit autour de l'anticommunisme et de la défense de la race blanche considérée comme réalité biologique[14]. Mais dans les deux cas, ce renouveau semble exclure la littérature : le GRECE est composé de militants nationalistes et de journalistes, et son ancrage est d'inspiration anthropologique et philosophique. Même si son ambition est de redonner à la droite une hégémonie culturelle (à défaut de pouvoir traduire directement en politique cette hégémonie), la littérature ne fait pas partie de son plan de bataille[15].

11. Tout comme la gauche a construit sa vision de la droite à partir du légitimisme et du fascisme (voir J.-M. DONEGANI et M. SADOUN, « Les droites au miroir des gauches », dans J.-F. Sirinelli (dir.), *Histoire des droites en France*, Paris, Gallimard, 1992, vol. 3, p. 759-785).
12. J. ALGAZY, *La tentation néo-fasciste en France 1944-1965*, Paris, Fayard, 1984.
13. Plus précisément, les populations immigrées changent, mais les flux migratoires sont relativement constants. En revanche le traitement politique de l'immigration varie : selon Gérard Noiriel, il y a crispation anti-immigrés à chaque moment de crise économique (1880, 1930, 1980), et les groupes politiques qui se saisissent de la question diffèrent. Jusqu'en 1914, la droite est favorable à l'immigration, et c'est plutôt dans la classe ouvrière qu'on constate des flambées de xénophobie. La ligne politique du FN et de la Nouvelle Droite constitue donc une relative nouveauté. Voir G. NOIRIEL, *Le creuset français : histoire de l'immigration, XIXe-XXe siècle* (1988), Paris, Seuil, 2006 et G. NOIRIEL, *Immigration, antisémitisme et racisme en France, XIXe-XXe siècle : discours publics, humiliations privées*, Paris, Fayard, 2007.
14. P.-A. TAGUIEFF, « Origines et métamorphoses de la nouvelle droite », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, nº 40, décembre 1993, p. 3-22.
15. En revanche, la littérature n'est pas indifférente aux idées du GRECE. Quoique Jean Raspail se dise catholique, *Le Camp des saints* est une mise en récit des thèses du GRECE sur la menace que l'immigration fait peser sur l'Occident blanc.

En littérature en effet, la droite connaît un « passage à vide ». Ce passage à vide, ce sont certes les retombées littéraires de la Collaboration ; mais c'est surtout une rupture générationnelle. Jusqu'alors, on pouvait établir une généalogie sans solution de continuité, remontant à la grande littérature du XIXe siècle, qui irrigue la droite littéraire (Léon Daudet fils d'Alphonse, Barrès « prince de la jeunesse », Moréas repenti du Symbolisme). La droite se trouve ensuite un porte-parole, journaliste, critique et théoricien en la personne de Maurras. Celui-ci forme plus ou moins directement toute une génération de prosateurs (Bernanos, Bonnard, Brasillach et Rebatet, avec quelques médiations Drieu) et compte des sympathisants parmi les (plus ou moins) purs esthètes (Jouhandeau, Morand[16]). Brasillach et l'équipe de *Je suis partout* entretiennent de leur côté des liens avec la bohème réactionnaire, Marcel Aymé et Céline. Même si le clan de droite se recompose sous l'Occupation et après la Libération, la généalogie se perpétue : avec la complicité des aînés qui se sont compromis, les jeunes réactionnaires, avides de se faire une place en littérature, réunissent autour d'eux l'ensemble de la droite littéraire qui a survécu à la Libération.

Or, après 1960, tout cela s'effondre ou s'effrite. Céline meurt, puis Nimier qui orchestrait ce cénacle. Morand se sent isolé et momifié à l'Académie, Aymé s'est tourné vers le théâtre, Jouhandeau vers son petit-fils : leurs gloires, de toute façon, se sont faites avant la guerre. Les nouveaux réactionnaires qui apparaissent participent à d'autres cercles que ceux que nous avons étudiés. Celui de Cioran est purement *NRF*. S'il garde quelques liens avec la Roumanie fasciste à travers Eliade, il masque activement son ancien engagement politique. Les autres sont plutôt issus des avant-gardes de gauche des années 1960 et 1970 (Renaud Camus lancé par Barthes, Richard Millet – qui se réclame de Blanchot et des Forêts – par P.O.L[17], Philippe Muray par *Tel Quel*) ou n'avaient aucun rapport préalable avec le milieu littéraire. Gabriel Matzneff est l'un des rares à assurer une mince transition avec les anciens réactionnaires, qu'il faut bien désormais distinguer des nouveaux.

Les passerelles avec la politique mettent quant à elle du temps à se rétablir, alors même que l'extrême droite se réinstalle durablement dans la vie politique française. De façon surprenante, François Mitterrand, qui catalyse les haines de la droite politique, suscite chez les écrivains de droite des sentiments allant du simple respect pour l'homme de culture (chez

16. Sur ses rapports indirects à Maurras, voir P. MORAND, *Journal inutile*, L. Boyer et V. Boyer (éd.), Paris, Gallimard, 2001, t. I, p. 10-12.
17. Millet a étudié à Vincennes, mais curieusement, c'est par Vincennes et précisément par l'enseignement de Quignard qu'il a retrouvé le goût des classiques (R. MILLET, *Journal 1971-1994*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2018, p. 116).

Cioran) à la sympathie pour l'ancien fonctionnaire de Vichy (chez Jacques Laurent) voire au soutien au candidat socialiste (chez Antoine Blondin – qui ne renie pas pour autant ses origines maurrassiennes !)[18]. Néanmoins, à partir des années 1980 et surtout 1990, la jonction semble s'opérer à nouveau, selon des modalités bien différentes. Les idées d'extrême droite, dont on ne saurait toujours dire si elles sont à proprement parler réactionnaires, s'insinuent dans la littérature sur un mode qui, lui, l'est très nettement. En retour, un certain nombre de journalistes et d'idéologues, pas toujours rattachés explicitement à un courant politique (parfois repentis de la gauche, du maoïsme ou du trotskysme, puis plus tard flottant entre sarkozysme et lepénisme), mais en contact avec la droite littéraire, l'animent, la défendent, voire y participent plus ou moins : Alain Finkielkraut, Pascal Bruckner, Éric Zemmour, Élisabeth Lévy, Frédéric Beigbeder, etc. Leur place dans la sphère médiatique est de mieux en mieux assurée, à une période où la littérature en revanche a largement perdu sa centralité et sa valeur symbolique, constituant un média de plus en plus secondaire. Pour reprendre la boutade attribuée à Otto Abetz : la *NRF* n'est plus la troisième puissance de France après la banque et le Parti communiste. Philosophes, psychanalystes, sociologues ou linguistes ont, au cours des années 1960, disputé à la littérature une autorité intellectuelle et une prééminence qu'elle semble avoir définitivement perdues vers 1980, après la disparition de Barthes, de *Tel Quel* et des dernières avant-gardes littéraires. Les écrivains réactionnaires contemporains n'ont pas été aveugles à ce déclin – que du reste ils ne sont pas seuls à constater. Certains d'entre eux, comme on le verra (Renaud Camus et Richard Millet), ont d'ailleurs quelque peu sacrifié à cette logique médiatique, en profitant de la montée de l'extrême droite et du parfum de scandale qui l'accompagne pour gagner en notoriété (fût-elle négative : *bad buzz* vaut mieux que pas de *buzz*). À prendre ainsi le risque de se fondre dans la parole médiatique, il n'est pas sûr que le style sorte vainqueur.

18. Voir l'entretien avec Benjamin Ivry dans CIORAN, *Entretiens*, Paris, Gallimard, 1995, p. 214, l'article consacré à Jacques Laurent par P. LANÇON, « Le fantôme de chez Lipp », sur *Libération.fr*, en ligne, 19 juin 1997 et les trois articles « L'indécis heureux », « Demandez le programme » et « Le promeneur solidaire » dans A. BLONDIN, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1130-1135.

IX. Le lit de Procuste : Cioran et l'écriture en langue française

Introduction

« Seriez-vous *réac* ? — Si vous voulez, mais dans le sens où Dieu l'est[1]. » Cette boutade, tirée du livre *Écartèlement* publié en 1979, résume assez bien le problème politique et philosophique que constitue son auteur ; ou plutôt, elle résume bien la façon dont celui-ci a voulu que le problème soit posé. L'interprétation de l'œuvre de Cioran se partagerait ainsi entre une lecture qui s'en tient au niveau métaphysique ou ontologique[2], et une lecture qui, au risque de passer pour inquisitrice et paranoïaque, cherche à attribuer à cette métaphysique elle-même un sens politique[3]. Pour l'académicien Bertrand Poirot-Delpech, par exemple, il n'y a rien d'étonnant à ce que Cioran soit apprécié du public de droite du *Figaro* ou de l'Académie[4], celui-ci préférant logiquement une métaphysique qui mette les différents malheurs sociaux sur le compte d'une Création irrémissiblement ratée, et dont le pessimisme révoque toute possibilité d'améliorer la condition humaine. La boutade de 1979 vient précisément désamorcer la lecture politique, en plaçant au-dessus d'elle dans la hiérarchie

1. Cioran, *Œuvres*, Y. Peyré (éd.), Paris, Gallimard, 1995, p. 1462. Dans le même genre, voir l'entretien avec François Bondy : « Vous traite-t-on souvent de réactionnaire ? — [Cioran :] Je m'en défends. Je vais bien au-delà. Henri Thomas m'a dit un jour : "Vous êtes contre tout ce qui est arrivé depuis 1920", et je lui ai répondu : "Non, depuis Adam !" » (Cioran, *Entretiens*, Paris, Gallimard, 1995, p. 12).
2. Sans toujours éviter l'écueil d'une empathie excessive versant dans le psychologique, comme le rappelle A. Minzetanu, « Cioran, un penseur organique », *Littérature*, vol. 179, nº 3, 7 septembre 2015, p. 38-50.
3. L'opération consistant à analyser un modèle abstrait (théologique ou métaphysique) comme paradigme ou projection d'un modèle politique est néanmoins fréquente en philosophie comme en sociologie, comme l'ont montré la *Théologie politique* (1922) de Carl Schmitt, ou « L'ontologie politique de Martin Heidegger » (1975, réédition augmentée en 1988) de Pierre Bourdieu, que nous évoquions dans le chapitre sur Jouhandeau.
4. B. Poirot-Delpech, « Cioran et le lait maternel », dans N. Dodille et G. Liiceanu (dir.), *Lectures de Cioran*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 56.

interprétative la lecture métaphysique et anhistorique. La portée réactionnaire de l'œuvre ne serait plus dès lors qu'involontaire et indirecte.

Il est frappant que même les études les plus récentes s'efforcent de conforter cette dernière lecture[5], y compris à propos de l'essai politique *Transfiguration de la Roumanie* (1936), que Cioran a certes renié[6], mais dont il n'a pas contesté la portée militante. Il n'y aurait pas lieu de revenir sur le passé politique de Cioran, déjà exposé par Nicolas Tertulian, Marta Petreu ou Alexandra Laignel-Lavastine[7], si celui-ci n'était pas déterminant dans la constitution de l'œuvre française de l'écrivain et n'invitait à la relire sous un jour différent, jusque dans l'élaboration de son écriture. Le dilemme entre lecture politique et lecture esthético-métaphysique demande à être dépassé, et peut l'être notamment en faisant la genèse du style cioranien.

Un Européen contrarié

Formé, comme nombre de jeunes intellectuels roumains des années 1930, à la pensée de Nae Ionescu, au *trăirism*[8], mais également à la lecture d'Oswald Spengler[9] (dont Ionescu est un des vulgarisateurs en Roumanie), Emil Cioran montre dès ses premiers écrits (des articles de revue) une préoccupation pour le statut historique de son pays. La situation marginale de la Roumanie et la place mineure qu'elle occupe dans l'histoire et dans la culture européennes engendrent chez Cioran, et selon lui chez la plupart des Roumains, un complexe d'infériorité national[10], qui s'est mué en « haine de soi », selon l'expression de Vincent Piednoir. Rétrospectivement, Cioran a d'ailleurs attribué à cette honte nationale l'origine de

5. C'est le cas aussi bien d'E. SIMION, *Cioran, une mythologie de l'inachevé* (2014), V. Tanase (trad.), Le Mesnil Mauger, Le Soupirail, 2016 que de M.-G. STĂNIȘOR, *La moïeutique de Cioran : l'expansion et la dissolution du moi dans l'écriture*, Paris, Classiques Garnier, 2018.
6. On en trouve trace dans sa correspondance notamment. Voir R. BRAD, « Cioran, au sujet de *Transfiguration de la Roumanie*. Extraits de correspondance », dans *Cioran, archives paradoxales*, Paris, Classiques Garnier, 2015, t. I, p. 89-95. Nous reviendrons plus bas sur les modalités de ce reniement.
7. Voir N. TERTULIAN, « La période roumaine d'E.M. Cioran », *La Quinzaine littéraire*, n° 351, 1er juillet 1981, M. PETREU, *An Infamous Past : E.M. Cioran and the Rise of Fascism in Romania* (1999), Chicago, Ivan R. Dee, 2005 et A. LAIGNEL-LAVASTINE, *Cioran, Eliade, Ionesco : l'oubli du fascisme ; trois intellectuels roumains dans la tourmente du siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, qui à la p. 126 de son étude cite les historiens et critiques ayant mis au jour cette question.
8. Ce courant est un genre d'existentialisme propre à la Roumanie. Nous nous référons, faute de pouvoir consulter des sources qui sont pour partie en roumain, à la synthèse proposée par A. MINZETANU, « Cioran, un penseur organique », art. cit..
9. Ainsi qu'à celle d'autres philosophes allemands, qu'il lit entre 1928 et 1932, comme Simmel, Weininger, Klages ou Heidegger. Voir A. LAIGNEL-LAVASTINE, *Cioran, Eliade, Ionesco : l'oubli du fascisme*, *op. cit.*, p. 43.
10. Sur la question des marges culturelles de l'Europe, voir P. CASANOVA, *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999, p. 251-253.

sa haine de l'univers[11] – premier lien explicite entre la métaphysique cioranienne et la question nationale.

Pour conférer une identité consistante à la Roumanie, Cioran suggère alors de s'inspirer de la culture allemande[12], de sa propension à l'infini et au monumental, et de rejeter la culture française – affirmation iconoclaste dans une Roumanie très francophile. Au moment même où la jeune génération intellectuelle se politise et se polarise entre gauche communiste et droite nationaliste, Cioran se tient d'abord à l'écart de la vie politique et rejette les clivages idéologiques et politiques au nom du primat de ses conceptions métaphysiques :

> À la place de la problématique religieuse et philosophique d'il y a quelques années, […] on veut nous imposer, avec un absolutisme scandaleux, une alternative politique et sociale : la gauche ou la droite ; on nous demande d'adhérer sans réserve à l'une ou à l'autre, d'adopter une attitude politique, de nous prononcer sur la Garde de Fer ou sur les jeunes de « gauche ». […] Pour ma part, je ne crois à aucune doctrine sociale ni à aucune orientation politique, car les impératifs de l'histoire ne peuvent pas entamer ma vision anthropologique, selon laquelle la source de l'inconsistance du monde social et historique se trouve moins dans l'insuffisance des systèmes idéologiques que dans celle, irrémédiable, de l'homme et de la vie[13].

Néanmoins, la formulation de ces questions philosophiques dans une grammaire spenglérienne (comment faire naître une culture roumaine dans un pays sans vitalité historique et dans un Occident en décadence ?) laisse entrevoir – sans qu'il soit nécessaire de sacrifier à une téléologie excessive – leur traduction politique, la « suprême vérification de certains présupposés d'ordre métaphysique[14] », qui advient lors du voyage de Cioran en Allemagne, comme boursier de la fondation Humboldt, à l'automne 1933. Dès son arrivée, il est séduit par l'hitlérisme, par l'irrationalisme et le fanatisme discipliné de la nouvelle Allemagne. Les articles qu'il envoie à la presse roumaine entre 1933 et 1935 sont sans équivoque à cet égard[15]. Ce séjour confirme sa prédilection (déjà affichée dans ses articles de

11. Voir le texte « Mon pays », publié après la mort de l'auteur : « je me lassai de haïr en vain, et m'embarquai dans une haine plus vaste qui comprenait tout le monde, qui s'étendait depuis le mépris pour mon voisin jusqu'à une anarchie cosmique. » (L. TACOU et V. PIEDNOIR (dir.), *Cioran*, Paris, L'Herne, 2009, p. 67).
12. « Pour une orientation vers la culture allemande », article du 10 août 1932, repris dans CIORAN, *Apologie de la barbarie : Berlin-Bucarest (1932-1941)*, V. Piednoir *et al.* (trad.), Paris, L'Herne, 2015, p. 21-26.
13. « Entre le spirituel et le politique », *Calendarul*, 2 janvier 1933, repris dans CIORAN, *Solitude et destin*, Paris, Gallimard, 2004, p. 176-177 et cité par V. PIEDNOIR, *Cioran avant Cioran : histoire d'une transfiguration*, Marseille, Gaussen, 2013, p. 68.
14. « Lettre allemande », paru dans *Calendarul* du 14 novembre 1933, repris dans CIORAN, *Apologie de la barbarie*, *op. cit.*, p. 70.
15. *Ibid.*, p. 67 et suiv.

1931) pour la phénoménologie existentielle, plus conforme au tragique de l'existence, et pour le vitalisme irrationaliste[16].

À son retour de Berlin en juillet 1935, il continue de publier dans la revue gardiste *Vremea*. Sans être membre *stricto sensu* de la Garde de Fer[17], Cioran a semble-t-il été en contact avec son fondateur et chef, Corneliu Codreanu. Il lui envoie un exemplaire dédicacé de la *Transfiguration de la Roumanie*, livre dans lequel il expose son programme pour donner naissance à la nation roumaine. Naissance et non renaissance : alors que la Garde de Fer a une « mentalité réactionnaire » selon Cioran lui-même[18], la *Transfiguration* présente un programme de modernisation radicale de la Roumanie, appelant à son industrialisation, à l'abandon de toute mythologie rurale, byzantine et orthodoxe, à la résolution des questions sociales (inspiré en cela de la révolution bolchevique). De ce point de vue, les commentateurs ont raison de préciser que « ce Cioran-là n'a, en somme, rien d'un réactionnaire[19] ». Comme l'écrit Cioran lui-même : « si je n'avais pas étudié tant soit peu la révolution russe et le nihilisme du XIXe siècle, j'aurais sombré dans tous les péchés d'un nationalisme inspiré de Daudet et Maurras[20]. »

Le livre est aussi une prise de position en faveur de la dictature, pour remédier à l'inertie roumaine, et en faveur d'une politique d'exclusion des Juifs et des autres minorités nationales (Hongrois et Tziganes). Vincent Piednoir a insisté sur le caractère secondaire et ambivalent de l'antisémitisme de Cioran, en montrant que celui-ci était nettement moins radical que celui des légionnaires. Cette ambivalence se retrouverait dans le texte « Un peuple de solitaires », dans *La Tentation d'exister* (1956), où il reprend, parfois terme à terme, certains passages de la *Transfiguration*[21]. Alexandra Laignel-Lavastine a au contraire cherché à démontrer la continuité de l'antisémitisme cioranien, et dit, à propos du même texte, que Cioran conserve les stéréotypes antisémites en se contentant d'inverser les pôles axiologiques (le Juif, qui n'était pas un homme en 1936, devenant plus qu'un homme en 1956). Il n'en

16. N. TERTULIAN, « La période roumaine d'E.M. Cioran », art. cit.
17. La Garde de Fer est à l'origine le nom de la branche paramilitaire, créée en 1930, de la Légion de l'Archange Michel, fondée en 1927. C'est ensuite le nom qui est utilisé pour désigner le mouvement légionnaire, que Cioran désigne aussi fréquemment par « nos nationalistes » dans les textes de cette période.
18. Elle prône notamment un retour aux valeurs orthodoxes et paysannes traditionnelles, contre les influences extérieures et le bolchevisme. Voir la lettre adressée à Eliade du 9 décembre 1935, CIORAN, *Lettres à ceux qui sont restés au pays [Scrisori către cei de-acasa]*, T. Enescu et G. Liiceanu (éd.), Bucarest, Humanitas, 1995, p. 549. Eliade est quant à lui en accord avec cette ligne traditionaliste.
19. Préface de Vincent Piednoir et Gina Puica à CIORAN, *Apologie de la barbarie*, *op. cit.*, p. 16.
20. CIORAN, *Transfiguration de la Roumanie* (1936), A. Paruit (éd.), Paris, L'Herne, 2009, p. 334. Voir aussi la p. 319 sur l'ancrage aristocratique et paysan de l'Action française selon Cioran.
21. Voir V. PIEDNOIR, *Cioran avant Cioran*, *op. cit.*, p. 137.

demeure pas moins dans tous les cas que Codreanu lui-même fit un bon accueil au livre de Cioran. Il ne faut peut-être pas accorder une importance excessive à des désaccords idéologiques superficiels, en regard du poids que devait avoir pour le mouvement légionnaire le soutien d'un jeune intellectuel en vue[22].

Revoir Paris

Cioran avait déjà fait un séjour d'un mois à Paris en mars 1935[23]. Malgré les sentiments encore ambivalents qu'il nourrit pour la France (et qu'il exprime dans *De la France*, un texte de 1941 publié après sa mort), sa seule envie est d'y retourner[24], ce qu'il réussit à faire en 1937, grâce au soutien d'Alphonse Dupront, alors directeur de l'Institut français de Bucarest. Cioran est néanmoins contraint, pour des raisons financières semble-t-il, de retourner brièvement en Roumanie en 1940. Le pouvoir est passé aux mains du maréchal Ion Antonescu, qui dirige le pays avec à son côté Horia Sima, successeur de Codreanu (exécuté en 1938) à la tête de la Garde de Fer. Le dernier texte d'intervention publié par Cioran date de janvier 1941. Quelques jours auparavant, à Noël, la presse publiait son panégyrique de Codreanu, intitulé « Le profil intérieur du Capitaine », que la radio roumaine avait diffusé en novembre. Cioran, lors de son ultime séjour roumain, réaffirme donc son soutien au mouvement légionnaire.

À partir du 21 janvier 1941, Antonescu, soutenu par Hitler, purge la Garde de Fer devenue trop encombrante. Horia Sima part en exil, mais le poste d'attaché culturel en France qu'il avait obtenu à Cioran est cependant maintenu, et Cioran n'est pas inquiété. En France, il travaille avec la délégation roumaine à Vichy, avant d'être congédié deux mois plus tard pour incompétence, ce qui lui permet de retourner à Paris. On sait peu de chose de ses activités politiques d'alors ; il semble toutefois s'en éloigner, et se laisser gagner par un certain scepticisme. En 1944, il fait, avec Stéphane Lupasco et Jean Paulhan, des démarches auprès de l'occupant pour faire libérer Benjamin Fondane. Après la Libération, Cioran ne peut plus retourner en Roumanie, où les anciens légionnaires sont poursuivis par le régime communiste, et il cache autant qu'il le peut son engagement passé[25].

22. Cioran était déjà connu en Roumanie, comme le rappelle Simone Boué dans l'entretien qu'elle a accordé à la fin de sa vie (N. DODILLE et G. LIICEANU (dir.), *Lectures de Cioran*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 31. L'entretien a été repris dans le *Cahier de l'Herne* sur Cioran). Il avait obtenu un prix pour la sortie de son premier livre, *Sur les cimes du désespoir*, et été reçu premier au concours de recrutement des professeurs de philosophie.
23. G. LIICEANU, *Itinéraires d'une vie*, A. Laignel-Lavastine (trad.), Paris, Michalon, 1995, p. 110.
24. V. PIEDNOIR, *Cioran avant Cioran*, *op. cit.*, p. 117.
25. Pour les détails de la stratégie mise en place à partir de ces années-là par Cioran, avec la complicité d'Eliade et de Ionesco, voir encore une fois A. LAIGNEL-LAVASTINE, *Cioran, Eliade, Ionesco : l'oubli du fascisme*,

En 1947, survient l'épisode que Cioran a ensuite érigé en mythe biographique. En vacances à Dieppe, il traduit des poèmes de Mallarmé en roumain et, frappé par l'inutilité de l'entreprise (à quoi bon écrire dans une langue que personne ne lit ?), il décide d'abandonner définitivement sa langue maternelle (il avait en fait déjà produit quelques écrits en français, dont deux articles parus dans *Comœdia* sous l'Occupation[26]).

Ces prolégomènes politiques pourraient sembler bien éloignés de la question du style dans l'œuvre cioranienne. En réalité, les deux domaines sont étroitement liés. Ce ne sont certes pas des considérations politiques qui motivent le changement de langue : celui-ci s'explique bien mieux par l'attrait que pouvait exercer sur Cioran, comme sur tout intellectuel européen (et en particulier de la périphérie de l'Europe), la perspective d'une carrière et d'une reconnaissance françaises. En revanche, la façon dont fut vécue et représentée cette conversion au français est centrale dans l'élaboration de son écriture. Elle l'est également dans la réception de Cioran : la critique, fidèle en cela à l'image que l'auteur s'est construite, a très largement retenu et développé l'idée d'une continuité thématique (l'insomnie, le désespoir, le suicide, etc.), mais d'une coupure politique, linguistique et stylistique entre les deux Cioran[27]. D'une part, le Cioran roumain, hitlérien moderniste, au style romantique et échevelé. D'autre part, le Cioran français, sceptique et désabusé, dans la lignée des moralistes classiques du XVIIe et, surtout, du XVIIIe siècle.

Celui qui choisit de devenir un auteur français s'éloignerait donc de la voie de l'irrationalisme fascisant, tout en développant une pensée qui reste sinon solidaire, du moins voisine de celui-ci, par son spenglérisme notamment. Mais elle prend, pourrait-on dire, la forme d'une pensée réactionnaire abstraite, ou antimoderne au sens qu'Antoine Compagnon donne à ce mot, c'est-à-dire vouée à ne pas s'incarner historiquement en raison de sa nature excessive, littéraire et foncièrement esthétique. C'est l'opposition entre le Cioran de « la volonté de réalisation absolue dans l'histoire[28] » et celui qui décrète rageusement en 1973, dans *De l'inconvénient d'être né*, que « l'histoire est le produit d'une engeance debout[29]. » Le portrait de Cioran en antimoderne, c'est-à-dire en « réactionnaire de charme » à ne pas

op. cit..
26. *Ibid.*, p. 369.
27. Voir typiquement M.-G. STĂNIŞOR, *La moïeutique de Cioran*, *op. cit.*, p. 139, où l'autrice reprend les imaginaires linguistiques de l'auteur et affirme sans ciller que « le français est, par excellence, la langue de l'ordre, de l'apollinien, de l'accomplissement même de l'inaccomplissement. » et qu'il est une « langue procustienne ».
28. « Hitler dans la conscience allemande », 27 mai 1934, repris dans CIORAN, *Apologie de la barbarie*, *op. cit.*, p. 131.
29. CIORAN, *Œuvres*, *op. cit.*, 1995, p. 1301.

prendre trop au sérieux, est d'ailleurs largement esquissé par lui-même, que ce soit dans son *Essai sur la pensée réactionnaire*, où il dit apprécier Maistre pour ses excès et son invraisemblance, ou dans ses aphorismes qui, tout en réitérant sa posture réactionnaire, y glissent parfois une distance ironique : « C'est avec raison qu'à chaque époque on croit assister à la disparition des dernières traces du Paradis terrestre[30]. » Réaffirmer qu'il y a des nostalgiques à toutes les époques est d'habitude le principal argument contre le regret du passé et l'illusion de la décadence. Par un paradoxe qui lui est propre, Cioran retourne l'argument pour justifier une posture qui est aussi la sienne[31].

Faut-il donc prendre au sérieux cette césure entre les deux Cioran, et considérer que le second, l'écrivain de langue française, écrit contre lui-même, comme le suggérerait Nicolas Cavaillès[32] ? D'un point de vue purement politique, nous aurons l'occasion de la questionner. Il n'est que de rappeler que l'apolitisme affiché par Cioran après 1945 est en partie contraint. D'une part, il doit à tout prix éviter de dévoiler son passé fasciste, qui pourrait lui coûter sa carrière littéraire[33] – comme il a coûté le prix Goncourt à l'écrivain Vintila Horia en 1960. D'autre part, il ne peut pas non plus émettre de critique trop éclatante du nouveau régime roumain (comme pouvait se le permettre Ionesco), sous peine de voir celui-ci révéler en représailles son passé gardiste[34]. Il convient donc de rejeter le mythe d'un Cioran revenu de ses ardeurs politiques grâce à la tempérance et à la rationalité innées de la langue française.

Si la stratégie de Cioran pour camoufler son passé est avant tout sociale (ne plus s'investir en politique, limiter sa fréquentation des Roumains à Paris, taire son passé politique et pratiquer l'auto-censure[35]), il n'en demeure pas moins qu'elle se joue aussi, comme on va le

30. *Aveux et Anathèmes* (1987), *Ibid.*, p. 1644.
31. On pourrait certes rendre raison du paradoxe en rappelant que, pour la pensée cioranienne, il est toujours possible de s'améliorer dans le pire, que chaque nouvelle existence est une nouvelle chute dans le temps, vécue sur le mode de la dégradation. Cependant, l'aphorisme doit s'interpréter davantage comme une formulation du plaisir, voire de la complaisance à être réactionnaire, fût-ce à l'encontre du bon sens.
32. Aussi bien dans sa préface à CIORAN, *Œuvres*, N. Cavaillès et A. Demars (éd.), Paris, Gallimard, 2011, p. XXVI, que dans son ouvrage principal, N. CAVAILLÈS, *Cioran malgré lui : écrire à l'encontre de soi*, Paris, CNRS éditions, 2011, dans lequel néanmoins il nuance les différentes lectures synthétiques que l'on peut faire de l'œuvre de Cioran.
33. Cioran soupçonnait par ailleurs Lucien Goldmann d'avoir révélé son antisémitisme à toute l'université et bloqué ainsi son accession au CNRS (CIORAN, *Cahiers : 1957-1972*, S. Boué (éd.), Paris, Gallimard, 1997, p. 853). Ce soupçon ne semble pas toutefois être véritablement étayé.
34. Les articles et livres politiques de Cioran, disponibles uniquement en Roumanie et en roumain, étaient *de facto* inaccessibles pour les Français. La *Securitate* roumaine disposait ainsi d'un moyen de pression sur Cioran, ce qui explique sa relative modération dans *Histoire et Utopie* par exemple. Voir S. TĂNASE, « Emil Cioran surveillé par la *Securitate* », dans L. Tacou et V. Piednoir (dir.), *Cahier Cioran*, Paris, L'Herne, 2009, p. 115-119.
35. En supprimant le chapitre le plus antisémite de la *Transfiguration* lors de sa réédition roumaine, par exemple, ou, quand il en prélève des passages pour écrire « Un peuple de solitaire », en ne gardant que les plus acceptables sur les Juifs. Cette stratégie a été corroborée ensuite par ses éditeurs : ses œuvres dans la collection « Quarto » de

voir, sur un plan conjointement esthétique, linguistique et stylistique. Tout en gardant le silence sur son engagement pro-légionnaire, Cioran en esthétise certains aspects dans ses œuvres. Examiner la rupture qui s'opère avec l'œuvre française, c'est donc aussi voir comment Cioran traite et transforme esthétiquement des questions politiques. À cet égard, on se doit aussi d'analyser de quelle manière il a tâché de se conformer à un certain idéal de la langue française et du style, et en premier lieu du style proprement français qu'est le classicisme.

1. La France, ou la décadence par le classicisme

Le vice de la langue

La façon dont Cioran perçoit le français est similaire à la représentation qui en est faite dans l'ensemble de l'Europe, qu'on se réfère à ses écrits antérieurs (*De la France*, écrit en roumain vers 1941 et resté inédit) ou postérieurs au changement de langue de 1947. Le français est une langue linéaire[36], rigide[37], juridique[38], qui ne supporte pas la faute[39], contraire à la poésie en raison de sa conscience trop claire d'elle-même[40]. Le passage au français est, à en croire Cioran, contraignant et douloureux (pour autant, il reconnaît lui-même ses facilités à écrire[41]). Ce rapport contrarié à la langue française et à ses qualités qui constituent en même temps ses défauts, reprend en fait des éléments anciens et répandus[42] qui transcendent les clivages politiques. La particularité de Cioran, par rapport à cet imaginaire linguistique, est d'en tirer le portrait de toute une civilisation, et de s'évaluer soi-même par rapport à ce portrait. De la langue, il passe à un jugement pour le moins téméraire sur les pratiques d'écriture nationales :

> Aucun Français n'écrit irrémédiablement mal. Tous écrivent bien, tous voient la forme avant l'idée. Le style est l'expression directe de la culture. Les pensées de Pascal, vous les trouvez dans tout prêche et

Gallimard comprennent tous ses livres roumains, y compris certains inédits, sauf la *Transfiguration*.

36. CIORAN, *De la France*, A. Paruit (trad.), Paris, L'Herne, 2009, p. 79.
37. CIORAN, *Entretiens*, *op. cit.*, p. 45.
38. CIORAN, *Cahiers*, *op. cit.*, p. 857.
39. *Ibid.*, p. 388.
40. « La poésie est menacée quand les poètes prennent un trop vif intérêt théorique au langage et en font un sujet constant de méditation, quand ils lui confèrent un statut exceptionnel, qui relève moins de l'esthétique que de la théologie. L'obsession du langage, toujours assez vive en France, n'y a jamais été aussi virulente, et aussi stérilisante, qu'aujourd'hui », dans « Valéry face à ses idoles » (1970) (CIORAN, *Œuvres*, *op. cit.*, 1995, p. 1571).
41. Il confie à Jean-François Duval : « Malgré tout c'est ma manière naturelle. Il se trouve qu'elle est travaillée. Je ne me suis pas fait violence » (CIORAN, *Entretiens*, *op. cit.*, p. 46). Voir aussi ce qu'en dit Simone Boué (N. DODILLE et G. LIICEANU (dir.), *Lectures de Cioran*, *op. cit.*, p. 19).
42. Voir G. PHILIPPE, *Le français, dernière des langues : histoire d'un procès littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.

dans tout livre religieux, mais sa manière de les formuler est unique ; son génie en est indissociable. Car le style est l'architecture de l'esprit. Un penseur est grand dans la mesure où il agence bien ses idées, un poète, ses mots. La France a la clé de cet agencement[43].

L'obsession linguistique qui est censée caractériser la France s'étend aussi au domaine du style : le style classique, universel et qui tend vers la perfection. Cioran répète à plusieurs reprises l'anecdote selon laquelle Pascal aurait réécrit *Les Provinciales* jusqu'à dix-sept fois[44], et cette histoire lui sert de modèle au moment de l'écriture de son premier livre en français (*Précis de décomposition*, paru en 1949), qu'il dit avoir réécrit quatre fois.

Avant d'étudier la façon dont Cioran a, stylistiquement, tenté de se conformer à sa conception de la langue et de la littérature françaises, il faut noter que cette entreprise est profondément articulée à la croyance en des génies nationaux. Comme le résume Pascale Casanova : « on ne peut saisir la fascination de Cioran pour la langue du "classicisme" français et sa volonté de la reproduire, sinon à partir de cette croyance, héritée de l'Allemagne, en un état de perfection inégalé de la langue et de la littérature[45]. » Il était déjà quelque peu archaïque de reprendre, comme Cioran n'a pas hésité à le faire dans *De la France* (et dans plusieurs de ses articles précédents[46]), l'opposition entre *Kultur* et civilisation, entre la tempérance, la courtoisie et la raison françaises, et le caractère dionysiaque des peuples germaniques, russes ou saxons. Mais surtout, ces stéréotypes ont une signification politique en raison du vitalisme et du spenglérisme de Cioran[47]. Les Français ont une conscience excessive de leur langue : comme toute forme excessive de conscience, celle-ci est un symptôme de décadence. « A-t-on ailleurs porté pareille sollicitude au Verbe, à sa vie quotidienne, aux détails de son existence ? La France l'a aimé jusqu'au vice, et aux dépens des choses[48]. »

43. CIORAN, *De la France*, *op. cit.*, p. 25.
44. On la trouve dans CIORAN, *Entretiens*, *op. cit.*, p. 44 et 73, et dans *De l'inconvénient d'être né* (1973), CIORAN, *Œuvres*, *op. cit.*, 1995, p. 1360.
45. P. CASANOVA, *La république mondiale des lettres*, *op. cit.*, p. 103.
46. Mais cette fois clairement pour dénigrer la France au profit de l'Allemagne. Voir par exemple « Trop de clarté ! », *Calendarul*, 1er février 1933, repris dans CIORAN, *Solitude et destin*, *op. cit.*, p. 187, où il écrit : « la liquidation du sentiment "français" de l'existence est désormais inévitable. » Voir aussi « L'Allemagne et la France ou l'illusion de la paix » (Noël 1933), repris dans CIORAN, *Apologie de la barbarie*, *op. cit.*, p. 97-116.
47. Précisons que Cioran, dans l'entretien avec Sylvie Jaudeau (CIORAN, *Entretiens*, *op. cit.*, p. 224), dit s'être intéressé à Spengler jeune, pour s'en éloigner ensuite. Il se peut, mais il n'en demeure pas moins que la problématique éminemment spenglérienne du destin historique des civilisations et de l'Europe continue à l'interroger, voire à l'obséder, dans ses œuvres tardives, tout comme la tendance spenglérienne à essentialiser l'âme des peuples.
48. « Le style comme aventure », *La Tentation d'exister*, dans CIORAN, *Œuvres*, *op. cit.*, 1995, p. 899.

C'est une idée partagée d'ailleurs par les autres auteurs de la jeune génération roumaine, rejetant les influences étrangères et notamment françaises, ainsi que le maniérisme stylistique qualifié de « callophile[49] ». Seulement – toute l'ambivalence de Cioran vis-à-vis de la France se situe là – la décadence ne touche que les grandes civilisations (ce que n'est pas la Roumanie à ses yeux). En outre, les civilisations décadentes sont plus intéressantes, de par la diversité des formes esthétiques qu'elles produisent, que les civilisations en essor (on retrouve ici une réflexion déjà présente chez Bourget : le psychologue trouvera des *cas* plus intéressants dans les périodes de décadence[50]). Le choix du français est donc le produit du complexe d'infériorité national de Cioran, en même temps qu'un choix antimoderne (ou réactionnaire-esthète) fondé sur un diagnostic de décadence envisagé à rebours, selon une sorte d'axiologie inversée.

Le stéréotype national (le Français conscient de sa langue) se superpose de plus à l'expérience personnelle de l'écrivain abandonnant sa langue maternelle :

> Le français a été pour moi comme une camisole de force. Écrire dans une autre langue est une expérience terrifiante. On réfléchit sur les mots, sur l'écriture. Quand j'écrivais en roumain, je le faisais sans m'en rendre compte […]. Les mots n'étaient pas alors indépendants de moi. Lorsque je me suis mis à écrire en français, tous les mots se sont imposés à ma conscience[51].

L'expérience de l'écriture en français est, pour Cioran, marquée par cette conscience excessive de la langue, qui est aussi une hantise des fautes : « Ce qui m'empêche d'innover en français, c'est que je veux écrire correctement. […] C'est exactement comme si j'écrivais en une langue morte, et on sait la différence, selon Meillet, je crois, entre une langue vivante et une langue morte – c'est qu'en cette dernière on n'a pas le droit de faire des fautes[52]. » Le purisme de Cioran est ainsi la conséquence d'une identification à ce qu'il imagine être le purisme national français, mais aussi une conséquence de ce qu'il nomme « complexe du métèque[53] ». Tributaire d'une conception hiérarchique des civilisations, Cioran craint de ne pas être à la hauteur de la nation qu'il vient habiter, et déclare donc suivre les modèles les plus contraignants : non pas Saint-Simon, malgré l'admiration que Cioran porte au souffle de sa phrase, mais La Bruyère qui a l'obsession du point-virgule[54].

---

49. P. BOLLON, *Cioran l'hérétique*, Paris, Gallimard, 1997, p. 130.
50. P. BOURGET, *Essais de psychologie contemporaine* (1885), Paris, Gallimard, 1993, p. 15-16.
51. Entretien avec Fernando Savater (1977), dans CIORAN, *Entretiens*, *op. cit.*, p. 28.
52. CIORAN, *Cahiers*, *op. cit.*, p. 388.
53. Entretien avec Jean-François Duval (1979), dans CIORAN, *Entretiens*, *op. cit.*, p. 43.
54. « Le style comme aventure », *La Tentation d'exister*, dans CIORAN, *Œuvres*, *op. cit.*, 1995, p. 895.

Jeter bas le marbre ?

Le fait de privilégier la langue étriquée de La Bruyère plutôt que la syntaxe libre de Saint-Simon semblerait relever du masochisme littéraire. Et de fait, le rapport que Cioran dit entretenir avec le classicisme français est à l'image de celui qu'il entretient avec la langue : c'est un interné volontaire. L'ambivalence sourd ainsi des compliments empoisonnés qu'il adresse à l'écriture moraliste et aphoristique, lors même qu'il dit ses affinités avec « cette forme d'expression quintessenciée ou, si l'on préfère, sclérosée », « genre mineur où se confondent perfection et asphyxie »[55].

Cioran ne nie pas sa proximité stylistique avec le classicisme. À la question « Votre classicisme stylistique n'est-il pas un peu anachronique ? », il répond, en 1979 :

> Je ne me suis pas posé la question de savoir si c'est actuel ou non, si c'est démodé ou non. On ne peut pas dire que ce soit actuel, c'est un style assez neutre, c'est un style qui n'est pas imagé, c'est un style qui n'est pas d'une époque exactement. Il y a un côté anachronique, ça c'est évident. Ça ne compte pas énormément[56].

Cioran joue ici sur deux définitions incompatibles du classicisme, celle qui se rapporte, de façon universaliste, à la clarté et à la transparence du langage, et celle qui se rapporte spécifiquement au Grand Siècle et à sa langue – archaïque et donc obscur pour un contemporain. L'anachronisme dont il est question ici est plutôt celui de vouloir s'exprimer dans une langue claire et neutre (non marquée temporellement), à une époque où les écrivains s'accorderaient davantage à fonder le style sur l'originalité et la transgression d'une langue usée. Mais on sait que Cioran emploie, pour faire français, des tournures « anachroniques » très visibles. Ainsi de l'emploi quasi systématique du « que si » (sept occurrences dans *La Tentation d'exister*), de celui du verbe *aller* suivi d'un participe présent, ou de certaines formes de subjonctif[57].

La réponse de Cioran peut en revanche surprendre si on la compare à d'autres passages où l'auteur traite de sa poétique, dans son premier livre : « *l'originalité se réduit à la torture de l'adjectif et à une impropriété suggestive de la métaphore.* Mettez les mots à leur place : c'est le cimetière quotidien de la Parole[58]. » En 1956 : « Depuis deux siècles, toute

55. *Exercices d'admiration* (1986), *Ibid.*, p. 1587.
56. Entretien avec Jean-François Duval (CIORAN, *Entretiens*, *op. cit.*, p. 46).
57. « Tout va se dégradant. », dans *Histoire et Utopie* (CIORAN, *Œuvres*, *op. cit.*, 1995, p. 1056) ; « ils se rengorgent comme si elle leur était réservée et qu'ils en fussent nantis par un arrêt de la providence. » (*Ibid.*, p. 1033).
58. *Précis de décomposition* (CIORAN, *Œuvres*, *op. cit.*, 1995, p. 663).

originalité s'est manifestée par opposition au classicisme. Point de forme ou de formule nouvelle qui n'ait réagi contre lui. […] Dans n'importe quel secteur de l'art, tout style s'affirme contre le style[59]. » La contradiction est résumée dans *De l'inconvénient d'exister* : « L'inconvénient de pratiquer une langue d'emprunt est de n'avoir pas le droit d'y faire trop de fautes. Or, c'est en cherchant l'incorrection sans pourtant en abuser, c'est en frôlant à chaque moment le solécisme, qu'on donne une apparence de vie à l'écriture[60]. » Ce qui ressort de ces trois passages, c'est tout d'abord l'équation faite par Cioran entre *le* style, le classicisme et la correction (grammaticale et d'expression, inséparablement). Ensuite, c'est l'idée, exprimée sur un mode impersonnel, qu'il faut forcer la langue et les conventions stylistiques pour être novateur ou original, si bien que l'on ne sait pas clairement où Cioran situe sa propre pratique. S'il semble théoriquement se placer du côté des « terroristes », pour reprendre l'expression de Paulhan, il lui arrive d'affirmer le contraire quand il évoque sa propre œuvre.

Dans « Le style comme aventure », la multiplication des styles individuels est décrite comme une décadence par rapport au XVIIe siècle, mais une décadence irrémédiable, au point qu'il est impossible que Cioran croie pouvoir s'en exclure[61]. Il se voit donc pris entre une exigence de perfection classique et une nécessité individuelle toujours susceptible de la déborder[62]. En somme, c'est davantage en tant que pôle ou qu'exigence régulatrice qu'il faut étudier la place du classicisme dans les écrits français de Cioran.

La conséquence de la maîtrise classique à laquelle il dit aspirer est la destruction de toute spontanéité, c'est-à-dire, selon son esthétique, de toute poésie et de toute créativité : « Si le métèque n'est pas créateur en matière de langage, c'est parce qu'il veut faire *aussi bien* que les indigènes : qu'il y arrive ou non, cette ambition est sa perte[63] » ou « Dans une langue d'emprunt on est conscient des mots, ils existent non en vous mais hors de vous. Cet intervalle entre vous-même et votre moyen d'expression explique pourquoi il est malaisé, voire impossible, d'être poète dans un autre idiome que le sien[64]. » Ici, il faut aussi remarquer que Cioran assimile les problèmes que lui cause le français (langue antipoétique) à ceux que cause une langue d'emprunt en général. Il devient impossible de discerner si le français rend

59. *La Tentation d'exister* (*Ibid.*, p. 899).
60. *Ibid.*, p. 1293.
61. *Ibid.*, p. 896.
62. Nous ne reviendrons pas ici sur ce que Cioran dit des affects qui le poussent à écrire, comme s'il s'agissait d'une nécessité vitale. Voir A. MINZETANU, « Cioran, un penseur organique », art. cit.
63. *De l'inconvénient d'être né* (CIORAN, *Œuvres*, *op. cit.*, 1995, p. 1335).
64. *Aveux et Anathèmes* (*Ibid.*, p. 1723).

impossible la poésie parce qu'il est une langue d'emprunt ou parce qu'il est une langue *empruntée*. Dans tous les cas, la conséquence reste la même : l'impossibilité fondamentale pour Cioran de faire de la poésie.

On remarque d'ailleurs que cette incompatibilité est, comme souvent chez Cioran, ambivalente au regard de ses conceptions ethnologiques. Selon celles-ci, n'importe quel peuple peut avoir une poésie, de par sa spontanéité facile, mais il n'a de véritable littérature nationale qu'à condition d'avoir une prose : « Examinez la production littéraire de n'importe quel petit peuple qui n'a pas la puérilité de se forger un passé : l'abondance de la poésie en est le trait le plus frappant. […] Créer une littérature, c'est créer une prose[65]. »

2. L'aphorisme, « feu sans flamme »

Problèmes spéculaires

Contraint à la prose, Cioran serait par là-même contraint à la grande littérature. Il faut donc nuancer la « haine de soi » qu'il semble nourrir ; celle-ci est compensée par un aspect plus flatteur. On voit se développer là une poétique de la contrainte et du travail – sans doute héritée de Valéry, plus que du classicisme directement. Or, comme l'a montré Philippe Moret dans son étude sur l'aphorisme cioranien, la poétique de Valéry est pour Cioran un repoussoir. Le propos de « Valéry face à ses idoles » (1970) est précisément de récuser l'auteur qui a mis « la poétique au-dessus de la poésie[66] ». Et Cioran récuse la poétique au nom d'une conception foncièrement expressive de la poésie, éloignée de la contrainte mais surtout de la réflexivité – « une vision somme toute très traditionnelle, voire réactionnaire, de la poésie[67] ». Le paradoxe entre spontanéisme antipoétique et réflexivité (paradoxe qui est au centre de l'étude de Ph. Moret) structure l'écriture cioranienne. L'œuvre est censée être l'expression directe des souffrances et angoisses de l'auteur, en même temps qu'elle est toujours médiatisée par un travail conscient sur la langue.

65. « Avantages de l'exil », *La Tentation d'exister* (*Ibid.*, p. 855). Quant à la Roumanie, Cioran a pu lui réserver des jugements encore plus sévères, estimant que même leur poète national, Mihai Eminescu, était « une exception inexplicable » (CIORAN, *Transfiguration de la Roumanie*, *op. cit.*, p. 158). Cf. : « Le roumain – la langue la plus laide et la plus poétique qui soit. Et si les Roumains ne sont pas grands poètes, la raison en est que la langue n'offre aucune résistance, et ne constitue aucun obstacle à franchir. » (CIORAN, *Cahiers*, *op. cit.*, p. 347).
66. CIORAN, *Œuvres*, *op. cit.*, 1995, p. 1565. Voir aussi, de manière plus générale, l'étude de N. CAVAILLÈS et B. SCAPOLO, *Cioran et Valéry : l'attention soutenue*, Paris, Classiques Garnier, 2016.
67. P. MORET, *Tradition et modernité de l'aphorisme : Cioran, Reverdy, Scutenaire, Jourdan, Chazal*, Genève, Droz, 1997, p. 227. Le terme « réactionnaire » est ici à référer uniquement à l'histoire littéraire.

Ph. Moret a mis en lumière l'usage réflexif de la langue dans les aphorismes cioraniens : à travers différents procédés d'emphase, Cioran fait ressortir le travail littéraire opéré sur les mots. Ces procédés, ce sont l'italique, la majuscule et la ponctuation (deux points, points de suspension, tirets), qui dans tous les cas accentuent les oxymores, les défigements lexicaux, et de manière plus générale la « recatégorisation polémique des valeurs[68] » déjà opérée par les moralistes classiques : « Ce qui nous distingue de nos prédécesseurs, c'est notre sans-gêne à l'égard du Mystère. Nous l'avons même débaptisé : ainsi est né l'Absurde[69]… » ; « Le penseur est par définition *âpre au tourment*[70] » ; « Le bonheur est tellement rare parce qu'on n'y accède qu'*après* la vieillesse, dans la sénilité, – faveur dévolue à bien peu de mortels[71]. »

Si l'entreprise de Cioran présente des points communs avec celle des moralistes[72], cette réflexivité leur est en revanche étrangère. La Rochefoucauld écarte ainsi de ses œuvres les maximes qui traitent du genre de la maxime[73]. Cioran au contraire n'hésite pas à multiplier des aphorismes qui traitent de l'aphorisme et qui tâchent en même temps de réaliser l'idéal fragmentaire qu'ils proposent : « Modèles de style : le juron, le télégramme et l'épitaphe[74] » ; « Avoir fait naufrage quelque part entre l'épigramme et le soupir[75]. » Le paradoxe est que ces fragments incarnent « l'exigence d'une expression brute que semblent pouvoir relever la minimalité et l'efficacité aphoristiques, mais que la thématisation par l'aphorisme va jusqu'à rendre caduque[76] ». Le fond s'accorde à la forme, mais pas au soubassement philosophique et esthétique, qui exclut une telle réflexivité.

Un genre frivole

Parallèlement, la réflexivité tend à ruiner le contenu de l'aphorisme au point d'en faire une simple affaire de langage : « Le devoir primordial du moraliste est de dépoétiser sa prose ;

68. *Ibid.*, p. 240.
69. *Syllogismes de l'amertume* (CIORAN, *Œuvres*, *op. cit.*, 1995, p. 751).
70. *Écartèlement* (*Ibid.*, p. 1491).
71. *Syllogismes de l'amertume* (*Ibid.*, p. 756 – l'édition en « Quarto » omet le tiret, bien présent dans les éditions Gallimard « Idées » et « Bibliothèque de la Pléiade ».)
72. La maxime « Entre une gifle et une indélicatesse, on supporte toujours mieux la gifle. » (*Ibid.*, p. 1494) présente (à ceci près que celui-ci aurait parlé de *soufflet*) un étonnant air de famille avec La Rochefoucauld.
73. P. MORET, *Tradition et modernité de l'aphorisme*, *op. cit.*, p. 196. Chez La Bruyère, on ne trouvera pas plus de réflexivité. La préface aux *Caractères* montre plutôt à quel point l'auteur évite de codifier le genre qu'il pratique (voir l'introduction à LA BRUYÈRE, *Les Caractères*, E. Bury (éd.), Paris, Le Livre de poche, 1995, p. 19-20).
74. *Syllogismes de l'amertume* (CIORAN, *Œuvres*, *op. cit.*, 1995, p. 748).
75. *De l'inconvénient d'être né* (*Ibid.*, p. 1378).
76. P. MORET, *Tradition et modernité de l'aphorisme*, *op. cit.*, p. 236.

ensuite seulement d'observer les hommes[77]. » Or, si important que fût le travail d'écriture pour les écrivains du Grand Siècle, il ne pouvait que passer après les enjeux moraux, philosophiques ou sociaux par eux traités. Même si Cioran affirme qu'« on [l]'a comparé aux moralistes français et non sans quelque raison, car seule la conclusion importe[78] », il ne faut pas oublier qu'eux ne sont pas animés par la même épistémologie et ne partagent pas la conviction que les vérités énoncées par aphorisme n'ont qu'une valeur d'instantané et peuvent par conséquent se contredire une fois rassemblées en recueil.

L'attention excessive portée au langage (dans la lecture des moralistes classiques comme dans la pratique de l'aphorisme contemporain) semble être un trait relativement moderne (au sens de la modernité post-années 1950). Cet aspect de la modernité a toutefois des origines et des conséquences singulières chez Cioran. De son point de vue, il ne s'agit pas de travailler le langage comme lieu privilégié de production de la vérité, mais de recourir aux mots en raison de la vacuité du monde : « le vide que nous entrevoyons au fond des mots évoque celui que nous saisissons au fond des choses[79]. »

Cependant, la prédilection de Cioran pour l'aphorisme s'explique aussi par sa volonté de se franciser : « c'est quand même une spécialité française, l'aphorisme[80]. » Or, si c'est le cas, c'est d'abord en raison du manque de sérieux et du caractère foncièrement verbal et frivole que Cioran lui prête, et qui correspond encore une fois à sa conception de la situation historique de la France : « On ne pourrait pas être professeur de fac avec des aphorismes. Ce n'est pas possible. Mais, je considère que dans une civilisation qui se désagrège, ça va parfaitement bien, ce genre de choses[81]. » En faisant le choix de l'aphorisme Cioran chercherait donc à se conformer à un genre emblématique de la littérature française. Mais ce choix est lourd du contexte littéraire moderne (sensible à la réflexivité) et de l'épistémologie propre à Cioran (trăiriste, spenglérienne et sceptique), qui mettent une distance irréductible avec la tradition moraliste. En outre, un examen plus approfondi des écrits de Cioran conduit à nuancer la « dépoétisation » de son écriture, qui survient en plusieurs étapes.

77. *Le Mauvais Démiurge* (CIORAN, *Œuvres*, *op. cit.*, 1995, p. 1234).
78. Entretien avec Fritz J. Raddatz (CIORAN, *Entretiens*, *op. cit.*, p. 185).
79. *La Tentation d'exister* (CIORAN, *Œuvres*, *op. cit.*, 1995, p. 943). Cet aspect est commenté par P. MORET, *Tradition et modernité de l'aphorisme*, *op. cit.*, p. 225-226.
80. Entretien avec Léo Gillet, 1er février 1982 (CIORAN, *Entretiens*, *op. cit.*, p. 77).
81. *Id.*. Cioran allègue aussi sa propre paresse, qui l'aurait mené à ne plus écrire que des aphorismes.

3. Dépoétiser

Dompter les images

Le genre de l'aphorisme fournit un cadre contraignant aux formules qu'il produit. Ces formules ou ces pointes constituent à n'en pas douter le stylème le plus reconnaissable de Cioran, cela n'a pas échappé à la critique. Le secret de la formule cioranienne, selon Sanda Stolojan, c'est « le face-à-face entre deux extrêmes, deux termes qui s'entrechoquent. L'un porteur de violence, l'autre de réserve délicate[82] ». Pour Ph. Moret, c'est la rencontre entre l'idéal et l'organique[83]. Les *Syllogismes de l'amertume* en fournissent plusieurs exemples : « Shakespeare : rendez-vous d'une rose et d'une hache… » ; « Un moine et un boucher se bagarrent à l'intérieur de chaque désir. »[84] Cioran a en outre tendance à condenser ces contraires ou ces contrastes en un seul syntagme nominal, sous la forme d'un oxymore (« les hautes défaillances, les subtiles décrépitudes ») ou sous la forme nom-complément : « les délices d'une destinée statistique », « la *sainteté du désœuvrement* », « une tératologie de la solitude »[85]. Si une partie des aphorismes cioraniens doit être étudiée à travers le prisme de la maxime (en mettant en avant les phénomènes de redéfinition ou les formulations aporétiques par exemple, depuis des coordonnées encore classiques), une autre partie est structurée principalement par ces syntagmes brefs.

Même dans les textes plus longs, Cioran montre cette propension à la pointe, au point de donner parfois l'impression qu'écrire sur un sujet continu lui donne surtout une occasion de multiplier les formules brillantes. Que l'on prenne par exemple les *Exercices d'admiration* (textes rassemblés en 1986), on croirait par instant que l'exercice du portrait d'écrivain consiste à dégager les grandes tendances d'un auteur pour les condenser ensuite dans un paradoxe éclatant, frôlant la pirouette. Valéry est, selon Cioran, un écrivain qui a accordé plus d'importance au discours sur la poésie (sur la création et sur sa nécessaire perfection) qu'à la poésie elle-même. Cioran le résume dans le paradoxe : « Il a prôné le difficile *par impuissance*[86]. » Ou encore, sur son obsession de la précision : « Valéry est un galérien de la Nuance[87] », sentence qui allie à la subtilité distinctive de la nuance la grossièreté et

82. « Cioran ou le devoir de cruauté », dans N. DODILLE et G. LIICEANU (dir.), *Lectures de Cioran*, *op. cit.*, p. 47.
83. P. MORET, *Tradition et modernité de l'aphorisme*, *op. cit.*, p. 251.
84. *Syllogismes de l'amertume* (CIORAN, *Œuvres*, *op. cit.*, 1995, p. 747 et 794).
85. *Précis de décomposition* (*Ibid.*, p. 612, 616, 620, 632).
86. « Valéry face à ses idoles », texte daté de 1970 (*Ibid.*, p. 1565).
87. *Ibid.*, p. 1570.

l'anonymat du galérien. Le portrait de Caillois ramasse son œuvre dans la clausule : « la superbe du désarroi, l'aventure de la grisaille[88]. » Cette tendance peut se comprendre comme une tentative pour imiter Saint-Simon, dont Cioran retient bien sûr le style abondant et les fautes de grammaire[89], mais surtout la capacité de résumer une vie en quelques mots. « Le portrait est le plus souvent une maxime, délayée chez certains, étoffée chez d'autres[90]. » Lecteur « excerpteur », ce que Cioran retient du parangon du style diffus et abondant, ce sont des formules ramassées, bien plus propres à illustrer un idéal de brièveté. Le mot de Saint-Simon sur le Régent (« il était né ennuyé ») est cité en 1956 dans *La Tentation d'exister*, dans un entretien avec Léo Gillet de 1982, et en 1970 dans les *Cahiers*[91]. La lecture cioranienne de Céline est, elle aussi, paradoxale : Cioran retient de lui une maxime (très cioranienne d'ailleurs dans sa composition), « l'amour c'est l'infini mis à la portée des caniches[92] ». De ces deux auteurs incarnant à leur manière l'anti-académisme, Cioran garde donc ce qui fait le plus classique.

La pointe dans l'œuvre roumaine

On trouve déjà ce sens de la formule dans certaines des œuvres roumaines : « Exergue à une autobiographie ; je suis un Raskolnikov sans l'excuse du crime[93]. » En raison de leur rareté, et du fait qu'elles apparaissent plutôt dans les écrits roumains tardifs, on pourrait lier ces formules à la lecture, plus assidue après le premier séjour à Paris en 1935, des moralistes français, ou à l'influence de Nietzsche (tenu pour un penseur allemand latinisé[94]). Mais il faut aussi noter que ces pointes sont plus fréquentes dans des textes d'intervention, les articles polémiques où il critique « la dictature du rhumatisme[95] », ou encore le discours de 1941 destiné à la radio : « Avant Corneliu Codreanu, la Roumanie était un Sahara peuplé » ; « *Le Capitaine était un paysan établi dans l'Absolu* » ; « La Garde de Fer, une forêt fanatique… Le légionnaire doit être un homme dans lequel la fierté souffre d'insomnie »[96]. Il serait donc sans

88. *Ibid.*, p. 1595.
89. Voir *supra*.
90. CIORAN, *Anthologie du portrait : de Saint-Simon à Tocqueville*, Paris, Gallimard, 1996, p. 16.
91. CIORAN, *Œuvres*, *op. cit.*, 1995, p. 942, CIORAN, *Entretiens*, *op. cit.*, p. 68 et CIORAN, *Cahiers*, *op. cit.*, p. 806.
92. Cité au cours de l'entretien avec J.-L. Almira en 1983 (CIORAN, *Entretiens*, *op. cit.*, p. 123). Cioran n'est toutefois pas le seul à faire une semblable lecture de Céline, comme on l'a vu *supra* dans « Un fascisme littéraire ».
93. *Le Livre des leurres* (1936), CIORAN, *Œuvres*, *op. cit.*, 1995, p. 173. Réécrit dans les *Syllogismes*, p. 747.
94. C'est la thèse de J. LE RIDER, « Les solitaires d'E.M. Cioran : aphorismes et fragments », dans *Cioran : archives paradoxales*, Paris, Classiques Garnier, 2018, t. IV, p. 15-34.
95. « Le crime des vieillards », *Vremea*, 20 juin 1937, repris dans CIORAN, *Solitude et destin*, *op. cit.*, p. 384.
96. CIORAN, « Le profil intérieur du Capitaine », dans *Cahier Cioran*, Paris, L'Herne, 2009, p. 53-54.

doute plus raisonnable de dire que l'aphorisme existe déjà chez Cioran, sous une forme peut-être plus proche du slogan, et que ce n'est qu'avec la conversion à la langue française que l'auteur s'investit véritablement dans ce genre et l'associe à l'imaginaire national français.

Le Crépuscule des pensées (écrit en roumain en 1938, publié en 1940) a déjà une forme nettement aphoristique, proche des *Syllogismes de l'amertume*. Néanmoins, les images y ont encore quelque chose de romantique et d'excessif : « Chaque fois que le mot *égarement* me vient à l'esprit, l'homme se révèle à moi. À chaque fois, il me semble que les montagnes se sont assoupies sur mon front[97]. » Si la première phrase a une physionomie familière, la figuration lyrique de soi dans la seconde se distingue des écrits français. Dans ceux-ci en effet, l'art de la pointe constitue à la fois une sorte d'hystérisation du classicisme et d'assagissement de la métaphore. C'est là que réside l'effet ambivalent de ses textes, à la fois classicisants et transgressifs. Les antithèses ne sont pas symétriques, elles offrent toujours un décalage, sémantique ou de registre (on s'aperçoit vite de l'appétence de Cioran pour des mots expressifs et vernaculaires plus ou moins impropres : « bousiller », « trémousser », « dégringolade », « cafard », etc.). Mais parallèlement, leur fantaisie est contenue en une seule formule, délimitée selon un schéma régulier, qui endigue l'épanchement élégiaque. Sans doute cet effort pour concentrer son énergie dans une seule formule provient-il de la crainte de perdre en expressivité à cause de la langue française ; la pointe serait donc une sorte de surtraduction opérée par prudence.

Persistance lyrique

L'abandon du « lyrisme échevelé[98] » et de la poésie passe également par un changement énonciatif. On lit par exemple, en marge du manuscrit posthume et écrit à la première personne, « Confession d'un "démocrate" », la note : « Mettre à la forme impersonnelle : on, il[99]. » Le basculement vers une forme impersonnelle d'énonciation serait-il nécessaire pour conférer à l'écrit un caractère gnomique, propre, avec la brièveté et la discontinuité, à l'écriture aphoristique ?

97. *Le Crépuscule des pensées* (CIORAN, *Œuvres*, *op. cit.*, 1995, p. 340).
98. *Ibid.*, p. 1627.
99. Texte reproduit dans L. TACOU et V. PIEDNOIR (dir.), *Cioran*, *op. cit.*, p. 158-159. On peut voir ce même processus de réécriture du « je » en « on », quand Cioran reprend les *Exercices négatifs* pour en faire le *Précis*. On trouve une analyse génétique chez N. CAVAILLÈS, *Cioran malgré lui*, *op. cit.*, p. 321.

Pour Mihaela-Genţiana Stănişor, un itinéraire commencé très tôt mène Cioran du « je » au « on », de l'autobiographie à une littérature ontologique[100]. Le Cioran roumain recourt en effet volontiers au « je » :

> Si je le pouvais, je prendrais tous les jours une forme différente de vie animale ou végétale, je serais successivement toutes les espèces de fleurs, rose, épine, mauvaise herbe, arbre tropical aux branches tordues, algue marine ballottée par les vagues, ou végétation des montagnes à la merci des vents ; ou alors oiseau au chant mélodieux ou bien prédateur au cri strident, migrateur ou sédentaire, bête des forêts ou animal domestique. […] Comme je m'aventurerais dans les nids ou les grottes, les déserts montagneux et marins, les collines et les plaines ! Seule cette échappée cosmique, vécue suivant l'arabesque des formes vitales et le pittoresque des plantes, saurait réveiller en moi l'envie de redevenir homme[101].

Si l'on reconnaît les thèmes récurrents de Cioran (l'impossibilité de vivre, la haine de l'humanité et de la conscience), on voit aussi la différence qu'induit l'emploi de ce « je ». On peut le qualifier moins d'autobiographique que de lyrique au sens où il est le sujet d'un énoncé qui « ne cherche pas à avoir de fonction dans le cadre de la réalité[102] », sans être pour autant un « je » fictif. Le « je » s'identifie logiquement avec l'auteur, quoiqu'il soit impossible de dire si l'expérience énoncée est la sienne propre ou non. En tout cas, il se distingue du « je » philosophique, à valeur purement gnomique, du « je » à visée communicative (celui d'une lettre par exemple) ou du « je » du récit[103]. Le texte roumain se caractérise par l'emploi d'un « je » énonçant le désir de ses identités multiples, ou qui peut ailleurs énoncer directement une identité autre : « Je suis comme une mer qui retire ses eaux pour faire place à Dieu[104]. »

Pour M.-G. Stănişor : « Il est évident que Cioran, écrivain de langue française, ne parlera plus au nom de sa subjectivité personnelle, et même si parfois le "je" reste l'instance qui parle, c'est le "je" trans-subjectif, le "je" textuel, incarnation des mots[105]. » D'un côté, nous souscrivons à ce diagnostic : un changement s'opère indéniablement, qui passe en

100. M.-G. STĂNIŞOR, *La moïeutique de Cioran*, *op. cit.*, p. 116.
101. *Sur les cimes du désespoir* (1934), CIORAN, *Œuvres*, *op. cit.*, 1995, p. 66.
102. K. HAMBURGER, *Logique des genres littéraires*, P. Cadiot (trad.), Paris, Seuil, 1986, p. 239.
103. La démonstration de Käte Hamburger pour distinguer « je » lyrique et « je » fictif est essentiellement phénoménologique et elle-même reconnaît une continuité du premier avec le « je » du roman à la première personne. On pourrait donc parler éventuellement de fiction de soi.
104. *Des larmes et des saints* (1937), CIORAN, *Œuvres*, *op. cit.*, 1995, p. 305. Précisons tout de même que l'emploi de la première personne n'est pas systématique non plus dans les premiers écrits de Cioran.
105. M.-G. STĂNIŞOR, *La moïeutique de Cioran*, *op. cit.*, p. 139. Malheureusement, la typologie des « je » proposée par Stănişor, fondée sur des critères trop hétérogènes, est inutilisable. On peut lire une analyse de la réécriture dépersonnalisante du roumain au français dans P. BOLLON, *Cioran l'hérétique*, *op. cit.*, p. 138.

grande partie par l'abandon du « je » lyrique. Néanmoins, la perspective de M.-G. Stănişor, selon laquelle Cioran quitte définitivement le domaine historique et politique, en même temps que le domaine personnel, pour développer une ontologie à valeur universelle, semble en partie biaisée (entre autres par le désir de le réhabiliter politiquement).

Les hypothèses de Nicolas Cavaillès à cet égard sont plus convaincantes : constatant que persistent, dans le *Précis de décomposition*, des éléments formels qui font écho aux premiers livres roumains, il perçoit plutôt, dans le premier livre en langue française, une polyphonie entre la voix « suicidaire » (romantique, roumaine) et la voix « décomposée » (sceptique, française)[106]. La section « Visages de la décadence » du *Précis* s'achève sur une récusation du vitalisme *spätromantisch*, dont les notions essentielles sont mises à distance par les guillemets, tandis que les italiques soulignent les termes censés incarner la nouvelle posture de Cioran (effacé derrière un « nous » gnomique) :

> Par ce qui est « profond » en nous, nous sommes en butte à tous les maux : point de salut tant que nous conservons une conformité à notre être. *Quelque chose* doit disparaître de notre composition et une source néfaste, tarir ; aussi n'y a-t-il qu'une seule issue : *abolir l'âme*, ses aspirations et ses abîmes ; nos rêves en furent envenimés ; il importe de l'extirper, de même que son besoin de « profondeur », sa fécondité « intérieure », et ses autres aberrations. L'*esprit* et la *sensation* nous suffiront ; de leur concours naîtra une *discipline de la stérilité* qui nous préservera des enthousiasmes et des angoisses. Qu'aucun « sentiment » ne nous trouble encore, et que l'« âme » devienne la vieillerie la plus ridicule[107]…

Mais comme on peut le voir, d'autres passages du *Précis* sont encore tributaires de ce romantisme lyrique. Ainsi des vociférations cosmologiques de « Certains matins » :

> Il s'ensuit que nous sommes tous malades, qu'il nous faudrait à chacun un Sahara pour y hurler à volonté, ou les bords d'une mer élégiaque et fougueuse pour mêler à ses lamentations déchaînées nos lamentations plus déchaînées encore. Nos paroxysmes exigent le cadre d'un sublime caricatural, d'un infini apoplectique, la vision d'une pendaison où le firmament servirait de gibet à nos carcasses et aux éléments[108].

Les hyperboles, les adjectifs de haut degré, les métaphores baroques, les répétitions sont ici portés par une voix, qui n'est plus le « nous » gnomique, renvoyant à un sujet philosophique universel, mais bien un « nous » lyrique, c'est-à-dire un « je » associant toute

106. N. CAVAILLÈS, *Cioran malgré lui*, *op. cit.*, p. 96-97. Voir aussi p. 316 pour le travail d'épure et d'abandon du lyrisme dont les différentes versions du *Précis* gardent la trace.
107. *Précis de décomposition* (CIORAN, *Œuvres*, *op. cit.*, 1995, p. 690), commenté dans N. CAVAILLÈS, *Cioran malgré lui*, *op. cit.*, p. 133.
108. CIORAN, *Œuvres*, *op. cit.*, 1995, p. 619.

l'humanité à ses épanchements. Le verbe introducteur (« Il s'ensuit ») trahit néanmoins l'intrication du genre démonstratif et du genre lyrique dans la prose d'essai cioranienne, genres auxquels correspondent aussi différentes manières de dire « je ».

Les étapes de l'expression du moi

L'énonciation en première personne se transforme donc selon les périodes de l'œuvre. Par rapport au caractère fragmentaire du *Précis* et surtout des *Syllogismes*, les essais ultérieurs laissent davantage de place à une prose suivie. On peut souscrire, à ce propos, à la chronologie de George Balan : à la différence des critiques qui font une lecture synchronique de l'œuvre ou qui opposent la partie roumaine à la partie française, Balan distingue dans les écrits de Cioran trois périodes[109]. La première s'arrête avec la *Transfiguration de la Roumanie*. La seconde, celle de l'arrivée à Paris qui marque une première rupture avec l'enthousiasme lyrique de jeunesse, s'étend de 1937 jusqu'aux *Syllogismes*. La dernière couvre le reste de la production depuis *La Tentation d'exister* (1956), et représenterait l'œuvre française épurée.

À partir de *La Tentation d'exister*, on peut en effet lire des textes de portée plus autobiographique, où l'auteur médite sur sa situation (celle de Roumain, d'écrivain et d'étranger). Dans « Petite théorie du destin », on voit ainsi comment s'opère le passage de l'ethos lyrique à la posture d'écrivain : « "Comment peut-on être Roumain ?" était une question à laquelle je ne pouvais répondre que par une mortification de chaque instant[110]. » Le « je » du texte ne renvoie plus à un énonciateur lyrique ni réel ni irréel, mais bien directement à l'auteur Cioran, qui se donne à voir comme tel (y compris quand il s'adresse à un destinataire parfaitement fictif, comme celui de la « Lettre sur quelques impasses »). Ce type d'écriture se poursuit dans *Histoire et Utopie* (1960 – mais une partie est écrite très peu de temps après la *Tentation*). Le chapitre qui ouvre l'essai, la « Lettre à un ami lointain » (ami parfois identifié au philosophe Constantin Noica, resté en Roumanie), poursuit la même réflexion sur la condition de l'écrivain roumain et sur le choix de l'exil.

> Lorsque je songe à ces moments d'enthousiasme et de fureur, aux spéculations insensées qui ravageaient et obnubilaient mon esprit, je les attribue maintenant non plus à des rêves de philanthropie et de destruction, à la hantise de je ne sais quelle pureté, mais à une tristesse bestiale qui, dissimulée sous le masque de la ferveur, se déployait à mes dépens et dont j'étais néanmoins complice[111].

109. Ces différents modèles critiques sont résumés dans N. CAVAILLÈS, *Cioran malgré lui*, *op. cit.*, p. 58-77.
110. CIORAN, *Œuvres*, *op. cit.*, 1995, p. 851.
111. *Ibid.*, p. 981-982.

L'expression des affects ne se fait plus sur le mode de l'élégie, mais de l'analyse qui distingue l'avant de l'après (sans pour autant situer plus précisément dans le temps l'un et l'autre), l'effet de sa cause. Le récit de soi est structuré par la réflexion morale. Progressivement, l'emploi de la première personne biographique s'accuse et surtout s'accompagne du recours à des anecdotes pour amorcer la réflexion (quant à démêler lesquelles sont vraies, peu importe). On en trouve plusieurs, concentrées dans la quatrième partie de *De l'inconvénient d'être né* (1973) :

> Une amie, après je ne sais combien d'années de silence, m'écrit qu'elle n'en a plus pour longtemps, qu'elle s'apprête à « entrer dans l'Inconnu »… Ce cliché m'a fait tiquer. Par la mort, je discerne mal *dans quoi* on peut entrer. Toute affirmation, ici, me paraît abusive. La mort n'est pas un état, elle n'est peut-être même pas un passage. Qu'est-elle donc ? Et par quel cliché, à mon tour, vais-je répondre à cette amie[112] ?

Cioran tient son journal jusque dans les années 1980[113]. Dans les dernières œuvres, il semblerait que l'œuvre prenne parfois elle-même le rôle de journal ou de mémoires fragmentaires, sans la médiation du carnet intime. Le titre d'*Aveux et Anathèmes* (1987), à cet égard, n'est pas mensonger, et la section « Exaspérations » forme une séquence largement consacrée à des anecdotes personnelles, dont l'une est même datée :

> Au printemps de 1937, comme je me promenais dans le parc de l'hôpital psychiatrique de Sibiu, en Transylvanie, un « pensionnaire » m'aborda. Nous échangeâmes quelques paroles, puis je lui dis : « On est bien ici. — Je comprends. Ça vaut la peine d'être fou », me répondit-il. « Mais vous êtes quand même dans une espèce de prison. — Si vous voulez, mais on y vit sans le moindre souci. Au surplus, la guerre approche, vous le savez comme moi. Cet endroit-ci est sûr. On ne nous mobilise pas et puis on ne bombarde pas un asile d'aliénés. À votre place, je me ferais interner tout de suite. »
>
> Troublé, émerveillé, je le quittai, et tâchai d'en savoir plus long sur lui. On m'assura qu'il était réellement fou. Fou ou non, jamais personne ne m'aura donné conseil plus raisonnable[114].

D'une part, on pourrait poursuivre, à propos d'un tel passage, la réflexion de Nicolas Cavaillès, et constater que l'anecdote a pour but d'intégrer dans l'œuvre un discours autre, en immortalisant à l'écrit (et ce malgré la haine de l'écrit professée par Cioran) des fragments de discussion orale. Mais alors que N. Cavaillès s'intéressait aux citations littéraires et aux interlocuteurs imaginaires[115], le dialogisme (au sens d'hétérogénéité discursive, d'interaction

112. *Ibid.*, p. 1313.
113. La partie publiée dans les *Cahiers* s'arrête cependant en 1972.
114. CIORAN, *Œuvres*, *op. cit.*, 1995, p. 1702.
115. Notamment dans la partie « Les adages dialoguent en moi » (N. CAVAILLÈS, *Cioran malgré lui*, *op. cit.*, p. 121-123).

avec un discours autre) des écrits plus tardifs est plutôt fondé sur la mise en scène de personnages censément réels, dont on a tantôt les initiales, tantôt la qualité (un paysan, une prostituée, un psychanalyste américain, etc.). On peut donc supposer d'autre part que si le dialogisme change de nature, c'est que l'esthétique de Cioran s'est décentrée, et que son œuvre accorde une place croissante à l'anecdote et à quelques caractères topiques (le fou sage, le paysan roumain éternel, l'universitaire pédant et sot, etc.), le tout se rapportant à l'univers de l'auteur, Roumain exilé à Paris.

Certains fragments prennent donc une tournure narrative, dont l'intérêt est moins la réflexion philosophique qu'ils suscitent (« Les doctrines passent, les anecdotes demeurent[116] ») que la singularité de l'anecdote elle-même, d'autant plus susceptible d'être appréciée que Cioran est lui-même devenu un personnage identifiable. La médiatisation de l'écrivain (entretiens[117], photographies par Fernández, Avedon ou Cartier-Bresson) accompagne ce décentrement esthétique biographique et contribue à fabriquer la posture de Cioran (qui par ailleurs se laisse filmer ou photographier dans son petit appartement sous les combles[118]). On peut voir ce passage de la maxime à l'anecdote au miroir de sa prédilection pour les biographies et les mémoires[119]. On pourra aussi nuancer ce passage par le propos de Norbert Dodille : « l'anecdote est sans doute à la biographie ce que l'aphorisme est à l'essai ou à la thèse[120]. »

L'œuvre ménage en somme le retour de l'auteur, qu'il faut comprendre non seulement par rapport à l'itinéraire singulier de Cioran, mais aussi à son positionnement intellectuel. D'abord représentant d'un existentialisme tragique opposé à l'engagement sartrien, Cioran exprime ensuite à plusieurs reprises son hostilité au structuralisme[121]. L'expression du moi serait donc à la fois une affirmation du sujet contre les sciences humaines et ses structures, et

116. CIORAN, *Cahiers*, *op. cit.*, p. 729.
117. On pourra objecter que Cioran a toujours refusé les entretiens aux journaux français (il y a des exceptions : R. M. PEREDA, « Cioran l'étranger. Propos recueillis », *Le Magazine littéraire*, nº 204, février 1984, p. 80-84, ou P. B., « Cioran s'explique », *Lire*, nº 125, 1985). Cependant, il n'a refusé ni les journaux francophones, ni les interviewers français, ni la radio française.
118. On se réfère ici à la notion théorisée comme lien entre « un agir linguistique (l'ethos discursif) et des conduites sociales (vêtements, etc.) » (J. MEIZOZ, *L'œil sociologue et la littérature*, Genève, Slatkine Érudition, 2004, p. 63-65).
119. « J'aime lire des biographies, me repaître des manies des autres, y trouver une justification des miennes. » (CIORAN, *Cahiers*, *op. cit.*, p. 355 et 437).
120. Dans Y. S. LIMET et P.-E. DAUZAT (dir.), *Cioran et ses contemporains*, Paris, P.-G. de Roux, 2011, p. 178.
121. A. MINZETANU, « "Lire comme une concierge" (Emil Cioran) », dans *Carnets de lecture. Généalogie d'une pratique littéraire*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2016, p. 308 et A. MINZETANU, « Cioran, un lecteur organique », à paraître. Des remarques sur Barthes, Goldmann, Foucault ou Lévi-Strauss peuvent se lire dans CIORAN, *Cahiers*, *op. cit.*, p. 498, 501, 534, 906, 952.

de l'individu singulier et organique contre l'intellectuel engagé, « l'homme extérieur[122] ». Ainsi quand Cioran écrit dans son dernier livre : « Perdre le sommeil et changer de langue. Deux épreuves, l'une indépendante de soi, l'autre délibérée. Seul, face à face avec les nuits et les mots[123] », on peut certes être sensible à la pudeur des phrases averbales ou à la sobriété des parallélismes, qui illustrent le travail d'épure et d'universalisation de la pensée. Mais on doit aussi tenir compte du caractère éminemment personnel de cet aphorisme, toujours susceptible d'être rapporté, selon une lecture naïve agréée par l'auteur lui-même[124], à sa posture de nomade insomniaque. En lançant des ponts entre sa vie littéraire et sa vie privée, Cioran constitue un exemple de ce que Michel Murat appelle le romanesque des lettres[125] (et l'on verra plus bas ce que cette construction romanesque implique de sélection dans ce qui est ou non présenté aux lecteurs).

Dans l'ensemble, si les œuvres françaises de Cioran sont partagées entre confession et réflexion, entre anecdotes et pointes, il est indéniable qu'elles abandonnent peu à peu le mode d'expression lyrique. Mais il est bien évident (que ce soit par les prémices de style aphoristique en roumain, ou les reliquats de lyrisme dans le *Précis*) que le passage à la langue française ne peut être tenu pour le facteur déterminant de cette évolution. Cioran a simplement tenté de moduler son écriture en fonction d'un autre modèle littéraire, plus français à ses yeux, et qui mêle curieusement deux genres emblématiques du classicisme, les maximes et les mémoires (Cioran prolongeant ce classicisme reconstitué jusqu'aux souvenirs d'aristocrates écrits au XIXe siècle, « de Saint-Simon à Tocqueville » comme le dit son *Anthologie du portrait*).

C'est sans doute aussi l'une des raisons pour lesquels l'œuvre de Cioran ne dégage pas toujours – si l'on s'autorise à employer une notion aussi naïve – une impression de sincérité. L'artificialité fantasmée du français devenant auto-réalisatrice, l'écriture adopte, jusque dans ses transgressions occasionnelles, une allure singulièrement réglée. À titre de comparaison, les écrits de Vincent La Soudière, catholique dépressif et désargenté, ami de Cioran et Michaux, ne sont pas soumis à une semblable bride. Traversés par des thèmes très proches (l'impossibilité d'être, l'échec de la naissance, le sentiment d'effondrement universel), ses écrits consistent en une multiplication des figures de soi (alternant entre première et troisième

122. CIORAN, *Cahiers*, *op. cit.*, p. 155.
123. *Aveux et Anathèmes* (CIORAN, *Œuvres*, *op. cit.*, 1995, p. 1657).
124. Voir encore une fois A. MINZETANU, « Cioran, un lecteur organique », art. cit..
125. M. MURAT, *Le romanesque des lettres*, Paris, Éditions Corti, 2018.

personne) dont le mouvement ne s'interrompt jamais : « Dans la nuit volcanisée où je suis empalé, dans la nuit qui jalousement berce mon émiettement et qui, peu à peu, me naturalise, j'appelle la tyrannie d'un ordre[126]. » La tyrannie d'un ordre, Cioran semble justement en avoir trouvé la formule dans l'aphorisme, dans une écriture qui semble juguler l'inquiétude métaphysique plutôt que de s'y soumettre. Comme l'écrit Valéry : « Une détresse qui écrit bien n'est pas si achevée qu'elle n'ait sauvé du naufrage quelque liberté de l'esprit, quelque sentiment du nombre, quelque logique et quelque symbolique qui contredisent ce qu'ils disent[127]. »

4. Torturer la langue : sur la robustesse ontologique de la pensée cioranienne

De la haine de l'être au rejet de la philosophie

L'aphorisme fixe donc des limites à la torture de la langue, pourtant nécessaire à l'élaboration d'un style original aux yeux de Cioran. Ses pointes opèrent certes des rapprochements sémantiques inattendus voire incongrus, mais sans pour autant faire éclater le cadre de l'expressivité rhétorique (la pointe est placée le plus souvent en fin de phrase, ne présente pas de dissonance rythmique ou sonore), ni celui de la grammaire. Malgré sa misologie affichée, qui vise le langage en général et la langue française en particulier, Cioran en a globalement respecté les normes, si ce n'est les usages, comme il le reconnaît lui-même :

> Il m'est arrivé de persécuter le langage, de le maltraiter et même de le faire souffrir mais jamais au point de le faire hurler. Je n'ai jamais demandé aux mots de fournir un effort disproportionné à leur capacité naturelle, je ne leur ai jamais demandé de donner leur maximum. Je suis contre le *surmenage des mots*[128].

Contrairement aux affirmations de certains critiques qui voudraient voir en lui une figure du postmodernisme, il est remarquable que Cioran mette si peu en cause le langage. Le texte consacré à Valéry montre qu'il a conscience que la pensée philosophique et littéraire de son temps a pour principale préoccupation le langage et court le risque d'une crise ontologique, qui questionne la capacité du langage à dire le monde, ou plutôt qui tend à remplacer ce monde par le langage lui-même :

126. V. LA SOUDIÈRE, *Chroniques antérieures*, Montpellier, Fata Morgana, 1978, p. 42.
127. P. VALÉRY, *Variété* (1924), *Œuvres*, Paris, Gallimard, t. I, 1957, p. 463, cité par J. LE RIDER, « Les solitaires d'E. M. Cioran », art. cit., p. 24.
128. CIORAN, *Cahiers*, *op. cit.*, p. 911.

> L'obsession du langage, toujours assez vive en France, n'y a jamais été aussi virulente, et aussi stérilisante, qu'aujourd'hui : on n'y est pas loin de promouvoir le moyen, l'intermédiaire de la pensée en unique objet de la pensée, voire en substitut de l'absolu, pour ne pas dire de Dieu. Il n'y a pas de pensée vivante, féconde, qui morde sur le réel, si le mot se substitue brutalement à l'idée, si le véhicule compte plus que la charge qu'il transporte, si l'instrument de la pensée est assimilé à la pensée elle-même[129].

Un texte inédit, « De Vaugelas à Heidegger », réagit à cette tendance par le refus catégorique de sortir de la langue pour poursuivre la pensée, par l'affirmation définitive – et, pourrait-on dire, dogmatique – que la langue, telle qu'elle est, suffit à la pensée, et que sa déformation par Heidegger est une imposture. « La volonté d'être profond, de *faire* du profond, consiste à forcer le langage en évitant à tout prix l'expression normale, l'expression inévitable[130]. » Cioran, qui réactive implicitement l'opposition entre pensée allemande et pensée française, se réfère en outre à l'autorité de Valéry lorsqu'il écrit : « La plus grande partie de la philosophie se ramène à un crime de lèse-langage, à un crime contre le Verbe[131]. » Comment concilier la poétique de la camisole de force avec l'affirmation qu'il faut forcer la langue pour écrire[132] ? On manque en fait le nœud de cette contradiction si l'on ne voit pas la thèse ontologique qu'elle recouvre implicitement : la langue et le langage (Cioran ne les distingue pas) sont adéquats pour dire un monde inadéquat. Les variations de style (métaphores, paradoxes, oxymores, etc.) et de genre (le lyrisme, l'anecdote, la maxime) y suffisent. Il n'est pas nécessaire de modifier la structure de la langue et de ce qui ordonne préalablement la pensée, qu'il s'agisse du lexique ou de la syntaxe. Ainsi, Cioran, hormis les défigements lexicaux que nous avons évoqués, ne pratique presque jamais le néologisme[133], ni la conversion, ni le solécisme, ni le calembour[134] (à la différence de Beckett, autre écrivain

129. « Valéry face à ses idoles », texte daté de 1970 (CIORAN, *Œuvres*, *op. cit.*, 1995, p. 1571).
130. « De Vaugelas à Heidegger », texte non daté, repris dans L. TACOU et V. PIEDNOIR (dir.), *Cioran*, *op. cit.*, p. 153.
131. « Valéry face à ses idoles » (CIORAN, *Œuvres*, *op. cit.*, 1995, p. 1567). Il cite dans la même page une lettre de Valéry à F. Brunot : « il faut plus d'esprit pour se passer d'un mot que pour l'introduire. »
132. Cette contradiction est pointée par Philippe Moret et commentée plus en détail par F. DEMONT, « Le rêve d'un style parfait : le cas Cioran », Lausanne, 2013.
133. Il réitère cette affirmation dans son dernier livre, *Aveux et Anathèmes* : « Inventer des mots nouveaux serait, selon Mme de Staël, le "symptôme le plus sûr de la stérilité des idées". La remarque semble plus juste aujourd'hui qu'elle ne l'était au début du siècle dernier. » (CIORAN, *Œuvres*, *op. cit.*, 1995, p. 1647). On notera toutefois quelques pages plus loin le joli « trouble-rêve », qu'est un mort qui nous rend visite en songe (*Ibid.*, p. 1654). Mais la « sinéité », inventée pour Beckett comme équivalent de *lessness*, ne le convainquit pas pour finir (*Exercices d'admiration*, *Ibid.*, p. 1576). Il semblerait en revanche qu'il ait pratiqué la substantivation des verbes et adjectifs dans son œuvre roumaine (S. MODREANU, *Cioran*, Paris, Oxus, 2003, p. 140).
134. On relève tout au plus un jeu sur la polysémie du mot *épreuve*, au moment où il relit celles de *Des Larmes et des Saints* en janvier 1972 (CIORAN, *Cahiers*, *op. cit.*, p. 967), une paronomase « fou - pou » dans sa lettre sur Weininger (CIORAN, *Œuvres*, *op. cit.*, 1995, p. 1611) et un vague double sens dans *Histoire et Utopie* : « les hommes avaient déjà pris goût aux manèges du séducteur [Prométhée] qui, les modelant sur son image, leur apprit à fouiller comme lui dans les *dessous* de la vie » (*Ibid.*, p. 1050).

étranger de langue française et ami proche), et ses métaphores ne sont presque jamais purement connotatives (voir *infra*). De ce point de vue, il faut remettre en perspective sa misologie.

Derrière la volonté de s'en tenir aux cadres de la langue française, on peut voir le dépit de Cioran face à la philosophie, qu'il a idolâtrée dans ses premières années de formation avant de s'en détourner. Il s'en éloigne pour une raison qu'on pourrait dire épistémologique : aux yeux du « penseur organique » qu'est Cioran, la philosophie est toujours l'introduction d'une médiation, d'un rapport indirect à la vérité[135]. Les figures philosophiques qu'il sauve du naufrage sont des figures de philosophie pratique, vécue (Bouddha, Pyrrhon, Diogène, Épicure, Plotin pour son don de lire les âmes[136]). Le philosophe moderne « n'est rien de plus qu'un génie *indirect*[137] ». Cioran professe ainsi une haine des systèmes philosophiques qui a deux conséquences. D'une part, il accorde une importance considérable à l'intuition et à la compréhension directe, par exemple celle de certaines phrases frappantes[138]. L'effet et la brièveté sont donc préférés à l'argumentation. D'autre part, il admet l'incohérence de ses propres énoncés entre eux, parce qu'il y a incohérence et discontinuité des états d'âme et des affects dans le temps. C'était déjà partiellement le cas chez Montaigne, Vauvenargues ou Chamfort[139]. Par rapport à une pratique de l'aphorisme qui mettrait en cause la possibilité même d'énoncer une vérité, la « destitution du gnomique[140] » opérée par Cioran reste donc modérée. Il faut ici faire la part de ce que Cioran appelle faute de mieux son « complexe d'infériorité » :

> J.-F. D. : Certains écrivains, vos contemporains, se sont efforcés, par le style, de rendre compte d'une sorte de dislocation générale des choses.

135. A. MINZETANU, « "Tomber sur une phrase" (Emil Cioran) », dans *Carnets de lecture. Généalogie d'une pratique littéraire*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2016, p. 287.
136. *De l'inconvénient d'être né* (CIORAN, *Œuvres*, *op. cit.*, 1995, p. 1294).
137. *Le Crépuscule des pensées* (*Ibid.*, p. 348).
138. « "Je suis un lâche, je ne puis supporter la souffrance d'être heureux." Pour pénétrer quelqu'un, pour le *connaître* vraiment, il me suffit de voir comment il réagit à cet aveu de Keats. S'il ne comprend pas tout de suite, inutile de continuer », dans *Aveux et Anathèmes* (*Ibid.*, p. 1645).
139. Pour Marc Escola, que suit Philippe Moret, il y a aussi chez La Rochefoucauld et La Bruyère une « rhétorique du discontinu » et une dissolution de la caractérisation de l'homme (M. ESCOLA, *La Bruyère*, Paris, H. Champion, 2001, t. II : « Rhétorique du discontinu »). D'autres travaux critiques contestent cette lecture comme séduisante mais intenable, notamment B. ROUKHOMOVSKY, « Morale et réalité. Sur un diptyque de La Bruyère ("De l'Homme", 141-142) », dans C. Noille et B. Roukhomovsky (dir.), *Un autre dix-septième siècle. Mélanges en l'honneur de Jean Serroy*, Paris, H. Champion, 2013, p. 207-226. Il n'en demeure pas moins que le modèle proposé par Escola à propos de La Bruyère et l'idée que le texte offre des mises en série possibles s'applique particulièrement bien à Cioran.
140. P. MORET, *Tradition et modernité de l'aphorisme*, *op. cit.*, p. 392.

> C. : Oui, mais ils pouvaient le faire vis-à-vis de leur langue. Pas un type comme moi, parce que si j'avais fait ça, on aurait dit : mais il ne sait pas le français. Il aurait été facile de faire de l'avant-garde comme étranger. Très facile… Mais je voulais transporter certaines sensations sur le plan des idées. Et donc, ce n'étaient plus des choses directement exprimées, c'étaient des choses formulées. Et quand on formule, il faut qu'on soit net. Ce que j'ai écrit, ce sont des formules. C'est pour ça que j'ai fait cet effort de style. […] Et comme je vous l'ai dit, ce complexe d'infériorité – je ne sais pas quel autre mot employer, j'ai horreur de cette expression, mais enfin ! – a joué un très grand rôle[141].

Étranger, mais nourrissant une haute idée du génie national français et de sa langue, Cioran attribue à ce complexe du métèque son impossibilité de sortir des cadres de la grammaire. À titre de comparaison, Emmanuel Levinas, autre « métèque » (juif d'origine lituanienne), a poursuivi sa carrière philosophique en reprenant les innovations linguistiques des philosophies de l'existence et notamment heideggeriennes (par exemple l'emploi transitif du verbe *exister*[142] ou la substantivation d'*il y a* et son emploi absolu). Ces innovations se prêtent chez Levinas à une interprétation métaphysique de phénomènes comme la nausée ou l'insomnie – thème récurrent des écrits de Cioran. Le premier Cioran, encore pétri de philosophie, donnait une interprétation de l'insomnie comme conscience du temps sans événement, où « le temps n'est plus en effet meublé d'actes ni d'objets : il évoque un néant croissant, un vide en pleine dilatation, semblable à une menace de l'au-delà[143] ». La proximité est ici troublante avec l'*il y a* levinassien, dont la nuit de l'insomnie est l'expérience par excellence, expérience menaçante du bruissement de l'être, qui préexiste à la venue de l'autre et à la subjectivation qui rendent le monde habitable[144]. Cependant, les écrits ultérieurs de Cioran semblent s'être recentrés sur la dimension mystique (l'insomnie est l'instant de solitude de l'athée face à l'absence de Dieu) et psychologique (c'est une confrontation forcée avec soi-même[145], qui engendre la haine de soi et de ses semblables[146]), analogue au traitement littéraire qui en est fait par Borges dans « Insomnie » (1920) ou par Fitzgerald (commenté dans les *Exercices d'admiration*), plutôt que sur une pensée des limites du sujet métaphysique.

141. CIORAN, *Entretiens*, *op. cit.*, p. 45.
142. E. LEVINAS, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité* (1961), Paris, Le Livre de poche, 1990, p. 114.
143. « Le non-sens du devenir », *Sur les cimes du désespoir* (CIORAN, *Œuvres*, *op. cit.*, 1995, p. 101-102).
144. Voir les chapitres « Existence sans existant » et « L'insomnie » dans E. LEVINAS, *De l'existence à l'existant*, Paris, Fontaine, 1947, p. 93-113.
145. « comment rester des heures et des heures en tête à tête avec soi-même ? », *Exercices d'admiration* (CIORAN, *Œuvres*, *op. cit.*, 1995, p. 1615).
146. « Le rôle de l'insomnie dans l'histoire, de Caligula à Hitler. L'impossibilité de dormir est-elle cause ou conséquence de la cruauté ? Le tyran *veille* – c'est ce qui le définit en propre. », *Le Mauvais Démiurge* (1969), *Ibid.*, p. 1235. Voir aussi « Invocation à l'insomnie » dans le *Précis de décomposition* (*Ibid.*, p. 726-727).

De la même manière, la pensée levinassienne de la nausée comme « impossibilité d'être ce qu'on est » et « présence révoltante de nous-même à nous-même »[147] peut entrer en résonance avec une réflexion de Cioran sur la dépression : « Une fatalité organique provoque des dépressions permanentes sans déterminants extérieurs, mais qui émergent d'un profond trouble interne[148]. » Dans les deux cas, on a affaire à un obstacle indistinct du sujet qui l'éprouve, c'est l'impossibilité d'être qui ramène et rive le sujet à lui-même. Mais l'œuvre française de Cioran semble avoir délaissé la dépression pour la déprime et le cafard, simple intuition de la vanité des choses. Il semblerait donc que malgré un fond de références partagées (la lecture d'*Être et Temps*, peut-être aussi de Pascal), Cioran et Levinas aient épousé des trajectoires divergentes : là où Levinas choisit d'échafauder une éthique à partir des problèmes ontologiques posés par Heidegger, Cioran se contente de les balayer, par rejet de la spécialisation technique de la philosophie et des sciences humaines, et pour s'adapter à son idéal de la clarté française et à une pensée moraliste foncièrement mondaine[149]. Sans surestimer l'importance de la terminologie philosophique, son rejet définitif par Cioran semble correspondre à l'abandon de la phénoménologie descriptive et des problèmes métaphysiques, au profit d'un travail purement littéraire.

Limites de l'expression et expression des limites

Il faut encore une fois adopter une vue diachronique pour nuancer le rapport de Cioran à la langue. Le dernier recueil d'aphorismes, *Aveux et Anathèmes*, se distingue des autres par l'importance laissée aux anecdotes (en nombre déjà croissant dans la dernière partie du *Mauvais Démiurge*), mais aussi parce qu'on y voit l'écriture fleureter avec les confins de la langue, selon différentes modalités.

Premièrement, la typographie supplante le lexique : « Si on me demandait de résumer le plus brièvement possible ma vision des choses, de la réduire à son expression la plus succincte, je mettrais à la place des mots un point d'exclamation, un *!* définitif[150]. »

147. E. LEVINAS, *De l'évasion* (1935), Montpellier, Fata Morgana, 1982, p. 89-90.
148. « Capitulation », *Sur les cimes du désespoir* (CIORAN, *Œuvres*, *op. cit.*, 1995, p. 99).
149. Voir à ce propos la préface qui distingue Pascal, seul de tous les moralistes à se pencher sur l'homme métaphysique (CIORAN, *Anthologie du portrait*, *op. cit.*, p. 11-12). Cioran continue pourtant régulièrement à lire Heidegger, comme le montrent les *Cahiers* (CIORAN, *Cahiers*, *op. cit.*, p. 438, 673 et 759), et à commenter son « imposture linguistique » et son « jargon », bien qu'il ne le mentionne pour ainsi dire jamais dans son œuvre (une occurrence dans *Aveux*, voir CIORAN, *Œuvres*, *op. cit.*, 1995, p. 1656). Cf. A. DEMARS, *Le pessimisme jubilatoire de Cioran. Enquête sur un paradigme métaphysique négatif*, Lyon, Université Jean Moulin Lyon 3, thèse de doctorat, 2007, p. 356-361.
150. CIORAN, *Œuvres*, *op. cit.*, 1995, p. 1704. À noter que ce fragment est une réécriture partielle, plus radicale et sans référence culturelle explicite, de cet autre que l'on trouve dans *Écartèlement* : « On ne peut être content de soi que lorsqu'on se rappelle ces instants où, selon un mot japonais, on a perçu le *ah* ! des choses. » (*Ibid.*,

Deuxièmement, le métalangage prend une envergure plus destructrice, comme dans l'aphorisme : « La musique est une illusion qui rachète toutes les autres. (Si *illusion* était un vocable appelé à disparaître, je me demande ce que je deviendrais[151].) » L'emploi du mot en mention est auto-ironique : Cioran pointe le caractère répétitif de ses propres écrits, et ruine l'esprit de sérieux, en mettant en scène sa paresse ou sa monomanie. Mais l'autodérision vient aussi racheter toutes les facilités qu'il a pu s'autoriser dans son œuvre, puisque ce n'est qu'à condition d'avoir élaboré une œuvre assez caricaturale que l'autodérision peut fonctionner. On peut ranger dans cette catégorie l'aphorisme : « Dès que je sors du "je", je m'endors[152] », mise en abyme qui raille implicitement l'égocentrisme de l'œuvre et l'image de l'insomniaque, qui n'est tenu éveillé que par lui-même.

Troisièmement, Cioran radicalise les énoncés télégraphiques (sans verbe, ou à l'infinitif) que l'on pouvait lire ailleurs, comme dans le fragment : « Si jamais il m'arrive de mourir un jour[153]. » Dans cet énoncé interrompu, le *si* est difficile à interpréter : a-t-il un sens optatif (mais on attendrait l'imparfait) ou éventuel (mais le système hypothétique est incomplet) ? Pour condenser l'idée qu'une vie est ratée et incomplète sans sa mort, mais que cette mort est une éventualité toujours et trop longtemps différée, l'écrivain a construit une phrase ratée car dans l'attente de sa fin.

Quatrièmement, il sort du régime conventionnel de la métaphore. Dans *De l'inconvénient d'être né*[154], Cioran affirmait se moquer de la cohérence de ses métaphores, celles-ci appartenant à l'écrit et non au visible. Il y a certes une dimension anticlassique dans ce refus de l'*ut pictura poesis*. Il faut cependant garder en tête que la métaphore chez Cioran se rapporte toujours à un référent. On trouve dans les *Aveux* une exception isolée, à laquelle Ph. Moret, dans son étude, accordait une grande importance : « Une flamme traverse le sang. Passer de l'autre côté, en contournant la mort[155]. » Ce fragment est en effet représentatif d'une vérité métaphorique, plus proche de l'aphorisme post-reverdyen ou post-surréaliste[156], et où la

p. 1455). Autre premier jet possible : « 2 heures du matin. Retour de mon habituelle promenade autour du Luxembourg. Accès de ????. Le Rien comme fond de tout, la non-réalité essentielle de ce monde, même des affections. » (CIORAN, *Cahiers*, *op. cit.*, p. 431)

151. CIORAN, *Œuvres*, *op. cit.*, 1995, p. 1686.

152. *Ibid.*, p. 1701.

153. *Id.*.

154. *Ibid.*, p. 1326.

155. *Ibid.*, p. 1672.

156. L'aphorisme est étudié par Moret en fonction de sa parenté avec la poésie moderne, par exemple chez René Char – où la métaphore s'est affranchie de la référence extérieure (Á. KIBÉDI VARGA, « La question du style et la rhétorique », dans G. Molinié et P. Cahné (dir.), *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 172).

métaphore ne peut se voir assigner un référent stable (qu'est-ce notamment que « l'autre côté », et de quoi, s'il ne peut être compris comme une désignation topique de la mort ?), et ne renvoie plus à une partition claire du comparant et du comparé[157].

Enfin, Cioran recourt également à ce qu'il faut bien considérer comme une métalepse, quoique dans un cadre non fictionnel[158]. Celle-ci peut se contenter de troubler le statut de l'énonciation, comme c'est le cas avec l'aphorisme suivant : « Comment ai-je pu me résigner un seul instant à ce qui n'est pas éternel ? – Pourtant cela m'arrive, en ce moment même par exemple[159]. » Ici, il y a glissement du régime de l'énonciation écrite et donc détachée du cours du temps, vers une fiction de discours immédiatement tenu et qui coïnciderait avec le moment de la lecture, en s'appuyant sur la *deixis* : « ce moment même » ne peut pas être interprété uniquement comme renvoyant au moment de l'écriture, il implique forcément que la situation d'énonciation et la situation de lecture feignent de se rejoindre. La métalepse introduit bien sûr ainsi un jeu en immortalisant le moment fugitif de l'écriture.

Une autre forme de métalepse survient pour ruiner la possibilité même du propos : « Je suis distinct de toutes mes sensations. Je n'arrive pas à comprendre comment. Je n'arrive même pas à comprendre *qui* les éprouve. Et d'ailleurs qui est ce *je* au début des trois propositions[160] ? » Par un glissement propre à cette figure, le « je » qui semblait devoir être pris pour l'énonciateur premier est bousculé dans la dernière phrase par un nouvel énonciateur, qui, quoique inconnu, expose l'inanité du sujet que ces prédicats caractérisent et l'inanité de l'énonciateur censé les avoir produits. Il met notamment en lumière l'irréductible incertitude entre « je » philosophique et « je » biographique. La pensée exposée dans ce paragraphe est poussée dans ses retranchements : le sujet est extérieur à ses sensations ; cette extériorité ne le renvoie pas même à sa propre rationalité, ni à la certitude de l'existence d'un sujet assignable à ces sensations ; et pour finir le doute entame la pertinence des trois énoncés précédents et de la progression philosophique qui, par conséquent, n'en est plus une. Cioran

157. Pour clore le parallèle avec Emmanuel Levinas amorcé plus haut, on renverra à ses « Notes sur la métaphore » (publiées par Rodolphe Calin dans D. COHEN-LEVINAS et B. CLÉMENT (dir.), *Emmanuel Levinas et les territoires de la pensée*, Paris, Presses universitaires de France, 2007, p. 25-40), où Levinas conçoit la métaphore non comme l'appel du semblable par le semblable, mais comme production d'un surplus de sens, d'un au-delà de la signification, dépassant le niveau conceptuel.
158. On s'autorise ici de la réflexion sur la fictionnalité de l'essai faite par P. GLAUDES et J.-F. LOUETTE, *L'essai* (1999), éd. revue et augmentée, Paris, Armand Colin, 2011, p. 269-273. Voir encore, pour la définition de la figure et ses usages élargis, G. GENETTE, *Métalepse : de la figure à la fiction*, *op. cit.*.
159. CIORAN, *Œuvres*, *op. cit.*, 1995, p. 1715.
160. *Ibid.*, p. 1645.

reprend et condense les arguments anticartésiens de Nietzsche[161], en radicalisant le doute de sorte à ne plus mener à la certitude du *cogito*.

Ces exemples, encore une fois, sont sporadiques. Ils semblent certes être l'indice d'une écriture de la maturité, qui revient sur elle-même selon un régime de réflexivité plus moderne. Ils ressemblent à des tentatives pour rendre, par la forme même de l'écriture, les apories et les impasses que les ouvrages précédents n'avaient fait que décrire et désigner. Pour autant, et malgré les enjeux philosophiques que peuvent recouvrir certains d'entre eux, ces aphorismes ont comme on le voit un caractère éminemment ludique. Ils correspondent au ton bien plus léger de ce dernier livre, que résume la formule : « j'étais rivé à ce bel univers maudit[162]. » Il n'est pas nécessaire d'invoquer les amours tardives de l'écrivain[163] pour expliquer cette réconciliation partielle avec l'existence ; on constatera seulement que le désespoir, supposé être l'origine organique de l'œuvre, s'est au fil de celle-ci transformé en posture, en un élément de l'ethos littéraire de Cioran.

5. L'esthétisation de la politique

Il serait tentant de relire l'ensemble du parcours (littéraire, linguistique, politique, etc.) de Cioran en fonction d'une téléologie de l'assagissement, jalonnée de renoncements successifs : abandon du fascisme (voire de « l'idéologie » en général), abandon de la langue roumaine sauvage pour le carcan policé du français, abandon du lyrisme roumain *mioritic* au profit de la pointe des moralistes, abandon du jargon philosophique au profit de la clarté d'expression, abandon relatif, enfin, du fétiche classique et de l'attitude suicidaire au profit d'une transgression modérée et ludique de l'écriture. Le tout interprété non en fonction des conditions historiques auxquelles l'auteur fut soumis, mais de l'invariant anthropologique selon quoi l'âge mûr et de sens rassis succède à une jeunesse turbulente. Cette lecture ne manque pas de pertinence ; elle se vérifie à certains égards. Mais elle risque fort d'être la dupe (volontaire) d'une dialectique évolution-permanence, là où il faut plutôt analyser l'œuvre de Cioran comme un discours sous contrainte : contraintes esthétiques dont certaines, comme on vient de le voir, sont partiellement levées à mesure que l'œuvre avance, mais aussi contraintes

161. Voir les §16 et 17 de F. NIETZSCHE, *Par-delà bien et mal* (1886), P. Wotling (éd.), Paris, Flammarion, 2000, p. 62-64.
162. CIORAN, *Œuvres*, *op. cit.*, 1995, p. 1679.
163. P. ASSOULINE, « Cioran amoureux », sur *Le Monde.fr*, en ligne, 1er décembre 2011. On lit ailleurs : « Personne n'a aimé la vie plus passionnément que moi. » (CIORAN, *Cahiers*, *op. cit.*, p. 556).

politiques et historiques. Il nous appartient donc de voir comment l'écriture cioranienne a répondu à ces contraintes extérieures.

Euphémisations et coupures

Si l'on devait retenir une figure de style pour caractériser l'œuvre de Cioran, ce serait à n'en pas douter l'hyperbole. Pourtant, quand Cioran parle de son engagement politique pro-hitlérien entre 1933 et 1940, et en particulier quand il évoque *Transfiguration de la Roumanie*, le ton de son écriture est plutôt à l'euphémisme. On le constate dès 1947, dans sa correspondance avec sa famille : « Toute participation au tracas temporel est temps perdu et quête inutile. […] Tout individu est victime de son propre tempérament. Je pense avoir liquidé pas mal d'erreurs et d'espoirs trompeurs[164]. » À nouveau, plusieurs décennies plus tard : « Parfois il m'arrive de me demander si c'est vraiment moi qui ai écrit toutes ces divagations qu'on cite. […] L'enthousiasme est une forme de délire. Nous avons souffert de cette maladie et personne ne veut croire que nous en sommes guéris[165]. » Dans ses notes personnelles, en 1963 :

> Je pense à mes « erreurs » passées, et je ne peux pas les regretter. Ce serait piétiner ma jeunesse ; ce que je ne veux à aucun prix. Mes emballements d'autrefois émanaient de ma vitalité, de mon désir de scandale et de provocation, d'une volonté d'efficacité malgré mon nihilisme d'alors[166].

Ou dans une lettre à un ami : « quand je songe à certains de mes emballements passés, je reste interdit : je ne comprends pas. Quelle folie[167] ! » Erreurs, emballements, divagation, délire, folie, enthousiasme, tracas : autant de termes qui dénotent certes le repentir, mais aussi la gêne à assumer sa responsabilité d'écrivain et d'intellectuel. On les trouve en premier lieu dans des textes intimes et non destinés à la publication (lettres, cahiers), mais également dans l'œuvre à proprement parler. Il importe peu de juger celle-ci politiquement ou moralement, mais on ne peut s'abstenir de relever les collisions entre politique et choix de style. Alors que la tendance cioranienne est plutôt à la recatégorisation avec ajout d'éléments provocateurs (sèmes organiques, connotations vulgaires), cette recatégorisation-là procède par retrait (et notamment retrait du sème politique).

---

164. Lettre à son frère Aurel de 1947, cité par R. BRAD, « Cioran, au sujet de *Transfiguration de la Roumanie*. Extraits de correspondance », art. cit., p. 91. Nous citons de préférence la traduction de Brad à celle moins littérale donnée dans l'édition française de *Transfiguration*.
165. Lettre à son frère Aurel du 12 novembre 1973 (*Ibid.*, p. 92).
166. CIORAN, *Cahiers*, *op. cit.*, p. 208.
167. Lettre à Arşavir Acterian du 6 août 1971 (cité dans CIORAN, *Transfiguration de la Roumanie*, *op. cit.*, p. 77).

De la même manière, au moyen d'une énallage personnelle[168], Cioran transforme un élément biographique (le fanatisme) en expérience universelle :

> Vous avez beau déserter telle croyance religieuse ou politique, vous conserverez la ténacité et l'intolérance qui vous avaient poussé à l'adopter. Vous serez toujours furieux, mais votre fureur sera dirigée contre la croyance abandonnée ; le fanatisme, lié à votre essence, y persistera indépendamment des convictions que vous pouvez défendre ou rejeter. Le fond, votre fond, demeure le même, et ce n'est pas en changeant d'opinions que vous arriverez à le modifier[169].

Dans la « Lettre à un ami lointain », c'est par le biais d'une interrogation sans réponse possible que Cioran semble partager la responsabilité de son diagnostic indulgent avec son interlocuteur semi-fictif :

> Au sortir de l'adolescence, on est par définition fanatique ; je l'ai été moi aussi, et jusqu'au ridicule. Vous souvient-il de ce temps où je débitais des boutades incendiaires, moins par goût du scandale que par besoin d'échapper à une fièvre qui, sans l'exutoire de la démence verbale, n'eût pas manqué de me consumer[170] ?

On repère d'ailleurs l'oxymore typiquement cioranien des « boutades incendiaires ». Plutôt que d'adopter la tactique du silence, Cioran prend l'initiative de désamorcer la portée réelle de cet engagement de jeunesse, purement verbal à l'en croire, comme on le lit aussi un peu plus loin :

> C'est cette médiocrité que je haïssais au temps où j'aimais sans réserve les tyrans […] Ne pouvant me rendre digne d'eux par le geste, j'espérais y arriver par le mot, par la pratique du sophisme et de l'énormité : être aussi odieux avec les moyens de l'esprit qu'ils étaient, eux, avec ceux du pouvoir, dévaster par la parole, faire sauter le verbe et le monde avec lui[171].

Les stylèmes cioraniens que sont l'antithèse, le paradoxe et l'oxymore doivent également être réévalués au contact de ces enjeux historiques. Ce qui, dans les années 1930, pouvait s'interpréter comme la marque d'un jeune auteur provocateur cherchant à se faire une place sur la scène intellectuelle, ce qui, à partir de 1949, constituait une sorte de compromis irrévérencieux avec le classicisme français, donne à d'autres endroits l'impression d'une

168. L'énallage est la substitution d'une autre personne à la personne grammaticale qui était attendue. Nous revenons sur cette notion *infra*, dans la sous-section « Énallage et camouflage » du chapitre sur Renaud Camus.
169. CIORAN, *Œuvres*, *op. cit.*, 1995, p. 1694.
170. *Ibid.*, p. 981. Dans le texte inédit de son vivant *Mon pays*, Cioran réécrit la plaisanterie de Clemenceau en l'adaptant à son propre cas : « Celui qui, entre vingt et trente ans, ne souscrit pas au fanatisme, à la fureur et à la démence est un imbécile » (repris dans L. TACOU et V. PIEDNOIR (dir.), *Cioran*, *op. cit.*, p. 66).
171. « À l'école des tyrans » (CIORAN, *Œuvres*, *op. cit.*, 1995, p. 1014).

pensée qui se désamorce d'elle-même en vertu de ses propres contradictions. Comme Patrice Bollon l'a bien vu à propos du texte « Un peuple de solitaires »[172], qui remanie le chapitre antisémite de la *Transfiguration*, Cioran ne fait pas disparaître les clichés antisémites dans le texte de 1956 ; par une série d'*adynata*, il les fait coexister avec leur contraire : « meilleur et pire que nous », « cupides et généreux, s'insinuant dans toutes les branches du commerce et du savoir », « tourbillon d'abjection et de transcendance »[173].

Ces choix stylistiques ont une conséquence centrale, qui est de remplacer le rapport entre un auteur et l'histoire par un rapport de soi à soi. Refusant de se considérer comme embarqué, Cioran met en scène ce qui semble n'être qu'un jeu entre ses propres contradictions[174]. Il y a là une part de mystification, mais aussi d'auto-persuasion : quand Cioran dit se faire peur rétrospectivement, c'est aussi une manière de ne pas dire qu'à plusieurs moments il a eu peur (rappelons que les légionnaires roumains ont été purgés en 1941, qu'au moment de la Libération un Marcel Jouhandeau est terré chez lui par crainte des représailles, qu'Aurel Cioran est emprisonné en Roumanie après 1945 pour son engagement gardiste – encouragé par son frère, que Vintila Horia doit renoncer au Goncourt en 1960, et que Cioran soupçonne pendant des années Lucien Goldmann de lui nuire). Ce qui est euphémisé, c'est non seulement le rapport de Cioran à son passé, mais de manière plus générale son rapport à l'histoire.

Une semblable euphémisation du passé est à l'œuvre dans la traduction des œuvres roumaines de Cioran. Magda Jeanrenaud rappelle que celle-ci n'a commencé qu'après les années 1980, c'est-à-dire après que les premières révélations sur le passé fasciste de Cioran eurent été faites (jusque-là, le public français ignorait même que Cioran eût une œuvre en roumain). C'est Sanda Stolojan qui, avec l'accord de Cioran et sous sa supervision, entama la traduction de *Des larmes et des saints*, paru en 1986. Cioran supervisa également la traduction par André Vornic de *Sur les cimes du désespoir* paru en 1990[175]. La comparaison du texte roumain avec la traduction française révèle un imposant travail de polissage stylistique : à la demande de Cioran, Stolojan et Vornic suppriment les répétitions de termes ou les remplacent par des synonymes, rationalisent certaines métaphores (les larmes n'ont plus de « racines »,

172. P. BOLLON, *Cioran l'hérétique*, *op. cit.*, p. 139-142.
173. CIORAN, *Œuvres*, *op. cit.*, 1995, p. 859, 868 et 869.
174. « De tout ce que j'ai publié en roumain et en français, ce texte est, peut-être, le plus passionné et, en même temps, il m'est le plus étranger. Je ne m'y retrouve pas », préface à la réédition roumaine (1990) de la *Transfiguration de la Roumanie*, citée par S. MODREANU, *Cioran*, *op. cit.*, p. 136.
175. A. M. BLAGA, « Figures de rhétorique et "figures de traduction" dans *Sur les cimes du désespoir* et *Des larmes et des saints* », dans *Cioran, archives paradoxales*, Paris, Classiques Garnier, 2015, t. II, p. 196.

mais des « sources » dans la version française de *Sur les cimes*), atténuent des intensifs, etc. Certains fragments sont abrégés afin qu'ils s'achèvent sur des pointes, qui elles-mêmes sont réécrites et retravaillées. Tout cela va bien sûr dans le sens d'une adaptation du texte aux normes rédactionnelles françaises, ou du moins à ce que Cioran s'imagine qu'elles sont, et qui fait écho à tout son travail stylistique depuis 1947. Il y entre également une part importante de constitution de sa posture : la traduction, en gommant l'aspect assertif du texte original, « ouvre ainsi une fenêtre au scepticisme et à une certaine auto-ironie[176] », plus adéquate à la figure de sage désabusé que montre désormais Cioran.

Mais la stylisation de la traduction française, si supérieure qu'elle puisse être en regard de l'original, inclut également la suppression de plusieurs passages éthiquement ou politiquement orientés (notamment sur les femmes), et susceptibles de nuire à son image de penseur sceptique. « Cette nouvelle tonalité […] ne privilégie plus le rapport sujet-objet, mais celui du sujet à son propre univers linguistique, la recherche de la vérité se cantonnant exclusivement dans la relation du sujet à son propre langage[177]. » La réticence de l'écrivain à livrer sa vie autrement que par fragments anecdotiques se radicalise dans les traductions et va aussi dans le sens d'un déni de l'histoire.

Essai et idéologie

Épousant d'assez près la perspective de Cioran, P. Bollon affirme qu'« avec le recours à l'aphorisme, au *mode de pensée aphoristique*, il a rompu avec un certain exercice idéologique de la pensée[178] ». Cette assertion pourrait déjà être discutée pour son emploi du terme *idéologique*. Mais surtout, elle met l'accent sur un basculement générique beaucoup moins net qu'on ne pourrait le croire. Si le *Précis* est composé de paragraphes faiblement articulés entre eux, que les *Syllogismes*, *De l'inconvénient d'être né* et les *Aveux et Anathèmes* rassemblent majoritairement des maximes ou de très courts paragraphes, il n'en reste pas moins que *La Tentation d'exister*, *Histoire et Utopie*, *La Chute dans le temps*, *Le Mauvais Démiurge* et *Écartèlement* proposent (si l'on excepte quelques sections des deux derniers) des essais non-fragmentaires. Il est vrai que leur progression n'est pas démonstrative : c'est au fond le propre des essais. Cependant, là où certains essayistes tâchent de dérouler une pensée sur un mode intuitif et analogique, affranchi des contraintes de la

176. M. JEANRENAUD, *La traduction : là où tout est pareil et rien n'est semblable*, Orléans, EST, 2012, p. 319.
177. *Id.* La critique ajoute également un commentaire sur le choix « annexionniste » de traduire Cioran dans le sens de la culture dominante.
178. P. BOLLON, *Cioran l'hérétique*, *op. cit.*, p. 142.

démonstration logique, les essais de Cioran semblent plutôt fonctionner sur un mode assertif et, justement, idéologique.

Comme on peut le voir dans cet exemple tiré d'*Histoire et Utopie*, les paragraphes consistent en une assertion idéologique, réitérée sous des formes diverses.

> « Et le peuple ? » dira-t-on. Le penseur ou l'historien qui emploie ce mot sans ironie se disqualifie. Le « peuple », on sait trop bien à quoi il est destiné : subir les événements, et les fantaisies des gouvernants, en se prêtant à des desseins qui l'infirment et l'accablent. Toute expérience politique, si « avancée » fût-elle, se déroule à ses dépens, se dirige contre lui : il porte les stigmates de l'esclavage par arrêt divin ou diabolique. Inutile de s'apitoyer sur lui : sa cause est sans ressource. Nations et empires se forment par sa complaisance aux iniquités dont il est l'objet. Point de chef d'État, ni de conquérant qui ne le méprise ; mais il accepte ce mépris, et en vit. Cesserait-il d'être veule ou victime, faillirait-il à ses destinées, que la société s'évanouirait, et, avec elle, l'histoire tout court. Ne soyons pas trop optimistes : rien en lui ne permet d'envisager une si belle éventualité. Tel qu'il est, il représente une invitation au despotisme. Il supporte ses épreuves, parfois il les sollicite, et ne se révolte contre elles que pour courir vers de nouvelles, plus atroces que les anciennes. La révolution étant son seul luxe, il s'y précipite, non pas tant pour en retirer quelques bénéfices ou améliorer son sort, que pour acquérir lui aussi le droit d'être insolent, avantage qui le console de ses déconvenues habituelles, mais qu'il perd aussitôt qu'on abolit les privilèges du désordre. Aucun régime n'assurant son salut, il s'accommode de tous et d'aucun. Et, depuis le Déluge jusqu'au Jugement, tout ce à quoi il peut prétendre, c'est de remplir honnêtement sa mission de vaincu[179].

Les variations sur le thème de la servitude volontaire du peuple sont l'occasion, non pas de chercher des causes susceptibles d'étayer la thèse initiale (comme la pyramide du pouvoir chez La Boétie), ou de questionner un concept (ici, l'« ironie » est à entendre au sens de « dédain » pour le peuple et pour ceux qui prennent le mot en bonne part, et non pas de distance vis-à-vis du concept de « peuple » et de ce qu'il a de douteux). Il s'agit de produire des paradoxes étonnants et des formules ramassées et remarquables : la « belle éventualité » que constituerait la fin de la société et de l'histoire, « invitation au despotisme », « les privilèges du désordre », « depuis le Déluge jusqu'au Jugement », « remplir honnêtement sa mission de vaincu ». La maxime idéologique est ici l'aliment d'une amplification stylistique[180].

179. CIORAN, *Œuvres*, *op. cit.*, 1995, p. 1010.
180. Il faut ici entendre *idéologique* non comme un énoncé enthymématique aux présuppositions non formulées (M. ANGENOT, *La parole pamphlétaire*, *op. cit.*, p. 258), mais au sens plus général d'énoncé abstrait formulant une vision du monde et, en dernier lieu, la position d'un groupe social ou d'une classe (sens que donne A. BADIOU, « L'autonomie du processus esthétique », *Cahiers marxistes-léninistes*, n° 12-13, octobre 1966, p. 77-89). En l'occurrence, Cioran, dans ses années françaises, se rapproche d'une ligne libérale conservatrice, exemplifiée par *Histoire et Utopie* : les tentatives pour améliorer la société ne font qu'empirer les choses (voir la

Le cas Cioran ramène donc à l'idée que l'essai est un genre caractérisé par son « appétit de style[181] ». Comme le suggéraient Pierre Glaudes et Jean-François Louette, cet appétit de style tient à la précarité générique de l'essai, dont l'appartenance à la Littérature dépend directement de la valeur formelle. Or, si l'on met de côté le parcours proprement littéraire de leur auteur et l'imaginaire linguistique et stylistique qui le structure, l'appétit de style qui caractérise les essais cioraniens semble autant viser la valorisation littéraire des œuvres que leur dévaluation politique. La littérarité estompe le sérieux du propos, la forme aphoristique signale sa frivolité[182].

Parallèlement, la question de la littérarité n'interdit pas de considérer avec Éric Bordas que « l'enjeu du style dans l'essai [soit] celui d'un accès à l'identité sur la scène publique. En quoi l'enjeu du style dans l'essai est d'ordre politique[183] ». Le style introduit et légitime des sujets qui n'ont pas lieu d'être (par exemple, l'homosexualité, dans les essais analysés par Bordas). Dans le texte de 1977 intitulé « Les deux vérités », c'est par exemple la question de l'immigration que Cioran contribue à faire entrer sur la scène littéraire. Le propos s'ouvre par une méditation sur l'indécision, sur la figure de « l'inagissant » et du retrait de l'histoire. S'ensuit une réflexion toute spenglérienne sur le déclin des civilisations (illustré d'ailleurs par les mêmes exemples-types de grandes cultures que précédemment dans la *Transfiguration* : la Grèce antique, l'Europe, la Chine, l'Égypte[184]), puis le passage suivant :

> Dans le métro, un soir, je regardais attentivement autour de moi : nous étions tous venus d'ailleurs… Parmi nous pourtant, deux ou trois figures *d'ici*, silhouettes embarrassées qui avaient l'air de demander pardon d'être là. Le même spectacle à Londres.
>
> Les migrations, aujourd'hui, ne se font plus par déplacements compacts mais par infiltrations successives : on s'insinue petit à petit parmi les « indigènes », trop exsangues et trop distingués pour

thèse de l'effet pervers analysée dans A. O. HIRSCHMAN, *Deux siècles de rhétorique réactionnaire*, P. Andler (trad.), Paris, Fayard, 1991, p. 27-75). Mais il y a une indéniable continuité avec les idées antidémocratiques de ses premières années : « La foule veut qu'on lui commande. » (« Le renoncement à la liberté », paru dans *Vremea* du 21 mars 1937, repris dans CIORAN, *Apologie de la barbarie*, *op. cit.*, p. 240)

181. P. GLAUDES et J.-F. LOUETTE, *L'essai*, *op. cit.*, p. 282.

182. Le manque de sérieux est une affirmation récurrente chez Cioran, tout particulièrement lorsqu'il est interrogé sur le potentiel aboutissement politique de sa pensée. Voir ses réponses à Fritz J. Raddatz (CIORAN, *Entretiens*, *op. cit.*, p. 180).

183. É. BORDAS, « L'essai et son "appétit de style" ? », dans P. Née (dir.), *Le quatrième genre : l'essai*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018, p. 276.

184. On peut comparer CIORAN, *Transfiguration de la Roumanie*, *op. cit.*, p. 83, qui parle plutôt du Japon, et CIORAN, *Œuvres*, *op. cit.*, 1995, p. 1411. On retrouve les mêmes exemples de grandes cultures chez Spengler, qui les distingue des cultures sans histoire. Il faut préciser cependant que chez Spengler, le choix de mettre en avant la Chine, l'Égypte, etc. a pour but de relativiser l'importance historique et l'universalité de l'Europe (O. SPENGLER, *Le Déclin de l'Occident : esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle* (1917), M. Tazerout (trad.), Paris, Gallimard, 1948, vol. 1, p. 30). On rencontre d'ailleurs des traces occasionnelles de ce relativisme chez Cioran.

s'abaisser à l'idée d'un « territoire ». Après mille ans de vigilance, on ouvre les portes… Quand on songe aux longues rivalités entre Français et Anglais, puis entre Français et Allemands, on dirait qu'eux tous, en s'affaiblissant réciproquement, n'avaient pour tâche que de hâter l'heure de la déconfiture commune afin que d'autres spécimens d'humanité viennent prendre la relève. De même que l'ancienne, la nouvelle *Völkerwanderung* suscitera une confusion ethnique dont on ne peut prévoir nettement les phases. Devant ces gueules si disparates, l'idée d'une communauté tant soit peu homogène est inconcevable. La possibilité même d'une multitude si hétéroclite suggère que dans l'espace qu'elle occupe n'existait plus, chez les autochtones, le désir de sauvegarder ne fût-ce que l'ombre d'une identité. A Rome, au IIIe siècle de notre ère, sur un million d'habitants, soixante mille seulement auraient été des Latins de souche. Dès qu'un peuple a mené à bien l'idée historique qu'il avait la mission d'incarner, il n'a plus aucun motif de préserver sa différence, de soigner sa singularité, de sauvegarder ses traits au milieu d'un chaos de visages.

Après avoir régenté les deux hémisphères, les Occidentaux sont en passe d'en devenir la risée : des spectres subtils, des fins de race au sens propre du terme, voués à une condition de parias, d'esclaves défaillants et flasques, à laquelle échapperont peut-être les Russes, ces *derniers* Blancs. C'est qu'ils ont encore de l'orgueil, ce moteur, non, cette *cause* de l'histoire. Quand une nation n'en possède plus, et qu'elle cesse de s'estimer la raison ou l'excuse de l'univers, elle s'exclut elle-même du devenir. Elle a *compris* – pour son bonheur ou son malheur, selon l'optique de chacun[185].

On notera plusieurs choses dans ce passage. Premièrement, il débute par une anecdote, sous-genre pratiqué plus fréquemment par Cioran à partir du *Mauvais Démiurge*. L'anecdote personnelle, ici rédigée dans le style télégraphique du diariste, embraye sur une réflexion générale, selon un saut démonstratif qu'on pourrait dire propre au genre de l'essai[186]. Sans que cela ait besoin d'être explicité, le lieu est identifiable à Paris, l'absence de mention soulignant le caractère exemplaire de l'anecdote. Le propos du passage est sans ambiguïté : il décrit ce que l'on serait tenté d'appeler rétrospectivement le « grand remplacement », selon l'expression de Renaud Camus, c'est-à-dire le remplacement des populations blanches « autochtones » par des populations immigrées. C'est d'ailleurs dans ce sens essentiellement que s'est faite la réception du texte[187]. La thématique n'est pas tout à fait nouvelle en

185. « Les deux vérités » a d'abord paru en mai 1977, dans le n°293 de la *NRF*, avant d'être repris dans *Écartèlement* en 1979 (CIORAN, *Œuvres*, *op. cit.*, 1995, p. 1412-1413).
186. Sur les caractérisations de l'essai, voir I. LANGLET, *L'Abeille et la Balance. Penser l'essai*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 23-24.
187. Le texte est cité par deux sites d'extrême droite (J. VÉLIOCAS, « Le philosophe Cioran sur la substitution de population », sur *Novopress.info - arme de réinformation massive*, en ligne, 30 avril 2012 et EMINESCU, « L'afflux de réfugiés à la lumière d'un extrait de Cioran », sur *Le blog de Eminescu*, en ligne, 13 septembre 2015) et un troisième, littéraire amateur, mais qui fait une lecture tout aussi spontanément politique du texte en le condamnant (G. MESSADIÉ, « Cioran : Biographie », sur *Le Salon littéraire*, en ligne, 9 mai 2013). Nous revenons sur ces enjeux politiques au chapitre suivant.

littérature, on la trouvait déjà chez Céline, au début et à la fin de *Rigodon*[188]. L'expérience du métro est réécrite (sans qu'il soit possible de dire s'il s'agit d'une réécriture consciente à partir du modèle commun de la catabase, ou d'une simple variation sur un topos de la rhétorique anti-immigration) par Richard Millet, dans *L'Opprobre* (2008) ou dans les premières pages d'*Arguments d'un désespoir contemporain* (2011)[189].

La difficulté du texte réside dans les brouillages énonciatifs qu'il opère. Si l'on y perçoit la rhétorique duelle du « eux-nous », « ici-ailleurs », propre au discours raciste anti-immigration, ainsi que son lexique (les « infiltrations », les « indigènes » « de souche »[190]), on voit en même temps que cette rhétorique est troublée par l'ethos métèque de Cioran, qui, avec le « nous » du premier paragraphe, s'inclut parmi les étrangers. La suite du texte passe en outre d'un premier « on » qui renvoie aux étrangers (« on s'insinue ») à un second qui désigne les autochtones (« on ouvre les portes »), puis à un troisième évoquant une position d'observateur extérieur (« Quand on songe ») : les trois renvoyant à trois positions possibles de l'énonciateur. Le démonstratif « ces gueules si disparates » impliquerait cependant que l'identification paradoxale aux étrangers n'a plus cours dans la deuxième partie du texte. De même, la dénomination des Russes comme « *derniers* blancs » introduit une bifurcation en confirmant l'enjeu du texte : non pas tant la fin de la civilisation occidentale que celle de la race blanche, au profit d'autres races indéterminées, mais évoquées sur un mode essentiellement physiologique, par la métonymie des visages. Quant à la fin, on y reconnaît d'une part l'antithèse (bonheur-malheur) qui neutralise axiologiquement un matériau idéologique, et d'autre part la mélancolie de la décadence présente chez Spengler, mais aussi chez Bourget (que Cioran ne semble pas avoir lu) : le discours décliniste, se complaisant dans le constat de la chute et dans le tableau bigarré qu'elle offre, est coupé de toute velléité militante.

188. « – Comprenez, condamné à mort ! tous les sangs des races de couleurs sont "dominants", jaunes rouges ou parme… le sang des blancs est "dominé"… toujours ! les enfants des belles unions mixtes seront jaunes, noirs, rouges, jamais blancs, jamais plus blancs !… […] qu'ils viennent ici seulement un an ils baisent tout le monde ! le tour est joué ! plus un blanc ! cette race n'a jamais existé… un "fond de teint" c'est tout ! l'homme vrai de vrai est noir et jaune ! l'homme blanc religion métisseuse ! des religions ! juives catholiques protestantes, le blanc est mort ! il n'existe plus ! qui croire ? » (L.-F. CÉLINE, *Romans*, H. Godard (éd.), Paris, Gallimard, 1974, t. II, p. 712, voir aussi p. 926).
189. « l'humanité s'abolit dans l'illégitimité du nombre, par exemple dans la foule que je traversais, ce jour-là, principalement composée de Noirs, de Maghrébins, de Pakistanais, d'Asiatiques, de diverses sortes de métis, et de quelques Blancs » (R. MILLET, *Arguments d'un désespoir contemporain*, Paris, Hermann, 2011, p. 11).
190. On trouve le même emploi anachronique de ce lexique dans un entretien avec Sylvie Jaudeau, où, à propos de la décadence de la Rome antique, Cioran dit : « La majeure partie de la capitale était composée d'immigrés. » (CIORAN, *Entretiens*, *op. cit.*, p. 224).

Le texte présente une deuxième difficulté quand on le fait dialoguer avec d'autres énoncés, oraux ou écrits et non publiés du vivant de l'auteur. Sans souscrire à une logique inquisitrice qui verrait nécessairement dans l'écrit intime l'expression véritable de la pensée d'un écrivain dont l'écrit public ne serait que l'écume, force est de constater que les lettres et notes de journaux accusent l'ambivalence déjà repérable dans *Écartèlement*. Les Russes « *derniers* blancs » sont très certainement une réminiscence d'Alexandre Blok, fréquemment cité dans les *Cahiers*[191]. Mais, Blok, comme Cioran, joue volontiers sur l'identité ambiguë des Russes, mi-européens, mi-asiatiques[192]. La haine du métro professée par Cioran peut se rapporter à sa misanthropie : « Dans le métro ils ont des gueules d'assassin[193]. » Et le sentiment d'humiliation éprouvé à attendre régulièrement devant la Préfecture explique éventuellement une sortie comme : « Ce matin, depuis sept heures et demie ! […] Avec des ramasseurs de crottes. Analphabètes[194] ! » Si ces propos n'ont pas franchi la barrière de la publication (ni même celle de l'écriture), c'est sans doute que, de son vivant, leur auteur ne les en jugeait pas dignes.

En revanche, la correspondance nous confronte à une autre modalité du rapport à l'étranger et à l'immigration. Une lettre à son frère fait remonter des préjugés propres à la situation roumaine : « Cela doit être déprimant de visiter les lieux où ont prospéré autrefois les Saxons qui ont été remplacés presque partout par ces Hindous ou ces Tziganes plutôt[195]. » Le verbe *remplacer* ne doit pas prêter le flanc à une interprétation anachronique, et Rodica Brad a raison d'y voir une trace de mépris pour son propre pays. Une lettre à Dieter Schlesak va dans un sens différent. On y lit des propos particulièrement virulents d'une part (*Gesindel* est un terme employé par les nazis pour désigner les ennemis du Reich, communistes et Tziganes) :

> Je ne voyage plus, pour de multiples raisons : la vieillesse, les courants d'air, la foule…, l'immonde *Völkerwanderung* saisonnière. […] Le jour viendra où l'Occident sera dominé par les *Gastarbeiter* et l'Amérique par ses Noirs. L'avenir appartient toujours à l'esclave et à l'immigrant. […] Malgré tout il y

191. « Le Mongol de ses yeux minces regarde la belle Europe agonisante » et « C'est nous les derniers aryens » (cités dans CIORAN, *Cahiers*, *op. cit.*, p. 614 et 996).
192. Voir son fameux poème « Les Scythes » (1918). Cioran reprend cette image pour parler de lui dans les *Syllogismes* et *Histoire et Utopie* (CIORAN, *Œuvres*, *op. cit.*, 1995, p. 784 et 979).
193. Propos rapporté par Jeannine Worms dans « Cioran et Caillois » (L. TACOU et V. PIEDNOIR (dir.), *Cioran*, *op. cit.*, p. 334).
194. *Id.*
195. Lettre à son frère Aurel du 26 août 1977, citée par R. BRAD, « Cioran entre l'attraction-horreur du *bocet* et la lamentation comme *modus vivendi*. Extraits de correspondance », dans *Cioran, archives paradoxales*, Paris, Classiques Garnier, 2015, t. II, p. 134. À titre de comparaison, la *Transfiguration* associe les Tziganes aux Hongrois : dans tous les cas il s'agit de souligner la différence ethnique entre Roumains et Roms.

a une sorte de justice dans l'histoire. La « racaille » (*das Gesindel*) qui sait souffrir en silence gagne sans exception en fin de compte[196].

Mais d'autre part, il faut tenir compte du fait que ces propos établissent une comparaison avec les Roumains, « le seul peuple en Europe qui ait l'avantage de n'avoir pas d'histoire. Si cela est vrai des Valaques, combien plus vrai encore des Transylvains, dont la condition "historique" ressemble singulièrement à celle des Nègres[197] ». Ce que nous indiquent ces passages, par rapport à celui d'*Écartèlement*, c'est moins le fond secret de Cioran, que sa tendance à occuper toujours une position double (Roumain, mais expatrié, étranger, mais ne supportant pas les étrangers). L'attitude de Cioran à l'égard de la langue française prend dans ces mêmes années une tournure décliniste absente de textes antérieurs comme *De la France*. Or, ce nouveau discours sur la disparition ou la provincialisation de la langue française se nourrit de la même posture d'écrivain métèque, dedans et dehors, déplorant que « l'anglais [soit] en pleine expansion, tandis que le français n'est parlé que par les Africains et les Valaques. Mais je n'ai pas le droit de me plaindre[198] ». Dans tous les cas, Cioran représente le monde en fonction de dichotomies bien tranchées et hiérarchisées : l'Occident et l'Orient, les grandes cultures et les petites, les Blancs et les Noirs, la civilisation et la racaille. C'est donc moins sa position explicite que sa façon de poser les problèmes qui doit retenir notre attention.

Il faut à ce titre replacer le début d'*Écartèlement* dans le contexte historique qui est le sien. Comme le rappelle Gérard Noiriel, à côté d'une xénophobie latente et constante, les moments de crispation anti-immigrés en France correspondent aux moments de crise économique et sociale (années 1880, 1930, 1980). Si en littérature la xénophobie des années 1930 n'est pas articulée de façon aussi claire à la question migratoire[199], ce n'est plus le cas

196. Lettre à Dieter Schlesak du 3 juillet 1973 (L. TACOU et V. PIEDNOIR (dir.), *Cioran*, *op. cit.*, p. 379). On sait que la lettre n'a pas été écrite en roumain (Dieter Schlesak appartient à la minorité allemande de Roumanie), mais on ignore si elle a été composée en français avec des termes allemands, ou entièrement en allemand.
197. *Id*.
198. Lettre à Arşavir Acterian du 10 septembre 1974, citée par R. BRAD, « Cioran entre l'attraction-horreur du *bocet* et la lamentation comme *modus vivendi*. Extraits de correspondance », art. cit., p. 132. La lettre reprend un passage de *De l'inconvénient d'être né*, lui-même esquissé à la première personne dans les *Cahiers* : « Le français est devenu une langue provinciale. Les indigènes s'en accommodent. Le métèque seul en est inconsolable. Lui seul prend le deuil de la Nuance… » (CIORAN, *Œuvres*, *op. cit.*, 1995, p. 1353). Un tel discours contraste, soit dit en passant, avec l'enthousiasme rétrospectif d'un R. Millet pour l'universalité du français, illustrée par le choix linguistique de Cioran (R. MILLET, *Le Sentiment de la langue : I, II, III*, édition revue et augmentée, Paris, La Table ronde, 2003, p. 41).
199. L'antisémitisme de l'Action française n'est lié qu'indirectement avec les problématiques migratoires – il faut dire que la bourgeoisie française et une partie non négligeable de la droite sont à l'époque très favorables à l'immigration, pour faire des soldats et fournir des bras à l'usine. Mais comme le rappelle Noiriel, un Paul Morand vise bien les juifs immigrés d'Europe centrale, dont il caricature l'accent, et pas juste l'*ennemi de*

après la Seconde Guerre mondiale et les crises des années 1970. En ce qui concerne les cibles du racisme, ce sont toujours en premier lieu les dernières vagues migratoires qui sont visées (juifs dans les années 1930, Portugais, Nord-africains et Africains dans les années 1970). Enfin, l'hostilité à l'immigration émane volontiers d'anciens immigrés eux-mêmes francisés, et peu désireux d'être assimilés aux nouveaux arrivants[200]. L'exemple de Cioran illustre assez bien ces différentes caractéristiques.

On peut donc considérer que la littérature d'essai aide à produire ou à introduire ces discours idéologiques spécifiques que sont les discours xénophobes. Se fonder, comme le fait Cioran, sur une énonciation personnelle et sur une expérience quotidienne fait naître des associations d'idées et d'images qui, comme le dit Noiriel, « coupent l'herbe sous le pied » du discours politique rationnel. Le fait que R. Millet reprenne exactement le même motif n'est pas anodin : il esquisse le même mouvement allant de l'expérience individuelle vers une opinion générale. On peut comparer ces textes avec la lettre de Guy Debord sur la question immigrée, qui accrédite aussi l'idée d'un grand remplacement, évidemment sans s'en attrister, étant donné les positions libertaires et anticolonialistes de l'auteur. Conseillant Mezioud Ouldamer (immigré en situation irrégulière que Debord aide aussi à obtenir des titres de séjour) pour l'écriture d'un pamphlet[201], il lui recommande d'écrire « dans un ton parfaitement impassible […] en évitant si possible tout mot de jugement valoratif ; comme s'il s'agissait de géologie. C'est là qu'est le plus grand scandale[202] ». Le recours à la première personne chez Cioran (et Millet) fonde le constat de l'extinction des Blancs ; chez Debord, ce constat n'est qu'un prétexte pour traiter ce dont l'immigration ne serait qu'un épiphénomène : l'uniformisation culturelle de la France par la marchandisation et la mondialisation. Le texte de Cioran instaure une incertitude quant à l'attitude de l'énonciateur, mais, comme celui de Millet, il met en scène un individu face à un phénomène global, là où Debord recommande une approche foncièrement anti-individualiste.

La construction des énoncés implique donc déjà certaines options théoriques. Il y a eu rencontre entre Cioran et un idéologème réactionnaire propre à l'Europe des années 1970 (l'extinction de la race blanche à cause de l'immigration), et travail (notamment stylistique)

---

l'intérieur. Voir *supra* l'introduction à cette troisième partie.

200. Voir sur tous ces points G. NOIRIEL, *Le creuset français : histoire de l'immigration, XIXe-XXe siècle* (1988), Paris, Seuil, 2006, p. 262-277.

201. M. OULDAMER, *Le Cauchemar immigré dans la décomposition de la France*, Paris, G. Lebovici, 1986.

202. Lettre à Mezioud Ouldamer du 22 novembre 1985 et notes de décembre 1985 (G. DEBORD, *Correspondance*, P. Mosconi (éd.), Paris, Fayard, 1999, vol. 6, p. 362-369).

pour introduire cet idéologème en littérature. Les caractéristiques communes entre le texte de Cioran et les discours anti-immigrés de son époque suggèrent que la littérature se situe sur un pied d'égalité avec d'autres régimes de production idéologique[203], même si elle présente des caractéristiques esthétiques (l'importance de l'ethos, des jeux énonciatifs, l'ironie, l'usage distancié des mots, le fait qu'elle ne soit pas astreinte à la cohérence ou à la rationalité) qui complexifient son approche.

Conclusion : exorcismes

À ceux qui demandaient pourquoi il continuait d'écrire tout en professant l'inutilité et la vacuité des choses, Cioran a toujours répondu que l'écriture lui permettait d'extérioriser son désespoir et de repousser la tentation du suicide. La rigueur stylistique qu'il s'est imposée dès lors qu'il eut commencé d'écrire en français va dans le même sens : « La grammaire guérit de la mélancolie[204]. » Or, Cioran n'a pas seulement neutralisé sa mélancolie, mais aussi, comme on a pu le voir, ce qui pouvait aller dans le sens d'un engagement politique ou historique. L'antithèse et le paradoxe, qui tout à la fois affirment et infirment, sont l'aliment central de ses maximes. D'autre part, l'évolution de l'œuvre cioranienne, qui voit se tarir la veine lyrique mais s'affirmer la part anecdotique et intime, pourrait suggérer qu'entre le temps quotidien de l'écriture autobiographique et l'intemporalité des apophtegmes métaphysiques, aucune place n'est laissée à la temporalité intermédiaire de l'individu pris dans l'Histoire, autrement dit le temps de l'engagement.

L'erreur serait justement d'accorder trop de crédit à cette posture d'écrivain, et de ne conserver que l'image du penseur sceptique et désabusé, lointain héritier du bouddhisme et du manichéisme, regardant d'en haut et de loin les frétillements du monde terrestre. D'abord, parce que l'œuvre de Cioran se nourrit d'éléments idéologiques préexistants (spenglérisme, libéral-conservatisme, pessimisme raciste de la Nouvelle Droite) auxquels elle donne une forme esthétique (l'essai, le fragment). Ensuite, parce que ses choix d'écriture reposent sur plusieurs postulats sous-jacents qui amenuisent l'horizon métaphysiquement tragique de

203. Sanda Stolojan note qu'à cette époque, Cioran lit les thèses d'Alain de Benoist – tout en gardant ses distances avec le GRECE et la Nouvelle Droite en tant que mouvements politiques, contrairement à Eliade – et qu'il est de plus en plus obsédé par la question migratoire (voir A. LAIGNEL-LAVASTINE, *Cioran, Eliade, Ionesco : l'oubli du fascisme*, *op. cit.*, p. 462). Peu importe à ce propos de savoir si en 1977 Cioran a pu enfin exprimer ouvertement des idées qu'il nourrissait déjà ou si ses idées ont été déterminées et modelées par l'air du temps (Noiriel situe en 1980 le nouveau pic de crispation anti-immigrés, ce qui correspond aux grèves des travailleurs immigrés et à la recomposition de l'extrême droite sous Mitterrand, mais la crise économique mondiale est antérieure).
204. CIORAN, *Cahiers*, *op. cit.*, p. 983.

l'œuvre (suffisance du langage à dire le monde, pertinence de l'expérience individuelle et de l'énonciation en première personne pour le penser). Enfin, parce que les apories de Cioran sont toujours déjà orientées – ce qui est déterminant aussi pour l'imaginaire linguistique et stylistique. Ni juif, ni antisémite, ni Roumain, ni Français, ni blanc, ni immigré, ni classique, ni échevelé, ou bien toujours les deux à la fois : dans tous les cas, Cioran reconduit des dichotomies structurantes, et persiste à penser selon une logique des génies nationaux, dont les caractéristiques spirituelles seraient fixées de toute éternité, tout comme leur ordre de préséance dans l'Histoire.

L'écriture paradoxale, oxymorique et hyperbolique de Cioran est une manière de formuler cet « écartèlement » (culturel, linguistique, politique peut-être) ; réciproquement, les catégories de pensée de Cioran, qu'il faut bien qualifier de réactionnaires (rejet des innovations linguistiques, déni de l'évolution historique, obsession du déclin, etc.), le conduisent à faire coïncider son écriture et son idée des caractères nationaux. Ce cercle pourrait se mordre monotonement la queue (c'est parfois le cas, de l'aveu même de l'écrivain), si l'œuvre n'était pas dans le même temps travaillée par son dehors (qu'elle travaille évidemment en retour) : c'est ainsi que l'enfant roumain jouant avec des crânes dans les cimetières, l'usager xénophobe des métros et des préfectures, le randonneur effaré par les voitures, le nihiliste finissant par s'attacher au monde, ou encore le « déconneur » de salon s'insèrent plus ou moins directement dans les livres, « au milieu d'un chaos de visages ».

X. RENAUD CAMUS OU LA LITTÉRARITÉ REMPLACÉE

Grand Remplacement : « substitution à la population indigène d'un ou plusieurs peuples allogènes[1] ». Ou, pour une définition plus synthétique : « l'invasion, la contre-colonisation, le changement de peuple[2] ». Car il n'était guère possible d'aborder autrement celui dont toute l'œuvre paraît avoir été remplacée par un livre – qui à l'origine n'est pas même un livre mais, significativement, un discours[3] – et ce livre lui-même par un syntagme, slogan ou concept, d'allure d'ailleurs fort commune, puisqu'il s'anonymise dans le vaste paradigme des titres d'œuvre en « grand » (détournement, embouteillage, restaurant) ou « grande » (vadrouille, bouffe, razzia, etc.). Ce destin est faussement paradoxal si l'on avise la taille du corpus camusien. Quoi de plus naturel, en effet, que ce fossé entre, d'une part, la fameuse trouvaille, ces deux mots, signes quasi vides et qui, frottés ensemble, ont mis le feu à toute une plaine, et d'autre part une œuvre plus que pléthorique, sans contours définis, et dont chaque livre singulier paraît noyé dans l'océan d'une production graphomane – d'ailleurs assumée comme telle ? Bien plus, derrière cette expression qui ne fait pas même office de synecdoque (comme la madeleine serait une synecdoque de la *Recherche*), ce n'est pas seulement l'œuvre qui s'efface mais l'auteur lui-même, guère plus présenté autrement que comme « le théoricien du Grand Remplacement » et dont on ne semble mentionner le nom, quand la notion est invoquée, qu'entre parenthèses et pour sacrifier à un souci d'exactitude politologique.

Renaud Camus est le Grand Remplacement, mais le Grand Remplacement n'est plus Renaud Camus : la fortune de cette prénotion est d'avoir su donner un nom et une forme à

1. R. CAMUS, *Le grand remplacement* suivi de *Discours d'Orange*, Plieux, chez l'auteur, 2012.
2. *Ibid.*, p. 54-55.
3. Plus précisément une conférence, prononcée à Lunel le 26 novembre 2010.

l'interprétation angoissée et catastrophiste des phénomènes migratoires contemporains. Son contenu, s'il est propre à un moment précis de l'histoire du racisme et à une situation idéologique précise (« Grand Remplacement » n'est pas « péril jaune » ou « syndicat juif »), n'est pas neuf pour autant – comme nous venons de le voir dans le chapitre précédent –, ni propre à la pensée singulière d'un individu, et son étude semble ressortir à l'histoire de l'immigration bien plus qu'à celle des formes littéraires. Cependant, s'il est vrai, comme le suggèrent certains analystes[4], que la fortune de cette formule s'est en partie appuyée sur la renommée littéraire préalable de l'écrivain (c'est-à-dire en termes bourdieusiens : que le capital social de son audience politique provient partiellement d'une conversion de son capital symbolique d'artiste), il serait pertinent de reconstituer l'itinéraire qui mène d'une production littéraire reconnue (au moins par ses pairs) à un unique slogan, étranger à ce qu'on entend communément par littérature ou par style (singularité, recherche esthétique, élaboration formelle, richesse du sens, etc.).

Il n'y a pas plus de génération spontanée que de déterminisme intégral. Si Renaud Camus est cet écrivain né en 1946 à Chamalières, dans une famille conservatrice de « bourgeois ruinés », dont il a de toute évidence gardé certaines valeurs, s'il est ce jeune homme qui à seize ans se rend sur la colline de Sion, en Meurthe-et-Moselle, pour le centenaire de la naissance de Barrès[5], il est aussi l'homosexuel en délicatesse avec son milieu d'origine, fréquentant assidûment les lieux de sociabilité gays (boîtes, saunas, plages) et les milieux artistiques internationaux. Cette homosexualité n'est d'ailleurs, à l'en croire, jamais vécue sur un mode malheureux. Sans être tout à fait militante, elle est revendiquée : les chroniques données au *Gai Pied* à partir de septembre 1982 sont de ce point de vue et sans conteste une forme d'engagement. Renaud Camus a ainsi, malgré des origines familiales de droite, fait ses débuts à gauche – dans la sphère partisane aussi, d'abord comme membre du Parti socialiste, puis comme soutien des Verts jusqu'en 2002. Ce n'est que plus tard qu'il est en quelque sorte revenu à droite : il place l'origine de son hostilité à l'immigration en 1996, moment où il a vu des femmes voilées à côté d'une petite église médiévale de l'Hérault (on en trouve en fait des traces antérieures, mentionnées *infra*). Mais le catalyseur du changement est ailleurs : « l'affaire Renaud Camus », emballement médiatique autour de propos antisémites

4. Nous nous référons à la communication de C. LECONTE et C. PASSARD, « From *Avant-Garde* Writer to International, Right-Wing Icon: the Metapolitics of French Writer Renaud Camus », lors de la rencontre *American Political Science Association, Annual Meeting*, San Francisco, 9 septembre 2020 (et remercions Cédric Passard de nous en avoir communiqué la transcription).
5. S. MAHRANE, « Ce Camus qui n'aime pas l'étranger », sur *Le Point*, en ligne, 14 octobre 2013.

tenus dans son journal *La Campagne de France* (2000). En marginalisant l'auteur dans le champ littéraire, elle est peut-être la source, ou le point de non-retour, de sa crispation politique ultérieure[6]. Le scandale, instaurant une scission irréconciliable entre le camp de l'antisémite et le camp des censeurs, aura accéléré l'engagement politique de Camus. Ce parcours n'est pas exempt de contradictions, mais il demeure globalement cohérent et explicable avec l'œil du sociologue. C'est dans sa logique proprement littéraire, articulée à un cheminement stylistique, qu'il reste à élucider.

1. Du barrésien au barthésien[7]

L'union libre

Le premier livre publié par Renaud Camus, *Passage* (1975), a valu à son auteur d'être interrogé par Roland Barthes sur France-Culture. Cette seule faveur aurait suffi à positionner le jeune romancier du côté avant-gardiste du champ littéraire ; s'y ajoute, en 1979, la préface que Barthes offre au recueil de récits *Tricks*. Mais outre l'aura de Barthes, la lecture proposée en 1975, par l'interviewer comme par l'interviewé, insiste sur le caractère « moderne » du texte, « qui requiert un mode de lecture nouveau », distinct de celui que demandent les romans traditionnels à narration linéaire. L'engendrement du texte de *Passage* ne provient pas d'une intrigue à raconter, d'un personnage ou d'une idée à développer, mais de mots, de leur sens ainsi que de leur matérialité. Le roman travaille sur le signifiant ; il est en outre tramé de citations d'autres textes, et c'est ce jeu intertextuel qui, nous dit-on, est la visée référentielle du livre, et non pas « l'imitation d'un pseudo-réel »[8]. Se plaçant dans la continuité de Raymond Roussel et du Nouveau Roman, tous deux cités, ou de l'écriture intransitive chère à Barthes, le premier roman de Camus (ainsi que les suivants de la même série des *Églogues* : *Échange*, *Travers* et *Été*) serait donc de son temps, en phase avec la période structuraliste en

6. Passard et Leconte voient dans l'affaire Renaud Camus une stratégie du scandale, risquée en ce qu'elle érode le capital symbolique précédemment accumulé. C'est aussi l'hypothèse de G. SAPIRO, *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur ?*, Paris, Seuil, 2020, p. 181. Ivan Jaffrin souligne surtout que la fixation de la polémique sur l'antisémitisme (par ailleurs relativement anecdotique chez Camus, qui professe en outre – même si les deux questions ne se recoupent pas exactement – son soutien à l'État d'Israël) a manqué le véritable enjeu : le nouveau clivage qui se dessine autour du multiculturalisme (I. JAFFRIN, « D'un scandale l'autre : l'affaire Renaud Camus et la faillite de la critique intellectuelle », *COnTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, n° 10, 7 avril 2012). Quant à R. Camus lui-même, notons qu'il était étrangement conscient à l'avance du risque encouru par une saillie antisémite : « c'est le discours antisémite, de tous le plus inadmissible : une fois qu'on l'a tenu on n'a plus rien à perdre et l'on peut dire littéralement *n'importe quoi*, ce qui était en l'occurrence l'objectif recherché » (R. CAMUS, *Etc.*, Paris, P.O.L, 1998, p. 164).

7. Nous empruntons la formule à T. CLERC, « Le *Journal* de Renaud Camus est-il bathmologique ? », dans R. Sarkonak (dir.), *Les spirales du sens chez Renaud Camus*, Amsterdam, Rodopi, 2009, p. 161.

8. R. BARTHES, « Roland Barthes interroge Renaud Camus », *La Quinzaine littéraire*, 1er mai 1975. Le texte est repris dans R. BARTHES, *Œuvres complètes*, É. Marty (éd.), Paris, Seuil, 1995, t. III : 1974-1980, p. 360-363.

passe de s'achever, avec sa passion pour les signes, la langue et ses doubles-fonds dont les *Anagrammes* de Saussure (édités en 1971 par Starobinski et cités également par Camus dans cet entretien) avaient tenté l'exploration.

Revenant en 1998, dans son « abécédaire » *Etc.*, sur l'écriture de cette période, Camus décrit « le style extrêmement élaboré, "scripturaliste", "textualiste", "ricardolien", etc., de sa participation aux *Églogues*, caractérisé par un intense travail sur le signifiant (anagrammes, permutations, rimes intérieures, homophonies, homonymies, etc.)[9] ». La désinvolture de ces énumérations indique que le courant dont s'inspire l'auteur est, sinon une vulgate, du moins un climat ou une atmosphère intellectuelle, plus qu'un système précis. Dès lors sa caractérisation exacte (si tant est qu'elle puisse servir en sus de « prédicat stylistique » et définir un « style structuraliste » ou « ricardolien » au même titre qu'on parle de style « baroque » ou « impressionniste »[10]) importe peu. C'est un univers conceptuel qu'indéniablement Renaud Camus maîtrise, mais non sans un certain dilettantisme.

Pour décrire son écriture, R. Camus explique qu'elle part de mots, et que « tous les mots sont à la fois générés et générateurs[11] ». On reconnaît bien là, dans le principe et dans le vocabulaire employé, le fonctionnement qu'on prête à certains Nouveaux Romans, lesquels n'utilisent plus des mots comme moyens dans le but de raconter une histoire ou de communiquer une idée, mais où inversement ce sont les mots qui, pour se lier les uns aux autres, créent une histoire qui leur est subordonnée. Le roman est, selon la célèbre formule de Ricardou, « l'aventure d'une écriture » ; le contenu y « est sommé de ressembler à la forme »[12]. R. Camus explique ainsi que, à la manière du « procédé » de Raymond Roussel, le mot formant le titre du premier roman (*Passage*) est générateur d'histoire par sa polysémie. Il a un sens textuel, chronologique, topologique, mais aussi pornographique (il évoque la « passe » ou la « pénétration »), redoublé par son signifiant (« pas sage »). R. Camus mentionne également le mot *arc*, dont la productivité est encore plus grande (et durable, comme on le verra). On en trouve le signifiant, graphique ou sonore, dans les prénoms des personnages (« Marc », « Mrs Archer »), dans les lieux (« Arkansas », « parc »), dans certains mots français et étranger, au prix de « permutations » (ou métathèses) : « ocre », « *car* »,

9. R. CAMUS, *Etc.*, *op. cit.*, p. 170.
10. Voir B. VOUILLOUX, « Les prédicats stylistiques », dans J.-M. Gouvard (dir.), *De la langue au style*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2005, p. 319-355 et J. DRIGNY, *Pe/anser la langue : langue littéraire et imaginaire linguistique de l'avant-garde post-structuraliste, 1965-1985*, Paris, Sorbonne université, thèse de doctorat, 2018.
11. R. BARTHES, « Roland Barthes interroge Renaud Camus », art. cit., p. 361.
12. Voir J. RICARDOU, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967, p. 14, 55 et 111.

« *shark* ». On mesure mieux la fécondité de ce mot-source à partir du feuillet préparatoire, daté de 1974 et reproduit dans *Etc*. Un arc de cercle y est dessiné, avec pour centre le mot « ARC », dont partent plusieurs génératrices (au sens mathématique du terme) constituées de mots placés les uns à la suite des autres, selon différents principes d'association : métonymiques (« Ulysse », « Diane », « Orion », « bander »), homographiques (« à R. C. »), anagrammatiques (« *car* »), hyponymiques (« *car* – Renault »), homophoniques (« Renault – Renaud »), syntagmatiques (« Renaud – Camus »), « etc. »[13] – de telle sorte qu'on ne puisse plus hiérarchiser de mot générateur et de mot généré[14].

Ces éléments témoignent d'un rapport particulier à la langue : elle est conçue comme un ensemble de signes, dont on perçoit clairement la partition en signifié et signifiant, les fluctuations du sens et celles du matériau phonique. De là, on constate la récurrence des différentes figures que sont les métathèses, homophonies, etc. Enfin, on reconstitue un procédé d'écriture, faisant passer d'un groupe de mots à un livre entier, à une histoire, une description, des personnages. Ces deux passages de *Travers* (1978, troisième volume des *Églogues*) sont susceptibles de l'illustrer : « ils portaient tous les trois des imperméables de serge » ; « elle porte maintenant au bras l'imperméable que Serge lui a passé tout à l'heure. »[15] Alors que la première phrase campait, dans un aéroport, trois personnages mystérieux, revêtus d'un *trench-coat* et fidèles au plus pur style « roman d'espionnage », la seconde a une visée déceptive, diminuant la consistance initiale des premiers personnages masculins et virils par l'apparition fugitive d'un quatrième, doté du même accessoire mais de sexe féminin. Le passage du nom commun au nom propre imprime un léger décalage dans l'atmosphère du roman : un personnage apparaissant pour la première fois uniquement à travers un prénom suggère un milieu populaire ou interlope (« le beau Serge » de Chabrol ou de Brel[16]). Ce procédé de génération, allant du signifiant à d'autres signifiés, ne fait pas disparaître la matière romanesque, mais il la fragmente. Le début d'intrigue est interrompu au profit d'une succession d'ambiances, charriées par quelques stéréotypes-clés de la littérature de genre qui fonctionnent, pour reprendre l'analyse de Barthes, comme autant de citations, le tout faisant du livre un post-roman ou un méta-roman. Sa lisibilité proviendrait moins de la

13. Voir R. CAMUS, *Etc.*, *op. cit.*, p. 45.
14. Sur ce genre de pratiques, on pourra se référer au commentaire du *Glossaire* de Leiris dans G. GENETTE, *Mimologiques : voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, 1976, p. 367-369. Voir *infra* sur la question du cratylisme de Renaud Camus.
15. R. CAMUS et T. DUPARC, *Travers*, Paris, Flammarion, 1978, p. 12 et 26.
16. Le film de Chabrol est mentionné dans R. CAMUS, *Journal de* Travers, Paris, Fayard, 2007, t. I.

cohérence de la trame narrative que de l'identification des codes plus ou moins standardisés de la littérature populaire.

Spéculations et spécularité

Ce type de procédé d'écriture laisse néanmoins toujours subsister un doute, analogue à celui de Jean Ferry et d'Annie Le Brun à propos de Raymond Roussel et du fameux procédé exposé dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Le procédé en question, si soigneusement exposé et affiché par Roussel, n'explique en fait rien ; il y a toujours un fossé entre lui, foyer de la spéculation théorique, et le résultat littéraire et littéral[17]. Il convient dès lors de revenir à la lettre du texte pour comprendre ce qui est en jeu. Dans *Travers*, un personnage nommé Tino (tout aussi incertain que les autres, et susceptible d'être remplacé par les Toni, Dino, etc.) « découvre dans sa main gauche un petit présent distraitement reçu ».

> C'est un cendrier blanc, de forme générale rectangulaire, mais cependant sinueux de contours, les angles en étant arrondis, en effet, et les quatre côtés assez sensiblement concaves. Le fond est la reproduction d'une carte de crédit. On peut y lire d'abord l'inscription DINERS CLUB, en lettres capitales grasses, suivie de deux mentions beaucoup moins volumineuses, *National Westminster Bank Group*, et, sur la droite, *Valid World Wide*. Neuf petits carrés, de couleurs différentes, sont chacun marqués en leur centre d'un signe noir. Le premier, qui se trouve sur la même ligne que les mots déjà rapportés, est de taille légèrement supérieure à celle des autres. Le symbole dont il est frappé est aussi plus difficile à interpréter, un simple cercle, barré d'une ligne verticale. […] Enfin, tangentes, en son point extrême d'incurvation, au bord inférieur concave, de part et d'autre d'un carré du même ton qu'elles, une fois de plus en petites majuscules rouges (ou roses, donc, selon l'œil et le vocabulaire du descripteur), cette information proche de l'interdiction, *not transferable*, et cette injonction, *see reverse side* : c'est sans doute du verso de la carte prétendument reproduite ici qu'il est question, puisque, si l'on renverse le cendrier, on ne peut voir [que le dos indiquant un objet manufacturé à Limoges][18].

À s'en tenir à l'exposé des procédés d'écriture de R. Camus, on prendrait comme clef l'association entre « carte de crédit » et d'autres mots analogues. Il propose d'ailleurs lui-même cette clef dans le *Journal de* Travers (2007) : « [RÉCIT, DÉCRIT (DE DÉCRIRE), CREDO, DÉCRET, DISCRET, CRI DES (…) / MONNAIE, LETTRES DE CHANGE, VALEURS, ETC.][19]. » S'offrent alors deux positions critiques, également intenables : une première, biographique, qui tenterait vainement d'élucider la description de la carte de crédit-

17. Voir J. FERRY, *L'Afrique des impressions : petit guide pratique à l'usage du voyageur*, Paris, Pauvert, 1967, p. 74-75 et A. LE BRUN, *Vingt mille lieues sous les mots, Raymond Roussel*, Paris, Pauvert, 1994, p. 102-103. Foucault avait aussi émis l'hypothèse, mais sur des bases sensiblement différentes, d'un procédé qui serait surtout une énigme supplémentaire dans l'œuvre de Roussel (M. FOUCAULT, *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, 1963).
18. R. CAMUS et T. DUPARC, *Travers*, *op. cit.*, p. 38-39.

cendrier à la lumière des expériences états-uniennes (pays où tout le monde semble être doté de quarante cartes de crédit) de l'auteur, dont font état les deux tomes du *Journal de* Travers. Et une seconde, « ricardolienne » (au sens du romancier comme du critique) ou « roussélienne », considérant que, par anagramme, le crédit appelle (ou est appelé par) le décrit. Or, la « description » ne peut suffire à caractériser le passage, pas davantage que la piste de l'autofiction ou que celle, barthésienne, de la « citation ».

En effet, une description minutieuse de ce type, « tentative d'épuisement », peut aussi bien évoquer l'objectivisme présumé du Nouveau Roman que les poèmes descriptifs de Roussel. Les modalisateurs (« assez sensiblement », « sans doute ») glissés dans le passage instaurent, *cum grano salis*, ce dialogue impossible avec l'objet présent dans certaines descriptions de Robbe-Grillet[20]. On reconnaît d'ailleurs le lexique géométrique de l'ingénieur agronome. Le « simple cercle, barré d'une ligne verticale » ferait davantage penser à *La Disparition* (1969), où la périphrase décrivant la lettre manquante (« un rond pas tout à fait clos finissant par un trait plutôt droit[21] » – on relève un emploi similaire du modalisateur) dessinait en même temps le symbole mathématique de l'inclusion : ∈. Le premier symbole dont est frappée la carte de crédit est possiblement celui de l'ensemble vide : ∅, ensemble auquel rien justement n'appartient. On peut y lire aussi bien un Φ, ou encore le glyphe mystérieux des *Cigares du Pharaon* (rond clos barré d'un trait pas tout à fait droit en l'occurrence), piste que le cendrier (et l'obsession de R. Camus pour Tintin) pourrait confirmer. Mais là où Perec développait l'iconicité du symbole (le comparant à un trident, etc.), Camus l'oppose à l'iconicité des symboles suivants[22], comme s'il n'y avait d'emblée rien à figurer et que la démarche créatrice de Perec devenait ici vaine. Le symbole, quelque interprétation qu'on lui donne (ensemble vide, « fi ! » ou fumée de cigare), renvoie à sa propre vacuité.

L'envahissement du détail au détriment de la vraisemblance de la représentation évoque quant à lui la poétique de Raymond Roussel dans « La Vue », « Le Concert » ou « La Source ». Dans les deux cas il s'agit de proposer la représentation littéraire d'une

19. R. CAMUS, *Journal de* Travers, Paris, Fayard, 2007, t. II, p. 834 (les trois points entre parenthèse figurent tels quels).
20. Le quartier de tomate présente un « faisceau de veines blanches, dont l'une se prolonge jusque vers les pépins – *d'une façon peut-être un peu incertaine* » (A. ROBBE-GRILLET, *Les Gommes*, Paris, Minuit, 1953, p. 161, nous soulignons). La couleur alterne aussi du rouge au rose, mais pas en raison d'une incertitude de regard.
21. G. PEREC, *Œuvres*, C. Reggiani (éd.), Paris, Gallimard, 2017, t. I, p. 272.
22. Dans la partie non-citée. Ces symboles représentent des personnages, des couverts, etc.

représentation graphique, en maintenant l'illusion de continuité propre à l'image au moyen de quelques connecteurs ciblant[23] les objets (« d'abord », « suivi de », « sur la droite », « en leur centre », etc.). Dans les deux cas encore, la représentation littéraire transgresse les limites attendues de la représentation graphique (toujours limitée dans le détail par l'épaisseur du pinceau, la trame de la quadrichromie, etc.), donnant ainsi une intuition concrète de l'infini. Enfin, les deux jouent sur l'invisible et l'irreprésenté : Roussel énonce tout ce qu'on ne peut pas voir (bateau à l'horizon caché par une main au premier plan, personnages qu'on ne voit que de dos), la carte de crédit annonce un verso qui n'existe pas. Plusieurs différences démarquent néanmoins ces textes l'un de l'autre. Roussel tente d'épuiser un objet unique (une photographie enchâssée dans un porte-plume, une étiquette sur une bouteille d'eau minérale), mais dont la description provoque la prolifération de saynètes normalement mobiles : le fond du porte-plume de « La Vue » est une scène de plage où les gestes de chaque personnage sont arrêtés. La scène représentée favorise ainsi les mises en abyme : on voit les personnages en train de voir. La description elle-même est explicitement menée depuis un ancrage énonciatif égocentrique[24], auquel se rattache nettement la production de la vue imaginaire[25]. Chez Camus, l'ancrage énonciatif est incertain – Tino ? Le narrateur ? – et donné pour tel : la description peut varier « selon l'œil et le vocabulaire du descripteur ».

La description du cendrier recoupe donc plusieurs caractéristiques de précédents littéraires fameux, mais sans s'identifier jamais à eux. Là où Robbe-Grillet entend mettre en avant la présence simple et brute de l'objet[26], le cendrier affiche d'une part son ambivalence de trompe-l'œil, d'autre part est saturé de signes humains l'insérant dans un usage prévu[27]. Contrairement à ce que propose Roussel, la description porte sur l'image inanimée d'un objet inanimé lui aussi, et ne superpose pas premier et arrière-plan[28]. Enfin, tandis que chaque phrase de *La Disparition* porte en elle le manque de la lettre E, rendant cette absence paradoxalement évidente, c'est la superfluité du signe ∅ qui ressort, tout comme semblent

23. Sur la notion de *cible*, voir C. VANDELOISE, *L'espace en français : sémantique des prépositions spatiales*, Paris, Seuil, 1986, p. 34.
24. Sur les spécificités stylistiques des poèmes visuels de Roussel, voir J.-F. JEANDILLOU, « "Voir le point de vue". L'espace énonciatif dans les poèmes descriptifs de Roussel », *Poétique*, nº 171, 2012, p. 291-305.
25. Sur cette question de la vue imaginaire, voir « Énigmes et transparence chez Raymond Roussel » (1963), dans A. ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman* (1963), Paris, Gallimard, 1967, p. 94-95.
26. *Ibid.*, p. 23.
27. Alors que Robbe-Grillet privilégie les objets naturels frappés d'artificialité : quartier de tomate prédécoupé des *Gommes* (1953), bananeraie en quinconce et mille-pattes écrasé de *La Jalousie* (1957).
28. Ce qui a pour effet, chez Roussel, de suspendre les opérations cognitives spontanées du regard, leur essentialisme et leur fonctionnalisme qui distinguent des objets et des sujets, des instances au sens toujours bien défini : le regard quotidien sépare toujours la moustache de la vague malgré leur contiguïté visuelle, il faut un effort littéraire pour superposer les deux.

toujours superflus, d'un point de vue humain, les nombreux signes et cryptogrammes des objets magnétiques ou électroniques. La carte de crédit est un objet qui parle, mais d'une manière essentiellement mensongère, n'étant comme telle ni « *valid world wide* », ni doté d'un « *reverse side* », mais bel et bien « *transferable* », puisque Tino s'est trouvé soudain en sa possession. L'objet est fantasque, contradictoire en lui-même : le cendrier, fait à Limoges, incarne l'industrie traditionnelle française, mais représente, par la carte de crédit, la finance déterritorialisée. C'est en somme une carte de crédit à laquelle on ne peut pas faire crédit. L'idée n'est donc pas de montrer que ce texte de Camus n'est pas de Robbe-Grillet ou de Perec ou de Roussel – ce qui est un truisme –, mais plutôt qu'il arrive à être un peu des trois à la fois. C'est une synthèse qui leur emprunte plusieurs stylèmes et procédés, mais semble neutraliser leurs poétiques respectives. Le statut du texte est lui-même douteux, hésitant entre le littéraire et l'analytique : en parlant d'« interpréter » un symbole, du « descripteur », de la fonction pragmatique des énoncés rapportés (« inscription », « information », « injonction », « interdiction »), le texte produit déjà son propre commentaire.

Bathmologie et discours autres

Les *Églogues* seraient en ce sens un genre de post-Nouveau Roman ou de Nouveau Roman au second degré. Or, la question des degrés de discours est obsessionnelle chez Camus, qui emprunte, pour la développer, un néologisme de Barthes, la « bathmologie », que Barthes définit ainsi en 1975 :

> Tout discours est pris dans le jeu des degrés. On peut appeler ce jeu : *bathmologie*. Un néologisme n'est pas de trop, si l'on en vient à l'idée d'une science nouvelle : celle des échelonnements de langage. Cette science sera inouïe, car elle ébranlera les instances habituelles de l'expression, de la lecture et de l'écoute (« vérité », « réalité », « sincérité ») ; son principe sera une secousse : elle enjambera, comme on saute une marche, toute *expression*[29].

La théorie de Barthes est mentionnée dans *Travers*, à partir d'une réflexion sur la bienséance ou non de porter des accessoires Vuitton. Suivant une version intuitive du concept de *distinction* (dont il décrit la mécanique, mais sans tenir compte de sa fonction de domination symbolique), Camus imagine des strates de groupes sociaux, dont le premier ne porte pas Vuitton parce qu'il n'en a ni les moyens ni l'idée, tandis que le second en porte, que le troisième boude Vuitton pour se distinguer du second, et que le quatrième, jugeant ce moyen de distinction trop facile, le rejette et revient aux accessoires Vuitton – mais en ayant

29. R. BARTHES, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 71.

conscience de leur possible vulgarité, et ainsi de suite. Ce qui inspire à R. Camus l'affirmation provocatrice que la « *bathmologie*********, parmi les courants de pensée récents, jouit d'une place unique : non seulement elle n'est pas coupée du grand public, mais celui-ci, dans presque toutes les strates intellectuelles et sociales, et sans connaître son nom, la pratique allègrement[30] ». Or, la bathmologie, quasi-hapax barthésien (il apparaît dans un texte de la même année, « Lecture de Brillat-Savarin »[31]), est une notion on ne peut plus marginale, dont R. Camus se saisit justement par une stratégie de distinction, en occupant une place théorique pas encore investie. Et il est certain que la bathmologie spontanée qu'il imagine n'a rien à voir avec la manière dont lui la pratique.

Le roman *Travers* est en effet constitué d'une suite faiblement cohérente de discours annotés. L'énoncé annoté (marqué par des astérisques[32]) est ainsi pris pour objet par un énoncé annotant, en bas de page. La note est susceptible de susciter à son tour une autre note, et ainsi de suite de façon vertigineuse. En outre, ce phénomène de reprise (au énième degré) de l'énoncé premier est redoublé par le jeu énonciatif. *Travers* se présente en effet comme un manuscrit écrit à plusieurs mains (dont celle de « Tony Duparc »), ensuite édité par un dénommé Renaud Camus, dont les commentaires figurent en italiques entre crochets, ou en note. Ces commentaires de l'éditeur auto-proclamé sont commentés à leur tour et (nous dit-on) plus tardivement par Tony Duparc, qui est le co-auteur fictif du livre final[33].

L'utilisation d'hétéronymes est d'ailleurs systématique dans les *Églogues* (Denis Duparc, Denis Duvert, J.-R.-G. du Parc, Denise Camus, Antoine du Parc, J.R.G. Le Camus, Jean-Renaud Camus – sans compter les anagrammes de Renaud Camus disséminées à l'intérieur des textes : Duane Marcus, Marc du Saune). Elle se développe soit à partir d'un mot-matrice (*Toni* donne *Denis* puis *Denise*, ou *Antoine*) soit à partir d'un auteur, aimé (Tony Duvert) ou détesté (Le Clézio). Toujours il s'agit de se débattre avec le nom *Camus* (le signifiant, le nom du père) et son référent plus illustre et pesant. Comme Renaud Camus l'écrit ludiquement dans *Le Département de la Lozère* (1996) : « La peste soit de ce patronyme trivial […] : il m'a toujours semblé le nom d'un étranger[34]. » Ou encore, sur la

30. R. CAMUS et T. DUPARC, *Travers*, *op. cit.*, p. 68.
31. La lecture accompagne la réédition de J. A. BRILLAT-SAVARIN, *Physiologie du goût*, M. Guibert (éd.), Paris, Hermann, 1975.
32. Dans *L'Amour l'Automne* (*Travers III*) (2007), c'est la typographie qui différencie les niveaux de textes (sans qu'une disposition typographique garantisse pour autant la cohésion thématique ou énonciative du passage qu'elle met en forme).
33. Voir R. CAMUS et T. DUPARC, *Travers*, *op. cit.*, p. 22-25.
34. Cité dans *Etc.*, à l'occasion d'une réflexion sur le père et le signifiant-père (R. CAMUS, *Etc.*, *op. cit.*, p. 146).

quatrième couverture de *Roman furieux* : « Si *Roman Roi* était en quelque sorte *La Chute*, *Roman furieux* serait *Après la chute*[35]. »

On serait donc tenté de voir dans la « bathmologie » une pratique d'écriture anti-auctoriale, voire anti-autoritaire. Les prétentions assertives de la parole y seraient ruinées, parce qu'aucun discours n'y peut être définitif, toujours susceptible qu'il est d'être repris, commenté, corrigé ou mis à distance par une voix supplémentaire. Autre signe d'érosion de la fonction-auteur, l'écriture abolit la frontière entre texte et paratexte (c'est-à-dire : nom d'auteur, titre, quatrième de couverture, et jusqu'au bandeau commercial[36]) en intégrant celui-ci au processus esthétique. Et en mêlant comme on l'a vu la trame narrative ou romanesque, déjà mince, à son analyse, c'est aussi la frontière entre texte et métatexte qui se dissout. Ce dispositif énonciatif présente néanmoins, aux yeux même de l'auteur (ou de l'un des auteurs), des limites :

> L'inconvénient de la bathmologie, paradoxalement, est celui même de la sincérité : il y a toujours un degré suivant. On ne s'en sort que par un coup de poing sur la table. D'où le concept de *méta-bathmologie* : lassé par le miroitement infini du jeu des degrés, son côté précieux, spécieux (*etc., discours connu*), je le refuse tout à fait. Je reviens ainsi au premier degré**********. *Hence the difference* : de même que l'anti-communisme d'un ancien communiste n'est pas celui de mon oncle Lucien, bien que leurs propos soient à peu près semblables, ni la curiosité quant à la biographie des auteurs, chez un loyal ricardolien, pareille à celle d'un critique qui veut voir à toute force, derrière telle ou telle héroïne de Racine, la seule figure de la Duparc**********, le premier degré d'un ex-bathmologue n'est pas le même que celui de Maurice Clavel : entre les deux, le *déport*. Et ainsi de suite[37].

On voit ici où se situe l'hésitation du livre : venant après le Nouveau Roman et après le structuralisme, il vient aussi après les critiques qui leur ont été adressées (leur logocentrisme, pour le dire en un mot). Il s'agirait donc d'assumer à la fois les critiques et l'héritage, de telle sorte que revenir « au premier degré » ne soit pas un geste purement réactionnaire. On en revient donc à un premier degré, mais pris au second degré : dépassement dialectique du second (ou troisième, ou énième) degré, « négation de la négation ». Conjointement, le premier degré pré-structuraliste est ridiculisé sur son propre domaine. La critique lansonienne (on reconnaît en creux celle dont se défait ou que défait le *Sur Racine* de Barthes) est réduite à une unique clef herméneutique d'ordre biographique, et

35. J.-R. CAMUS, *Roman furieux*, Paris, P.O.L, 1987.
36. Pour une étude détaillée du paratexte des *Églogues*, voir J. BAETENS, *Études camusiennes*, Amsterdam, Rodopi, 2000, p. 56-72.
37. R. CAMUS et T. DUPARC, *Travers*, *op. cit.*, p. 68-69.

cette clef est transformée, ou plutôt travestie, grâce aux échos internes de l'œuvre : derrière la comédienne Du Parc (sournoisement privée de sa particule), on entend nécessairement l'hétéronyme Tony Duparc[38].

Il faut préciser d'emblée que la « méta-bathmologie » est un programme auquel Camus ne se tient qu'en partie, et qui n'empêche pas, dans la suite du roman et dans les *Églogues* suivantes, la prolifération des notes de bas de page, autocommentaires, citations et auto-citations. Mais surtout on est en droit de soupçonner que, derrière ce dispositif énonciatif qui multiplie les voix, ne se fasse finalement entendre qu'un seul auteur, d'autant plus présent qu'il reste caché, et d'autant plus auteur qu'il a accepté de travestir et de démultiplier son nom. Ce phénomène peut être éclairé par une distinction entre *dialogisme* et *polyphonie*. Alors que la notion de *dialogisme* viserait des interactions dialogales qui font qu'un texte écrit laisse place à des voix autres et s'apparente à une interaction verbale entre deux locuteurs, la *polyphonie* (au sens de Ducrot) imagine une « mise en scène » énonciative, qui remplace le sujet parlant unique par un sujet « chef d'orchestre », faisant alterner des voix avec brio, mais afin que toutes pointent finalement vers lui[39].

2. Voix multiples et style simple

La dimension dialogale est en revanche pleinement présente dans un livre au titre intrigant, *Tricks* (1979), recueil de « récits » (ainsi que le dit leur sous-titre), à l'origine au nombre de 33, puis, dans les éditions suivantes, de 45 – évolution inverse du nombre de tours sur les vinyles[40] : un *tour* (de passe-passe, par exemple) en anglais se dit d'ailleurs « *trick* », à moins qu'il ne faille songer aux *tracks* (« pistes ») de ces mêmes disques, ou que les *tricks*, qui sont, il faut bien le dire, des histoires de *triques*, soient simplement l'anagramme imparfaite de *récits*. Si Renaud Camus, avec ces chroniques d'aventures homosexuelles d'un

38. Un peu à la manière de ces *gags* de Tex Avery où la femme fatale, dissimulée sous son éventail et sa chevelure blonde, se révèle être (mais généralement trop tard, le dindon de la farce l'ayant déjà embrassée) un moustachu (Bugs Bunny ou Groucho Marx).

39. J. BRES, « Savoir de quoi on parle : dialogue, dialogal, dialogique ; dialogisme, polyphonie… », dans J. Bres *et al.* (dir.), *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2005, p. 58. La perspective de l'article, critique à l'égard de Ducrot, est légèrement différente de la nôtre : il préconise notamment de changer d'échelle et de passer à une analyse macro-textuelle du dialogisme (plutôt qu'une analyse limitée à la présence d'hétérogénéité discursive dans un seul énoncé, comme chez Authier-Revuz ou Ducrot). Son but est de remplacer la notion de *polyphonie* par celle de *dialogisme*, plus que de les distinguer.

40. Au début de *Bouvard et Pécuchet*, il fait « trente-trois degrés » sur le boulevard Bourdon. On retrouve le même boulevard Bourdon au début de *Travers*, toujours aussi désert, mais à cause de la pluie. Au début du chapitre IV de *La Mise en scène* (1958), Claude Ollier reprend également l'incipit flaubertien : « la grande rue d'Assameur se trouve absolument déserte », mais cette fois à cause d'une chaleur de… quarante-cinq degrés (C. OLLIER, *La Mise en scène*, Paris, Minuit, 1958, p. 32). Voir J. RICARDOU, « L'énigme dérivée », *Les Lettres nouvelles*, 1971, p. 170-187 et B. MAGNÉ, « Métatextuel et lisibilité », *Protée*, vol. 14, nº 1-2, 1986, p. 77-88.

soir (rencontres en boîte ou au sauna pour la plupart), ne se départit pas de « la surdétermination maximale de tous les éléments du texte[41] » qui caractérisait les *Églogues*, le texte produit obéit toutefois davantage aux standards communs de lisibilité. Bien plus : sa lisibilité est si évidente qu'elle constitue pour ainsi dire le premier trait stylistique que l'œuvre met en avant, non pas d'elle-même, mais grâce au discours d'autorité du préfacier (Roland Barthes) : « Refuser l'injonction sociale [à décliner son identité] peut se faire à travers cette forme de silence, qui consiste à dire les choses *simplement*. Dire *simplement* relève d'un art supérieur : l'écriture[42]. » La parole de Barthes est significativement insérée après l'épigraphe – elle-même caractéristique de la pente citationnelle de Camus (dans l'édition originale, on trouve une citation non attribuée et non traduite de Cavafy, les éditions suivantes donnent la traduction de Yourcenar et deux autres de l'auteur). Par ce déplacement, la préface allographe passe en quelque sorte du paratexte au texte lui-même, comme si elle constituait à son tour une citation[43].

Le propos de Barthes consiste à souligner la simplicité des récits de *Tricks*, par rapport à un sujet (l'homosexualité) qui généralement occasionne divers artifices littéraires, « un excès de style (faire "spontané", faire "vivant", faire "parlé")[44] ». En d'autres termes, le mérite que Roland Barthes trouve à Renaud Camus, c'est d'avoir rompu tout à fait avec la littérature de second rayon et d'avoir réussi à dire l'homosexualité dans sa banalité, sans en faire une étiquette sociale, sans journalisme, érotisme ou exotisme. Datant de 1979, la préface se ressent des cours sur le Neutre donnés au Collège de France entre 1977 et 1978 : « Notre époque interprète beaucoup, mais les récits de Renaud Camus sont neutres, ils n'entrent pas dans le jeu de l'Interprétation[45]. » Mais surtout elle désigne, sans le développer comme tel, l'enjeu qui distingue ce livre des *Églogues* : « Les *Tricks* de Renaud Camus ont un ton inimitable. Cela vient de ce que l'écriture conduit ici une éthique du dialogue[46]. » Cette éthique « bienveillante » semblait justement passablement absente des livres précédents qui, sans être dénués d'autodérision, relevaient *in fine* d'un jeu de ventriloque.

La simplicité de *Tricks* réside d'abord dans l'abandon des conventions de la littérature érotique. « Faire l'amour », « bander », « branler », « sucer », « bite », « cul » : aucun terme

41. J. BAETENS, *Études camusiennes*, *op. cit.*, p. 53. La notion de surdétermination est empruntée à J. RICARDOU, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, 1978, p. 256-259.
42. R. CAMUS, *Tricks : 45 récits* (1979), 3e éd., Paris, P.O.L, 1988, p. 14.
43. Sur ces notions, voir G. GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
44. R. CAMUS, *Tricks*, *op. cit.*, p. 14.
45. *Ibid.*, p. 15.
46. *Ibid.*, p. 17.

sexuel employé ne cède à la tentation de la métaphore ni du lyrisme. Dans les dialogues, de même : ils éliminent une bonne part de l'oralité représentée (dislocations, argot, etc.), si ce n'est que, à l'encontre des règles rédactionnelles élémentaires, ils semblent toujours transcrits *in extenso*, avec ce que les répétitions, reprises, ou interactions minimales propres à la langue parlée ont de monotone :

> En fait il était infirmier dans un hôpital.
>
> — Lequel ?
>
> — La Salpêtrière.
>
> — Ah oui ?
>
> — Pourquoi, tu connais ?
>
> — Pas très bien. Je ne connais que la chapelle. On y donnait des représentations, à un moment, il me semble.
>
> — Oui, c'est vrai.
>
> — C'est très loin, non ?
>
> — Non, pas tellement.
>
> — Tu habites de ce côté-là ?
>
> — Non, j'habite dans le Xe. Mais j'y vais en voiture, très tôt le matin, ça va assez vite[47].

Qu'il y ait nécessairement trucage et reconstitution du dialogue est une chose, mais cette reconstitution n'a pas pour but d'apposer une identité (sociale notamment) sur un interlocuteur. Le dialogue est simple et dérisoire, et l'auteur lui-même participe de cette banalité – à ceci près qu'on sent la langue qu'il emploie légèrement plus guindée. Certains interlocuteurs le sentent aussi et se plaisent à le souligner ironiquement, comme cet apprenti romancier du Quartier latin :

> — On va chez toi ou chez moi ? Moi j'habite place de la Contrescarpe. Tu sais où c'est ?
>
> [R.C. :] — Absolument.
>
> — Absolument ! Et toi, tu habites où[48] ?

La complexité mise en scène est uniquement celle inhérente à la langue et aux incompréhensions spontanées qu'elle engendre, à partir du lexique le plus usuel, y compris quand il est question d'acrobaties littéraires :

47. *Ibid.*, p. 214. Le début de *Roman furieux* (1986) présente aussi un dialogue du même style avec un Français en voyage à Athènes – mais son contenu est politique, et le roi Roman participe au dialogue en cachant son identité, ce qui fait que la scène n'a, hormis son style, plus rien de « simple ».
48. *Ibid.*, p. 105.

— Tu as publié combien de livres ?

[R.C. :] — Deux. Enfin, moi j'ai écrit un roman, et puis un personnage de ce roman en a écrit un autre. Et puis il y en a un troisième qui doit sortir à la rentrée.

— Comment s'appellent-ils ?

— L'un s'appelle *Passage*, l'autre *Échange*.

— Tiens, c'est drôle.

— Pourquoi ? C'est plutôt banal. Des titres de sept lettres.

— Quelle lettre ?

— *Sept* lettres.

— Oh, j'avais compris *cette* lettre, je me demandais laquelle, je croyais que tu voulais dire qu'ils commençaient par la même lettre, comme Pierre Benoit, je ne voyais pas…

— Comme qui ?

— Pierre Benoit.

— Ah oui, lui c'était ses héroïnes, dont le nom commençait toujours par un A, non[49] ?

Et plus loin :

— D'abord, j'ai lu ton livre.

[R.C. :] — Tiens, comment tu l'as trouvé ?

— Oh, je ne sais pas encore, je ne l'ai pas fini.

— Non, ce n'est pas ce que je veux dire, je ne me permettrais pas, je veux dire *trouver*, enfin, ce n'est pas si facile que ça, il n'est pas partout[50].

Dans ce *trick*, la mention des *Églogues* et la mise en scène d'un romancier invitent peut-être l'écriture à gonfler artificiellement les amphibologies de la langue pour faire écho aux jeux linguistiques de ces deux premiers livres. Mais cela importe peu : comme on le voit, l'amphibologie n'est pas de même nature que celle qui prévalait avec les mots-« générateurs » de *Passage*. Ce *trick* met en scène la polysémie, mais conduit à un dialogue et à la recherche à deux du sens visé, non au miroitement infini des sens compossibles. S'il y a une éthique du dialogue, comme dit Barthes, c'est sans doute là qu'elle se situe.

Elle se situe aussi dans le dialogue avec soi-même, mais selon des modalités qui ne peuvent plus, matériellement, être celles des *Églogues*. Le texte a connu des traductions et des rééditions. Or, chaque nouvelle édition a suscité de la part de Renaud Camus une nouvelle préface, ajoutée aux préfaces déjà existantes : préface du 16 décembre 1978 à la première édition française, du 16 décembre 1979 à l'édition américaine, du 14 mars 1982 à la deuxième édition française, du 10 janvier 1986 à l'édition allemande, du 22 janvier 1988, enfin, à la

49. *Ibid.*, p. 108-109.
50. *Ibid.*, p. 111.

troisième édition française, préface qui ne se donne d'autre objectif que celui de perpétuer le « *gag* » constitué par « l'accumulation de ces avant-dire[51] ». Or ce *gag* porte aussi la trace de l'écriture particulière des *Tricks*, qui, comme on l'a dit, ont connu une première édition puis une édition augmentée. Les 33 récits sont présentés comme écrits entre quelques jours et quelques mois après que le *trick* a eu lieu, vers 1978 ; les 12 récits ajoutés portent, si l'on en croit l'auteur, sur la même période, mais ne sont transcrits que quatre ans plus tard, vers 1982, à partir de notes prises en 1978, et parfois illisibles (sans compter, dans la première édition, une correction sur épreuves faite en janvier 1979[52]). Il faut bien sûr faire la part de l'artificialité : le caractère de chronique n'est attribué à ces écrits que sur la bonne foi du chroniqueur-narrateur. Celui-ci met allègrement en scène le processus d'écriture, avec une nette conscience de l'intérêt littéraire de cette mise en scène (et avec ce que cela peut impliquer de rétribution narcissique) :

> Le réalisme d'un récit, après tout, plutôt que dans une absolue fidélité aux faits, est dans le respect ou du moins l'expression des défaillances de la mémoire, des états d'esprit du narrateur, pourquoi pas, et des circonstances de son travail. Aujourd'hui, un mois plus tard, je ne me rappelle pas très précisément cet épisode, qui n'avait rien de saillant.
>
> [A fortiori, *moi non plus, qui tente de démêler ces lignes quarante-cinq mois après qu'elles ont été très hâtivement tracées et qui lutte, parce que j'ai dû me lever aux aurores aujourd'hui pour entretenir de mes* Notes achriennes *les représentants de la maison Hachette, contre une formidable envie de dormir : l'évocation griffonnée de ce* trick *passablement fade ne m'est, en ce combat, d'aucun secours.*]
>
> [*Interruption ici : j'avais renoncé à soutenir ma résistance désespérée au sommeil, j'avais décroché mon téléphone et je m'étais endormi sur mon lit. Là-dessus arrivent ma sœur et ma nièce, pas vues depuis plus d'un an.* […]][53]

Les ajouts réalisent immédiatement le programme annoncé par le premier paragraphe – exprimer les défaillances de la mémoire et les circonstances du travail de l'écrivain – dans deux sens du mot *circonstance* : le monde littéraire décrit dans le deuxième paragraphe, la vie quotidienne et la temporalité directe de l'écriture dans le troisième. Le « plaisir du texte » vient au secours du « texte du plaisir » quand ce plaisir (charnel) n'est pas au rendez-vous. Il passe par la fiction d'une intimité synchronique avec l'écrivain, permise par les embrayeurs ou anaphores pseudo-situationnelles[54] (« aujourd'hui », « depuis plus d'un an », « je », présent

51. *Ibid.*, p. 25.
52. *Ibid.*, p. 434.
53. *Ibid.*, p. 213.
54. Voir M. MAILLARD, « Anaphores et cataphores », *Communications*, n° 19, 1972, p. 99-100. Celles-ci naissent des « interférences entre les lois du discours et les lois du récit », et ne peuvent être assimilées à une

et passé composé) ; la fiction de discontinuité dans une œuvre écrite (et donc *a priori* continue) est introduite par un marqueur de régime allocutif (« moi non plus »), par la rupture de la chaîne anaphorique du deuxième paragraphe (« ce *trick* », « ce combat ») et par l'anaphore métalinguistique renvoyant à l'espace textuel qui englobe le discours (« Interruption *ici* », c'est-à-dire sur la page en train de s'écrire). Ces procédés peuvent et doivent être saisis comme littéraires, et la page pourrait aussi bien avoir été écrite d'un même mouvement.

En revanche, les changements survenus entre la première et la seconde édition ne peuvent être feints. Quand bien même les ajouts des éditions suivantes auraient été prévus dès la première rédaction en 1978-1979, ils doivent au minimum être reconduits par l'écrivain de 1982 ou de 1988. Un nouvel événement peut survenir entre les deux, voire les trois éditions : « [*Jamais revu*] [*Janvier 1988 : si, et fait de nouveau l'amour avec lui, plusieurs fois, dont une, récemment, au même endroit qu'il y a dix ans*[55].] » L'auteur, pour le dire comme Proust et malgré la fiction juridique de la continuité biographique, a eu le temps de mourir plusieurs fois entre 1979 et 1988. Comparée à la ventriloquie monologique des *Églogues*, *Tricks* fonctionne réellement et nécessairement comme un dialogue avec soi-même, en raison de ces ajouts et réécritures. Ce ne sont plus seulement les énonciateurs qui changent, mais le producteur originel de l'énoncé, qui assume et intègre, en la reprenant sans la modifier autrement que par des ajouts visibles en italiques et entre crochets, la parole d'un prédécesseur. Dispositif analogue, *mutatis mutandis*, à celui des *Essais*, composés une première fois par Montaigne avant d'être enrichis de divers ajouts dans les éditions successives[56].

Du paratexte à l'hypertexte : paradoxes de la lisibilité

Nous avons traité jusqu'ici essentiellement de textes narratifs, même s'il leur arrive de sortir du strict régime narratif. À côté de cette production, Renaud Camus a rédigé des ouvrages tout aussi composites mais s'apparentant davantage aux genres de l'essai : *P.A. (petite annonce)* (1997), *Vaisseaux brûlés* (lancés en ligne en 1998, mais ayant donné lieu à plusieurs éditions sur papier) ou encore *Etc*. (1998). Ce dernier livre est, à la manière du

deixis, en tant qu'elles désignent des lieux (ou des instants) fictifs et textuels.
55. R. CAMUS, *Tricks*, *op. cit.*, p. 80.
56. Cette comparaison est proposée par J. BAETENS, « "J'ajoute, mais je ne corrige pas". À propos de *Vaisseaux brûlés* », dans J. BAETENS et C. A. PORTER (dir.), *Renaud Camus, écrivain*, Louvain, Peeters, 2001, p. 24. Mais Montaigne ne se dédit pas de ce qu'il a écrit avant, comme joue à le faire R. Camus.

Roland Barthes par Roland Barthes, un abécédaire qui rassemble les grandes notions structurant son œuvre, selon des entrées stylistiques (« abyme », « pentimento », « style »), philosophico-linguistiques (« Cratyle »), politiques (« origine », « race », « répression »), psychologiques (« père »), etc. Mais comme on peut s'y attendre, l'abécédaire mêle ces domaines, au gré des degrés de sens (« Cratyle » renvoie à « origine » ou « race », mais « étranger » traite aussi de *L'Étranger*). Les entrées renvoient à d'autres entrées en imitant la circularité du dictionnaire, mais aussi aux thèmes tels qu'ils sont déjà traités dans d'autres livres. *Etc.* est donc à la fois un recueil de citations des œuvres antérieures, et leur commentaire :

> Il écrit des dizaines de livres pour tâcher de s'expliquer le monde et la place qu'il y tient. Puis il écrit *Etc.** pour tâcher de s'expliquer ses livres. Ensuite, il faudra encore écrire Dieu sait quoi pour tâcher de s'expliquer *Etc.* (qui n'est pas bien difficile à comprendre, certes […])[57]

La forme réfléchie (« s'expliquer ») suggère que l'œuvre autant que son commentaire sont à usage personnel, comme s'ils n'étaient qu'incidemment publics. Mais l'énallage énonciative (voir *infra*) place l'auteur de l'abécédaire dans la même situation d'extériorité et de tiers que le lecteur, comme si *Etc.* était un discours tenu par un énonciateur postérieur ou du moins non-concomitant à l'acte du scripteur, désigné à la troisième personne (on rencontrait aussi l'énallage, de façon non systématique, dans le *Roland Barthes par Roland Barthes*). La parenthèse qui suit le confirme : il s'agit bien avec ce livre de comprendre (et forcément de faire comprendre, ou de laisser comprendre). L'enjeu de l'essai est la lisibilité de textes qui, on l'a vu, n'est pas évidente.

La fonction métalinguistique a en principe un rôle de clarification du code linguistique employé. De même, le métatextuel peut avoir pour fonction d'assurer la lisibilité d'un texte, quand bien même cette lisibilité s'articulerait ensuite à une poétique plus complexe (sur le modèle de *Jacques le fataliste*, qui rend lisible et évident le caractère fictionnel et artificiel de la diégèse). Or, pour diverses raisons, les usages contemporains du métatexte introduisent une « lisibilité paradoxale ». Si d'une part l'œuvre métatextuelle offre sur elle-même des éclairages, le métatexte entre en conflit avec d'autres formes de lisibilité : la logique de la représentation[58], ou, dans le cas spécifique de Renaud Camus, la limitation de la quantité d'information. La profusion de commentaires métatextuels dans *Travers* (commentaires qui

57. R. CAMUS, *Etc.*, *op. cit.*, p. 144.
58. C'est le cas du roman *Les Lieux-dits* (1972), de Jean Ricardou, commenté en ce sens par B. MAGNÉ, « Métatextuel et lisibilité », art. cit..

prenaient la forme d'un apparat critique, c'est-à-dire d'un paratexte) mettaient notamment à mal la lisibilité matérielle de la page. Le cas de *P.A. (petite annonce)* est analogue. L'illisibilité vient des renvois perpétuels : chacun des 999 paragraphes est accompagné d'une série de numéros se référant à d'autres paragraphes. Tous renvoient donc à la nécessaire incomplétude de la lecture, due à la circularité quasi infinie du texte, à l'impossibilité matérielle de tenir sous les yeux chacun des paragraphes liés, voire à celle de concevoir provisoirement et passagèrement la nature du lien. Dans *Etc*., les renvois se font comme on l'a dit par entrées : même sans lire l'entrée en question on a l'intuition du lien existant entre « race et « origine », entre « origine » et « Cratyle ». Dans *P.A.*, il n'y a que des numéros.

Les entrées de *Etc.* participent en somme non seulement du métatextuel, mais aussi de l'hypertextuel au sens genettien dans la mesure où chacune s'offre surtout comme la reprise développée (hypertexte) d'une ou plusieurs citations antérieures (hypotexte)[59]. En revanche, *P.A.* relève de l'hypertexte au sens informatique. Chacun des chiffres indiqués, en note ou entre parenthèses à l'intérieur d'un paragraphe[60], correspond à un « aller au paragraphe *x* », à la manière des « livres dont vous êtes le héros ». Or, Renaud Camus a donné ensuite une version numérique de *P.A.*, avec le livre en ligne *Vaisseaux brûlés*, qui « constitue à la fois une édition très abondamment annotée de *P.A.* sous forme d'hypertexte et une version indéfiniment évolutive du même ouvrage qui lui-même est déjà composé, pour une large part, de notes et de notes à des notes à des notes, etc.[61] » *Vaisseaux brûlés*, contrairement à *P.A.*, autorise une navigation entre les paragraphes et les annotations de paragraphe. Certes, le fonctionnement hypertextuel est en quelque sorte déjà présent dans l'œuvre originelle publiée sur papier, et il s'agit, dans les deux cas, de rompre avec l'écriture (et avec la lecture) linéaire. Mais le parti-pris de *Vaisseaux brûlés* est celui de la lisibilité et du rejet de l'hermétisme :

> Installé sur le réseau des réseaux, *Vaisseaux brûlés*, version « annotée » de *P.A.*, représente, au moins pour un moment, la forme heureuse par excellence, car les problèmes d'espace que posaient les limites de superficie de chaque page sont tournés par le passage, pour le texte, à la troisième ou à la quatrième dimension. Il suffit de *cliquer* pour fuir les encombrements, et pour voir s'ouvrir devant soi de larges chemins solitaires[62].

59. Voir G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 10-11.
60. Ce qui donne par exemple, après le mot « *vraie* » : « (→ 41, 46, 59, 62, 160, 171, 455-457 […]) » (R. CAMUS, *P.A. (petite annonce)*, Paris, P.O.L, 1997, p. 107).
61. Voir la présentation en ligne sur le site de Renaud Camus, consulté le 15 février 2021.
62. R. CAMUS, *Etc.*, *op. cit.*, p. 88.

Le livre numérique en finit donc avec les couches de notes, séparées par des lignes et s'étalant sur des pages entières de *P.A.* ou de *Travers*, au point d'exiger du lecteur qu'il lise la suite d'une ligne sur la page suivante et non à la ligne au-dessous. Il en finit aussi avec cette caractéristique troublante de *P.A.* : que les numéros des paragraphes ne correspondent pas à l'ordre d'apparition du paragraphe dans le livre. 475 arrive par exemple avant 378, parce que celui-ci fait partie d'une séquence de note qui se déroule à une vitesse typographique réduite. Les annotations numérotées de *Vaisseaux brûlés* (166-3, 571-1-1-15-3-8-1, etc.) ne s'apparentent qu'en surface au *Tractatus* de Wittgenstein ; il est néanmoins possible, de chacune de ces strates de commentaire et de digression, de remonter d'un clic à la strate supérieure. Par conséquent, la dimension initiatique s'estompe ; il n'y a pas à cheminer péniblement dans un ouvrage dont on ne distinguerait que peu à peu les arcanes et les origines : l'œuvre s'affiche. De même, la fonction de flux RSS permet de suivre les modifications dès qu'elles sont faites sur le site internet. Elle redonne à la littérature les caractéristiques de la petite annonce : publicité et immédiateté. C'était là, dira-t-on, l'apanage du roman-feuilleton ; or, sans renoncer à la littérarité de ses écrits (que garantit leur nature spéculaire, en abyme, le dialogue avec soi et avec d'autres textes, etc.), R. Camus s'oriente à nouveau vers une temporalité immédiate et quasi journalistique, à un moment où la « Littérature » aurait tendance à faire valoir sa propre temporalité lente et son inactualité[63].

Demeure un problème de définition, qui est formulé par R. Camus lui-même :

> *P.A.* et les *Vaisseaux brûlés* marquent un renouvellement, mais il est plus *formel* que *stylistique* à proprement parler. Le cours du texte et le déroulement de la « pensée » sont pris d'une agitation sans précédent (quoique nettement annoncée dans les *Travers*), mais le style, ou les différents styles, eux, ne s'en montrent guère affectés[64].

En effet, même si la facture de ces deux livres a une apparence singulière très saillante, celle-ci ne correspond pas à la conception française traditionnelle du style, en termes de figures, de grammaire et de rapport entre fond et forme (y compris si l'on inclut l'approche énonciative, qui privilégie quand même les marques énonciatives internes à l'énoncé, plus que le dispositif énonciatif général). Elle répond davantage à une conception anglo-saxonne, qui fait reposer le style sur un certain état de la subjectivité et surtout sur des traits génériques et

63. L'immédiateté étant réservée à des formes littéraires intermédiaires et transparentes (articles d'intervention ou écriture diariste).
64. Entrée « Style, styles », dans R. CAMUS, *Etc.*, *op. cit.*, p. 171.

« architextuels »[65]. Renaud Camus, malgré ses compétences universitaires, n'étant pas le critique le plus légitime de lui-même, il y aurait certainement lieu de nuancer son avis, et de relever par exemple les séquences qui font passer du texte à l'hypertexte (parfois lui-même constitué d'autres mediums, photographie, musique, etc.), selon tels liens sémantiques, grammaticaux ou phoniques, ou les effets que les coupures hypertextuelles produisent sur la phrase[66]. Ce n'est pourtant pas dans ces tentatives de « renouvellement » qu'on trouvera l'entreprise stylistiquement la plus intéressante, mais au contraire dans la tentative d'un retour en arrière.

3. L'hyperromanesque, ou les styles réconciliés

Tricks, composé entre 1979 et 1988, représentait une première mise à distance de l'écriture néo-romanesque ou post-ricardolienne des *Églogues*, et un retour à une forme plus conventionnelle de récit, orienté vers un projet esthético-politique différent (dire l'homosexualité sans esthétisme, rompre avec tout vestige d'érotisme victorien ou « Belle Époque »). Mais il n'y avait pas là de négation du Nouveau Roman ou du structuralisme, comme on l'a vu[67]. R. Camus, après *Tricks*, a produit divers livres dont la forme, toujours en quête de renouvellement, hésitait entre l'essai et le journal (des *Notes achriennes*[68] de 1982 à ceux que nous venons de commenter).

Dans cette carrière littéraire résolument tournée vers l'avant-garde, la parution de deux romans historiques, *Roman Roi* (1983) suivi de *Roman furieux* (1987), a donc étonné certains des lecteurs de R. Camus. Jan Baetens dit ainsi avoir été déçu par *Roman Roi*, écrit dans le goût de *Caroline chérie*[69] (roman dont on sait qu'il a été sciemment écrit dans un but commercial, sous pseudonyme, par Jacques Laurent – pas encore entré à l'Académie au moment où *Roman Roi* paraît). Cette comparaison irrévérencieuse avec un auteur d'arrière-

65. On en aurait un exemple récent avec l'ouvrage de D. HARTLEY, *The Politics of Style: Towards a Marxist Poetics*, Leiden, Brill, 2017.
66. Mais dans *P.A.*, les rapprochements entre paragraphes sont principalement thématiques. D'autre part, si l'on peut se rapporter aux livres tirés d'une partie de *Vaisseaux brûlés* (*Ne lisez pas ce livre !* (2000), *Killalusimeno* (2001), *Est-ce que tu me souviens ?* (2002)), il est impossible de consulter dans son entier la page internet du livre où l'on pourrait étudier ces séquences hypertextualisées, à moins de payer une somme déraisonnable, de toute évidence destinée à financer l'actuel mouvement politique de Renaud Camus.
67. Renaud Camus a d'ailleurs poursuivi tardivement l'écriture des *Églogues* (*L'Amour l'automne* en 2007, *Travers IV* en 2012).
68. *Achrien* est un néologisme élaboré par écriture automatique, en tirant sept mots au hasard venus les premiers à l'esprit (*Diane, archer, marque, échange, transe, signe* et *vol*) et en combinant les lettres qui y reviennent le plus souvent. R. Camus, insatisfait des mots ayant cours pour désigner les homosexuels, explique comment il a conçu ce mot dans une note qui s'étale sur neuf pages (R. CAMUS et T. DUPARC, *Travers*, *op. cit.*, p. 86-94).
69. J. BAETENS, *Études camusiennes*, *op. cit.*, p. 9-10.

garde, dont la pratique de l'hétéronyme est inverse de celle de Renaud Camus[70], nous suggère pourtant que *Roman Roi*, histoire de Roman II, roi de Caronie (pays imaginaire de l'est de l'Europe, indépendant jusqu'à son invasion par les Ottomans, puis reconstitué en monarchie au XIXe siècle) et *Roman furieux*, histoire de son exil et de ses tourments conjugaux, pourraient tout aussi bien s'appeler *Caronie chérie.* Car ce diptyque, tout en absorbant le genre du roman de gare (et plutôt que de le rejeter avec le mépris peut-être un peu agaçant d'un Robbe-Grillet), n'abandonne pas le travail textuel du signifiant qui caractérisait les œuvres précédentes.

En voici le synopsis : encore enfant, l'héritier du royaume de Caronie, par une série de putschs, est placé sur le trône sous le nom de Roman II (Roman était le nom du dernier roi de Caronie, dit « l'Absent », disparu au moment de l'invasion ottomane). Le pouvoir est exercé par le régent son oncle, qui met en place une dictature fascisante. Par un coup de théâtre, Roman reprend le pouvoir à sa majorité et restaure la constitution, mais est à nouveau évincé par la défaite de 1940. Son pays est occupé par les nazis, puis libéré et occupé par les Soviétiques. Dans *Roman Furieux*, le roi fuit les communistes qui ont pris le pouvoir et part en exil avec son gouvernement, son épouse Diane et son secrétaire Homen. Au cours de ses errances en Europe, son épouse le quitte, lassée par sa jalousie maladive. Roman devient progressivement fou, s'isole avec son secrétaire dans une villa de Hollywood et finit ses jours dans un asile sur la côte Est des États-Unis.

Marc Angenot aurait confié à Jan Baetens son admiration pour *Roman Roi*, « renouvellement le plus intéressant du roman historique depuis plusieurs décennies[71] » ; Áron Kibédi Varga, de son côté, le retient comme l'un des avatars du roman historique postmoderne, dont le propre est d'imiter entièrement le vocabulaire et les codes du roman historique, jusqu'à ce qu'on ne puisse distinguer le vrai du faux[72]. Mais c'est Alain Buisine qui, dans un article très complet du même numéro de *Littérature*, souligne l'importance des deux romans pour l'histoire littéraire contemporaine. *Roman Roi* et *Roman furieux* incarnent un retour à une forme antérieure, et même une forme anachronique ou, pour reprendre l'expression de Robbe-Grillet, « périmée », de roman. Comme le souligne Buisine, le dépassement du romanesque traditionnel se fait non plus par le rejet des catégories périmées

70. Renaud Camus emploie des hétéronymes pour ses œuvres à public restreint, quand Cecil Saint-Laurent sert à signer les best-sellers dont Jacques Laurent ne pourra retirer de reconnaissance symbolique.
71. Confidence citée dans J. BAETENS, *Études camusiennes*, *op. cit.*, p. 26.
72. Á. KIBÉDI VARGA, « Le récit postmoderne », *Littérature*, nº 77, 1990, p. 19.

(narration omnisciente, psychologie du personnage, etc.), mais par leur utilisation excessive, « hyperromanesque », « sublimement conventionnel[le] »[73]. *Roman Roi* accentue les illusions du romanesque et ses ressorts traditionnels (intrigues politiques, drames amoureux) pour mieux signaler leur artifice ; ce faisant, le second degré du roman n'abolit pas le premier. Il est possible de lire au premier degré les aventures sentimentales de Roman II et de Diane, les assassinats et les coups d'État qui agitent la Caronie : ce retour « informé » au romanesque serait en quelque sorte un retour du refoulé pour les « "névrosés" de la Structure et du Signifiant », dont les attentes romanesques n'ont pas su être comblées par le Nouveau Roman[74].

À vrai dire, les tout premiers romans de R. Camus portent déjà la trace d'une préoccupation et d'un dilemme : comment concilier d'une part le romanesque et la représentation, d'autre part la modernité, la textualité, le travail du signifiant ? Les romans de Nabokov, en premier lieu *Lolita* (1955), offrent une synthèse possible entre le roman traditionnel et l'activité textuelle : *Lolita* ne met pas en cause le « mythe » de la représentation et la cohérence de la trame narrative, tout en faisant abondamment jouer le signifiant (pendant la traque paranoïaque où Humbert Humbert cherche les signes du passage de Lolita et de son amant, par exemple). Inversement, même si dans les *Églogues* chaque phrase amorce un récit, au niveau macro-structurel, l'homogénéité de ces récits est mise en cause[75]. Reste donc à savoir si le diptyque du roi Roman réussit à accomplir cette synthèse, et en vertu de quelle stratégie stylistique.

Du faste à la furie : archaïsme, emphase et fantaisie

La première phrase de *Roman Roi* se situe pour ainsi dire sur une ligne de crête :

1. « L'été du désastre fut le plus beau, parmi tous ceux dont le pays se souvînt, à perte de mémoire. » (*Roman Roi* 13)

Elle annonce une narration au passé simple strictement respectueuse de la concordance des temps ; l'effet d'immersion produit par la détermination nominale (pseudo-endophore

73. A. BUISINE, « D'un romanesque à contre-temps : (Jean-) Renaud Camus », *Littérature*, n° 77, 1990, p. 43-46.
74. *Ibid.*, p. 48-49. Buisine cite plus loin Camus : « Qu'il soit temps d'aller au-delà du Nouveau Roman, c'est très vraisemblable, et il est bien possible que cet au-delà implique un retour à des formes combattues ou négligées par lui ; encore faut-il que ce retour soit informé, instruit par l'expérience. » (R. CAMUS, *Buena vista park*, Paris, Hachette, 1980, p. 104)
75. Voir J. BAETENS, *Études camusiennes*, *op. cit.*, p. 48 ; les discussions sur Nabokov se trouvent dans R. CAMUS et T. DUPARC, *Travers*, *op. cit.*, p. 169.

conceptuelle : « du désastre », pseudo-exophore : « le pays », contradictoire avec l'énonciation apparemment impersonnelle du récit) pourrait se trouver dans un roman du XIXe siècle ; il en va de même pour le défigement de l'expression « à perte de vue ». À cette place, la belle langue peut être surjouée ; l'exhibition du travail stylistique a une valeur à la fois programmatique et tactique.

2. « l'interminable théorie de grosses limousines noires, brillantes, s'élevant en lacet, d'un virage l'autre, sur les pentes abruptes du mont Varion » (*RR* 14)

Dans (2), « théorie » est d'un usage essentiellement littéraire ; en un certain sens, la formule « d'un virage l'autre » aussi, en tant qu'invention célinienne, mais sortie ici de toute entreprise d'oralisation.

3. « Surtout, menace autrement plus sérieuse, il ne semblait pas improbable que les Soviétiques attaquassent à l'est et qu'ils voulussent partager la Caronie avec leurs alliés allemands, comme ils avaient fait la Pologne moins d'un an plus tôt. » (*RR* 21)

Dans (3), on retiendra les imparfaits du subjonctif, certes, mais surtout l'usage du verbe vicaire *faire*. En remplaçant *partager*, cet archaïsme crée une impression de heurt syntaxique (on attendrait plutôt « comme ils l'avaient fait avec/pour/à la Pologne ») et marque un registre hyper-soutenu. Bien d'autres tournures produisent plus ou moins indûment une impression sinon d'archaïsme, du moins d'anachronisme stylistique :

4. « l'étroite société qui s'était formée, impromptu, à Hörst. » (*RR* 366)

5. « Eux, dès qu'il a été bruit de son arrivée, ont convoqué pour l'occasion le ban et l'arrière-ban de la parentèle. » (*RR* 276)

Dans (4), l'emploi adverbial d'*impromptu* est effectivement vieilli (le TLFi en cite un exemple chez Anatole France, il y en a d'autres occurrences dans *Roman furieux*). La tournure *il est bruit de* pour signifier « il est question de » est relativement rare ; l'utiliser au passé composé comme dans (5) ajoute une couche d'étrangeté, à laquelle fait écho l'archaïsme du lexique (« parentèle ») ou de son référent (le « ban », dont on entend les connotations féodales dans ce roman monarchique).

6. « Le gouvernement eut au moins l'énergie de sa faiblesse » (*RR* 317)

7. « Mais le Roi mit un point d'honneur à les mettre à leur aise, à leur arracher quelques paroles, à les faire sourire. Par son intérêt bienveillant, ses compliments et sa courtoisie, il y réussit tellement bien, et à tenir un moment à distance la mélancolie, que maître Moran lui-même en vint à parler de jeunes filles » (*RR* 30)

L'oxymore de (6) est un mot d'esprit qui renvoie aux vieilles formes de pouvoir charismatique (le spirituel Clemenceau fait par exemple une brève apparition dans *Roman Roi*), et ne peut exister que sur fond de langue logique et de cohérence textuelle (pas chez Tony Duvert, par exemple). L'hyperbate de (7) est un marqueur de littérarité saillant en ce qu'il casse la linéarité syntagmatique. La figure est plutôt propre à la prose littéraire du début du XXe siècle, même si sa forme peut évoquer la langue classique[76]. Elle souligne ici le rythme ternaire très rhétorique de la phrase précédente qu'un quatrième terme aurait pu effacer.

8. « [Tinit] est habitué à ce que le Roi décide à sa place de son emploi du temps et, pour peu qu'il en ait lui-même, par accident, la maîtrise, il en est si embarrassé que quiconque la lui retire s'acquiert aussitôt sa reconnaissance. » (*RR* 424)

Le ballet des anaphoriques de (8) (et notamment la non-coréférence des deux « en ») fait écho à la langue classique, où leur usage est plus abondant qu'en français contemporain. On peut s'en convaincre plus à fond avec (9), où est reproduit en fac-similé un extrait de l'édition originale des *Lettres portugaises* de 1669.

9. *Ie ſuis bien malheureuſe, ſi vous n'en auez trouué aucune occaſion depuis vôtre depart, & ie la ſuis bien dauantage, ſi vous en auez trouué ſans m'écrire* […] « En effet, Sire, cela n'est pas facile à déchiffrer pour des étrangers comme nous. » À peine Homen avait-il prononcé cette phrase, il rougit très violemment. Il venait de se souvenir, trop tard, qu'il n'était pas conforme à l'étiquette, pour un sujet, de se réunir à la personne du souverain dans un même pronom. (*RR* 30)

Dans l'extrait, le pronom qui reprend l'adjectif s'accorde en genre, comme il est d'usage dans la langue classique : « malheureuse, je la suis ». C'est là un archaïsme grammatical parfaitement hors d'usage, même dans la prose littéraire. Il n'est pas douteux que R. Camus ait choisi l'extrait uniquement pour avoir un exemple de cet archaïsme, qui fait

76. Voir C. LIGNEREUX, « Du fait de langue à l'effet de style : les zeugmes syntaxiques de Mme de Sévigné », dans L. Bougault, L. Himy-Piéri et J.-F. Castille (dir.), *Le style, découpeur de réel : Faits de langue, effets de style*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018, p. 139-150. Mais (7) n'est pas un zeugme syntaxique, puisque les éléments en question sont de même nature.

ainsi écho à l'angoisse pronominale et protocolaire d'Homen. L'« étiquette » en question est elle-même parfaitement archaïque (mais pour des raisons qui ne tiennent pas à la grammaire). Pour décrire ce point de protocole, le narrateur (qui n'est autre qu'Homen lui-même, mais on l'ignore à cet instant du récit) a recours au métalangage de la grammaire (« phrase », « pronom »). Or, ce métalangage, qui n'est pas métatextuel et qui est inséré dans la diégèse, réveille le sens métalinguistique des autres mots employés : « sujet » et « personne » (qui est ici véritablement amphibologique). La règle grammaticale illustrée par le fac-similé comme ce point de protocole connotent donc une écriture post-Nouveau Roman, en permanence consciente d'elle-même et des codes linguistiques qu'elle utilise. Enfin, cette grammaire royale est aussi une grammaire de Port-Royal : elle en reprend implicitement les termes, ou plutôt elle feint de revenir à l'origine politique de sa terminologie[77].

Avant de développer la question du métatextuel, on relèvera que, si *Roman Roi* recourt à un style littéraire exhibant la maîtrise de codes stylistiques antérieurs (classicisme, prose romanesque du XIXe siècle) et donc sa capacité à jouer un rôle de *conservatoire*[78], *Roman furieux* fait davantage appel à une langue emphatique et lyrique. Entre les deux, il y a bien entendu un changement de thème (*Roman furieux* est le roman de l'exil, du voyage, de la mélancolie, quand *Roman Roi* était le roman des conventions monarchiques, des apparences et des faux-semblants politiques, etc.), qui motive (mais seulement en partie) le recours à un répertoire différent :

10. « — Nous sommes en tout cas les derniers étrangers sur ces rivages… — Ah, Nemo, vous êtes irremplaçable, comme barde d'une épopée à l'envers ! *Les derniers étrangers sur ces sombres rivages* […] Votre style, même oral, est seul à la hauteur de nos désastres… » (*RF* 193)

11. « Ô mon roi des fenêtres, et du front sur la vitre, et des signes tracés du doigt sur le carreau ! » (*RF* 259)

77. Sur la description politique de la grammaire, voir *infra* la partie « Cratyle n'est pas sympa ».
78. « Si la littérature est trace, inscription, défi lancé contre le temps, est-ce qu'elle n'est pas d'emblée, et par définition, conservatrice ? » (J.-R. CAMUS, *Roman furieux*, *op. cit.*, p. 75) Nous reprenons à Gilles Philippe l'idée d'une langue littéraire soit laboratoire soit conservatoire. Chez Camus, il est clair que les deux fonctions se complètent. Bien plus, la fonction conservatrice de la littérature s'applique à des styles qui ont représenté fut un temps une écriture expérimentale. C'est ainsi que le flux de conscience qui intervient quand Roman raconte l'assassinat de son père (R. CAMUS, *Roman Roi*, Paris, P.O.L, 1983, p. 183-184) ou l'écriture blanche et bloquée qui évoque la mère déportée du narrateur (*Ibid.*, p. 451 et 458) sont employés sans intention de pastiche, comme gammes possibles du répertoire stylistique littéraire.

12. « ou bien la sierra bleue que l'on voit de Gormaz, si lointaine et si haute ? Et le plus émouvant, et le plus attirant […] » (*RF* 268)

La parodie du ton épique de Nemo, faite par le roi Roman en exil, en (10) prend la forme d'un alexandrin blanc ; or, c'est le narrateur (Nemo-Homen) qui émaille la suite du texte (11 et 12) de ces mêmes alexandrins ou hémistiches blancs, en guise d'étiquetage générique. Par endroits, la prose se laisse aussi aller à l'emphase (pas toujours heureuse), avec l'emploi d'un lexique rare (« aman », *RF* 85 et 189 ; « usnée », *RF* 160, mots venant de l'arabe), la métaphore filée de (14) ou le style substantivé, néo-symboliste ou néo-impressionniste de (13) :

13. « Ou bien c'est un éclair blanc parmi les ombres vertes et les taches de soleil en charmille, la chair nue d'un bras levé pour le service, la fusée d'un rire moqueur et peut-être tendre, quadrillés tous par le fil de fer du grillage. Sur la terre ocre devinée, que peuvent bien nous crier […] » (*RF* 50)

14. « Lire ? Mais chaque paragraphe est un désert de sable où l'attention, malgré tous les efforts, se perd comme un oued. Il faut reprendre, se reporter à nouveau au début, remonter la dune, parcourir une fois de plus les mêmes phrases que rien n'illumine, qui ne sont plus que des lettres […] des noirs et des blancs prêts à s'entretuer pour se partager vos dépouilles. » (*RF* 214)

On pourrait signaler aussi des figures plus fantasques, quoiqu'elles ne sortent pas des cadres de la rhétorique. C'est le cas des attelages :

15. « ce qui n'a pas manqué d'arriver, ni d'attirer l'attention du discoureur, et lui-même vers la fenêtre. » (*RF* 83)

16. « dans des sièges dépareillés qui laissent voir leurs ressorts, leur paille et leur résignation. » (*RF* 381)

Dans (15), il y a d'abord une hyperbate (le terme coordonné par « ni » est inattendu, on prévoit plutôt une ponctuation forte), puis attelage d'un terme abstrait (l'attention) avec un concret (« lui-même », c'est-à-dire le discoureur) comme compléments du verbe « attirer ». Dans (16), il y a attelage également, sous le même groupe verbal « laissent voir », de deux concrets (« ressorts » et « paille ») et d'un abstrait (« résignation »). L'attelage est en outre souligné par un jeu sur le déterminant « leur », qu'on peut interpréter comme une antanaclase

(le 3e « leur » signifiant « des propriétaires de siège » et non plus « des sièges »), ou plus simplement comme un trope (personnification par métonymie). Mais la modernité stylistique résiderait plutôt dans l'usage du métadiscours, avec la citation, en épigraphe d'un chapitre[79], du livre « *Les Vacances du professeur Zeugmä* » (*RF* 132), qui commente la pratique en train de se faire.

Roman réseau : de l'usage du métatextuel

Plusieurs de ces exemples montrent l'importance du thème linguistique et textuel dans le roman : les personnages pensent à la grammaire, lisent et parlent de littérature, s'expriment en langues étrangères. Le héros éponyme Roman, mais aussi toute l'onomastique des deux livres, les personnages (le comte Wallas, le commissaire Lyotard, Colette Topor) comme les lieux (les villes de Proust, Nöm, Unread ou la province de Roussélie), sont porteurs de références linguistiques ou littéraires. Il est donc nécessaire de préciser le statut de ces références, faute de quoi on courrait le risque de tout ranger sous la rubrique de la « mise en abyme »[80]. Dans *Travers*, nous avions noté l'emploi abondant de notes (parfois enchâssées) au moyen desquelles l'éditeur fictif commentait le manuscrit, et l'auteur fictif commentait à son tour ces commentaires. Dans ces occurrences, le métatextuel (qui prend l'apparence d'un péritexte : la note de bas de page) désigne le texte en tant que texte. Le discours métatextuel est tenu de l'extérieur du texte, à la manière des intrusions narratoriales de Diderot ou Stendhal, qui rompent l'illusion fictionnelle en rappelant qu'on est en train de lire un roman, forgé par un auteur, selon un certain nombre de conventions littéraires. C'est ce que Bernard Magné appelle le métatextuel « dénotatif », séquence dont le caractère métatextuel est explicite[81].

D'autres séquences de texte ont une portée métatextuelle implicite, dite « connotative ». C'est le cas quand un énoncé offre deux niveaux sémantiques, un niveau de dénotation, interne à la diégèse, et un niveau de connotation, de nature langagière. Si l'on prend (17), déjà remarqué et cité par Alain Buisine :

17. « *L'écriture blanche*, comme disait votre ami [« Roland B. », dit « Orlando », qui apparaît à la fin de *Roman Roi*] : vous vous souvenez ? — Votre Majesté va finir par se prendre pour Meursault… — Ah, il y a des éléments, il y a des éléments… Mais

79. Voir *infra* pour les épigraphes.
80. Risque évoqué par Bernard Magné, dans l'article auquel nous nous référerons abondamment : B. MAGNÉ, « Métatextuel et lisibilité », art. cit..
81. *Id.*

quand bien même, si cela devait arriver ? Vous n'auriez qu'à vous prendre pour Camus, mon petit ! Ça ne m'étonnerait d'ailleurs pas du tout ! » (*RF* 77).

Dans ce passage, « Camus » dénote « Albert Camus », mais connote (selon la terminologie de B. Magné) de façon implicite « Renaud Camus » – d'autant plus que Roman s'adresse ici à Homen, narrateur et rédacteur fictif du récit. Et il serait d'autant moins étonnant qu'Homen se prenne pour Camus que le rédacteur est en réalité Camus. Il y a dans ce cas simple identité de signifiant, par laquelle on passe du signifié dénoté au signifié connoté, ce que Magné appelle « antanaclase métatextuelle » (à distinguer de la syllepse métatextuelle, comme en (9), où l'on passe d'un signifié mondain des mots *personne* et *sujet* à un signifié langagier). Il y a antanaclase métatextuelle dans des phrases comme (18) :

18. « Je suis son page, nous sommes ses pages. » (*RF* 71)

C'est également le cas pour le nom du héros, « Roman », à quoi s'ajoute ce qu'on pourrait, dans la même logique, appeler des anagrammes métatextuelles : Tomas Moran (président du Conseil dans *Roman Roi*), Homen, nommé comte de Marnö (*RF* 353), l'opéra *Norma* (*RF* 360), l'acteur Ramón Novarro (*RF* 392) ; dont certaines pas toujours exactes, par exemple quand le narrateur se demande (*RF* 473) s'il y a tel livre de Morand (il s'agit bien sûr d'*Hécate et ses chiens*) à la bibliothèque du *Manor* (l'asile où finit Roman II)… On constate au passage que la pratique de l'anagramme s'emballe à mesure que le roman touche à sa fin. Il faut également mentionner les synecdoques métatextuelles que sont les citations implicites (19) :

19. « Quelle encre, quel pinceau, quel châssis, quel papier pourraient garder ce laps et cette image » (*RF* 71)

Le « laps », employé sans complément de nom, est une synecdoque de *La Disparition*, une partie hautement reconnaissable de ce tout qu'est le roman lipogrammatique de Perec. Il connote l'écriture à encodage ou à protocole et la modernité littéraire (même si les écritures à contrainte ne sont pas proprement modernes). On peut étendre cette analyse à tous les mots qui participent de l'*arc* générateur à l'origine de *Passage* : l'héroïne Diane, la légende de l'Arc noir[82], le manoir d'Arkel, la *Car*onie, le p*arc* dans lequel joue le petit Jean-Renaud[83], ou

82. Arc donné à Gabriel l'Inconscient à la veille d'une bataille par son saint patron l'*Arc*hange Gabriel (l'ange guerrier serait plutôt saint Michel).
83. J.-R. CAMUS, *Roman furieux*, *op. cit.*, p. 83-84.

celui à propos duquel se disputent Roman et Diane (« Le parc n'était qu'un signe[84] », c'est-à-dire un symptôme de la dispute, mais connotativement…). Tous sont des synecdoques métatextuelles des romans non romanesques antérieurs.

Il y a donc dans les deux *Roman* un réseau d'énoncés à valeur métatextuelle connotative, sous la forme de différentes figures. Pour autant, ce réseau de figures ne forme pas un « trope métatextuel », au sens où le signifié connoté ne prend jamais le pas sur le signifié dénoté : « Même si, dans l'élaboration du texte, tel élément de la diégèse doit sa venue à une contrainte du métatextuel […], cela n'entraîne pas nécessairement chez le lecteur l'identification d'un trope, car la remontée des contenus métatextuels implicites est le plus souvent empêchée par le poids de la cohésion référentielle[85]. » Or, dans *Roman Roi*, la cohésion référentielle est d'autant plus forte que toute l'histoire du royaume de Caronie est calquée sur celle, réelle, de la Roumanie (et un peu aussi sur l'histoire du *Prisonnier de Zenda*, roman de 1894) : monarchie libérée du joug Ottoman, mais n'ayant pas recouvré la totalité de ses territoires jusqu'à la Première Guerre mondiale, pays libéral et francophile qui voit monter des mouvements fascistes dans les années 1930. Le mouvement fasciste de l'Arc noir, inspiré par la figure mythique de Gabriel l'Inconscient, est calqué sur la Légion de l'Archange Michel ; son meneur a procédé à la même nationalisation patronymique que le « Capitaine » Corneliu Codreanu et finira comme lui exécuté en secret. La ligue fasciste arrive ensuite au pouvoir, mais est purgée avec l'aval d'Hitler (comme la Garde de fer en 1941) ; la Caronie connaît la même situation géopolitique pendant et après la Seconde Guerre mondiale que la Roumanie, soumise à l'Allemagne nazie puis satellite de l'Union soviétique. En ce qui concerne l'intrigue sentimentale, Diane, l'épouse de Roman, porte un nom tout à fait crédible pour une princesse anglaise, dans un roman publié deux ans après le mariage du prince Charles et de lady Diana. Dans l'ensemble, tout se passe comme si la multiplication des contenus métatextuels implicites, loin de l'opacifier, facilitait au contraire la cohésion référentielle.

Renaud Camus faisait dire à un personnage de *Travers* en 1978 : « Craindre que le lecteur n'oublie qu'il lit un livre, le lui rappeler sans cesse, c'est vraiment le prendre pour un débile[86]. » C'était anticiper un danger, signalé par Jean Ricardou (dans la même revue où Bernard Magné détaille les usages du métatextuel), à savoir l'excès de « lecturabilité » (ou, dit

84. *Ibid.*, p. 188.
85. B. MAGNÉ, « Métatextuel et lisibilité », art. cit..
86. R. CAMUS et T. DUPARC, *Travers*, *op. cit.*, p. 170.

plus prosaïquement : l'ennui[87]). Mais c'était aussi faire étonnamment peu de cas du métatextuel, sachant que R. Camus continuerait durablement à le pratiquer. Le métatextuel abonde dans les *Églogues* et revient de façon insistante dans *Roman Roi* et *Roman furieux*, où l'on ne compte plus les occurrences du mot *romanesque*. Quelles que soient les opérations nécessaires au décodage du métatextuel, on ne peut guère lui échapper, dès le titre qui signale, comme si cela était nécessaire, que l'on est bien en train de lire un roman – jeu de mots bien plus visible que, par exemple, la contrepèterie *Bataille de Pharsale* / *Bataille de la phrase*.

L'hypothèse de Jan Baetens est à cet égard tout à fait pertinente. Selon lui, alors que le Nouveau Roman (mais pas seulement) s'était servi de la saturation métatextuelle pour détourner l'attention de la représentation et du sens dénotatif des textes, le métatextuel de Renaud Camus part de l'autoreprésentation « pour mieux en signaler les limites[88] ». Il détourne le lecteur du métatexte et le ramène vers le texte. On peut en tirer deux interprétations, la première déceptive : le métatexte constituerait une somme de clins d'œil plus ou moins habiles, mais dénués de signification globale (au fond, pourquoi un *arc* ?). Énigme sans solution et sans message, pointant vers sa propre vacuité, le métatexte inviterait finalement à revenir au romanesque. Une seconde interprétation insisterait au contraire sur un plaisir proprement textuel produit par la coïncidence entre un réseau de signes préexistant (arc, Diane, parc, etc.) et un récit. Il est d'une certaine façon extraordinaire que ce réseau de signes, dont la prolifération semblait vouer à n'inspirer que des écrits éclatés comme les *Églogues*, s'accorde parfaitement à une histoire fictive mais on ne peut plus vraisemblable. La coïncidence du symbole (l'arc fonctionne très bien comme emblème politique), du signifiant et du signifié est entre autres à l'origine de l'humour du texte : difficile de ne pas sourire à l'évocation de la milice de gauche qui se monte contre le mouvement fasciste de l'Arc noir, et se voit donc qualifiée d'« anti-arciste[89] » (et à l'humour du texte s'adjoint bien sûr l'ironie du sort, puisque l'auteur de ces livres est devenu entre-temps la *cible* des mouvements antiracistes).

Énallage et camouflage

Il se peut toutefois qu'il ne s'agisse pas seulement d'humour ou de plaisir, et que le métatexte, hissé trop rapidement au rang de symbole de la « nouvelle » écriture de l'après-

87. J. RICARDOU, « La couverture découverte (Problèmes de lecturabilité textuelle) », *Protée*, vol. 14, nº 1-2, 1986, p. 5-34.
88. J. BAETENS, *Études camusiennes*, *op. cit.*, p. 93.
89. J.-R. CAMUS, *Roman furieux*, *op. cit.*, p. 161.

Seconde Guerre mondiale, soit en fait l'arbre qui cache la forêt. D'autres aspects conjointement stylistiques et thématiques du texte permettront de nuancer l'hypothèse d'une gratuité métatextuelle.

Un des éléments qui donnent sa singularité au diptyque et le font sortir du cadre du roman historique, c'est le rôle qu'y joue l'homosexualité. Si divers noms célèbres du XXe siècle apparaissent dans l'œuvre, seuls les auteurs homosexuels Proust et Roussel transmettent le leur à des toponymes fictifs. On relève en outre plusieurs jeux de mots autour de ce thème, telle bataille remportée par les Caroniens qui « marquait l'arrêt définitif de l'expansion bougre vers l'Europe centrale[90] », tel prétendant au trône dont il est dit que « certains historiens ont voulu voir en lui un Corfiote[91] ». L'aide de camp du roi Roman s'appelle Tinit (surnommé parfois Tino), ce qui évoque conjointement Tintin[92] ou les tinettes, ou encore Tinti (mentionné comme un amant de Renaud Camus dans *Vaisseaux brûlés*[93]). Sa Majesté s'abrège en S.M., et elle peut se dire au féminin[94]. La capitale des Baces (< *Daces*) s'appelle Back, ce qui évoque certes le compositeur Bach[95] et, en anglais, le passé et le retour. Mais enfin, *back* c'est le « dos », le cul ou la *backroom* des boîtes gays dont Camus est un usager assidu (plus que du *bareback* de Guillaume Dustan). Si le narrateur des romans, Jan Homen, est né à Back, sa famille, « les Homen sont établis à Rut[96] » depuis longtemps. Homen lui-même est *homo* (son nom évoque aussi le latin *homo*, qui désigne un individu en général – *homem*, *homens* en portugais). Secrétaire du roi, il est chargé par Roman de tenir la chronique du règne, qui n'est autre que le roman qu'on est en train de lire.

Passons provisoirement sur les effets narratologiques et les mises en abyme (Homen écrit, à côté de cette chronique, un roman d'avant-garde et des articles sur Pessoa, comme R. Camus). Premièrement, l'homosexualité est traitée de façon systématiquement indirecte dans le roman, ce qui est en fait un archaïsme bien plus notable que les précédents.

20. « Il s'est tourné vers moi avec un grand sourire. / Lui et moi n'avons pas parlé, depuis lors, de ce moment passé près du fleuve. » (*RR* 425)

90. R. CAMUS, *Roman Roi*, *op. cit.*, p. 15.
91. *Ibid.*, p. 17.
92. Tintin, héros de *bande*-dessinée (arc → bande) à la sexualité mystérieuse, est une référence régulière de Renaud Camus, *a fortiori* dans ce roman d'un pays imaginaire qui évoque à bien des égards la Syldavie du *Sceptre d'Ottokar* – plus que la Poldévie de Brasillach.
93. Voir R. CAMUS, *Ne lisez pas ce livre !*, Paris, P.O.L, 2000, p. 82 et suivantes.
94. Voir R. CAMUS, *Roman Roi*, *op. cit.*, p. 186.
95. « Le Roi lui offre, tous les quinze jours, un récital privé du fameux quatuor de Back. » (*Ibid.*, p. 162).
96. *Ibid.*, p. 268.

21. « Mais [Homen] s'était découvert un autre compagnon, mieux accordé, de beaucoup, à ses goûts. » (*RF 87)*

La manière de ne pas décrire les scènes homosexuelles – au moyen d'une ellipse dans (20) – ou de ne pas nommer l'homosexualité – dans (21) – détonne si l'on se rappelle la crudité de *Tricks*. La page qui suit (21), et qui est une discussion sur le fait de « vivre comme [on] l'entend » et « d'aimer comme on a envie d'aimer », est en fait d'autant plus remarquable que Renaud Camus a consacré plusieurs textes à l'importance de donner un nom à l'homosexualité (celui qu'il a retenu étant le néologisme *achrien*), pour éviter les différents termes ayant cours (*gay*, pédé, tante, folle, inverti, etc.), tous plus ou moins infamants ou désagréablement connotés selon lui, à commencer par l'expression qu'il juge la plus détestable : être « comme ça »[97] – qui a pourtant son équivalent presque exact dans la discussion entre Homen et son amant.

Deuxièmement, le jeu de dissimulation induit (de façon encore une fois contre-intuitive étant donné l'ethos de Renaud Camus, homosexuel assumé et affiché) par le motif homosexuel prend dans le texte la forme de l'énallage de personne. L'énallage est un phénomène grammatical (substitution d'une personne à une autre qui était attendue) qui, dans son usage en langue, devient un phénomène énonciatif. Elle met en scène l'hybridité des points de vue et en cause « l'idée d'une ipséité énonciative préréglée » : la relation énonciateur-énonciataire, « je-tu », perd son évidence[98]. La narration des *Roman* présente plusieurs énallages énonciatives. *Roman Roi* s'ouvre avec une narration à la troisième personne : on voit apparaître, en 1940, les personnages du roi Roman II et de Homen. Ce prologue est suivi d'une analepse, qui déroule les différents événements du règne de Roman. En 1933, le roi Pierre, chassé par son frère puis revenu au pouvoir, est assassiné dans la voiture où se trouve aussi son fils Roman. La scène est d'abord racontée à la troisième puis, en cours de récit, à la première personne, par Roman lui-même, comprend-on : « je serais un très mauvais témoin, alors que personne n'était aussi près que moi, évidemment[99]. » C'est la première énallage. Ce récit et son style singulier, imitant le flux de conscience[100], sont

97. Sur tout cela, voir à nouveau R. CAMUS et T. DUPARC, *Travers*, *op. cit.*, p. 86-94, passage cité également au tout début des *Notes achriennes*.
98. Voir sur ces questions C. DÉTRIE, « L'énallage : une opération de commutation grammaticale et/ou de disjonction énonciative ? », *Langue française*, nº 160, 2008, p. 89-104.
99. R. CAMUS, *Roman Roi*, *op. cit.*, p. 184.
100. Les références à Ulysse mais aussi à *Ulysse* de Joyce sont constantes dans tout le roman. Le chapitre suivant est significativement commencé par une épigraphe d'Odysseüz Hänon, grand poète caronien d'avant-garde du XXe siècle, nationaliste et monarchiste, dans le genre d'Ezra Pound, mais assassiné par les fascistes de l'Arc noir. Quant à Homen, il se surnomme lui-même Nemo, c'est-à-dire « Personne » (sans oublier son alias « Jean

commentés (métatextuel dénotatif) par un narrateur à la première personne qui en profite pour faire sa première apparition depuis cent quatre-vingts pages : « J'ai essayé de transcrire, précipitamment et sans y rien changer, ce que m'a raconté S. M. de la mort de son père[101]. » C'est la seconde énallage. Mais il faut encore soixante-dix pages pour que, dans le récit, Homen soit présenté à Sa Majesté, que celle-ci l'embauche comme secrétaire pour tenir la chronique privée de son règne, et que l'on commence donc à comprendre qu'il s'agit du narrateur lui-même, qui très progressivement se met à employer la première personne.

Ces feintes énonciatives ont deux fausses origines, psychologique et chronologique : Homen, secrétaire-narrateur, n'ose pas s'immiscer dans le récit pour commencer, puis s'enhardit à mesure qu'il est plus familier du roi et devient un narrateur de plus en plus intrusif. La chronique se transforme peu à peu en roman. D'autre part, Homen attend de rejoindre le moment où le projet de chronique privée du règne est évoqué au sein de la diégèse pour passer du statut de narrateur extradiégétique à celui de narrateur intra- et homodiégétique. Les deux éléments rendraient compte raisonnablement de ces changements narratifs. Pourtant, alors même qu'Homen a été identifié comme le narrateur, survient une nouvelle énallage, assez inattendue pour que soit précisé qui est cet « il » : « Et lui (pas Tinit) qui s'interroge beaucoup, ces jours-ci, sur un Allemand en particulier[102]. » Homen parle de lui de l'extérieur et se désigne comme Nemo :

> Nemo n'éprouve pas aujourd'hui l'enthousiasme érotique ravageur de cet été […]. Et il n'éprouve pas non plus, le Ciel m'en est témoin, l'espèce de passion butée, générale, dévoratrice et désespérée que lui inspire, est-ce pour toujours, l'Innommable[103].

L'énallage (dans la même phrase) trahit le dédoublement de l'énonciateur, au moment où celui-ci parle de son désir. Ce désir ne peut être assumé en première personne, d'autant qu'un de ses objets ne peut être nommé – sinon en vertu de cette figure rare que Bernard Magné appelle « prétérition métatextuelle ». Que « l'Innommable » connote le titre de Beckett est relativement secondaire ici. Il y a prétérition quand l'inscription est refusée mais néanmoins réalisée. Ici, justement, l'inscription du dénoté est refusée (il s'agit du roi Roman, dont Homen ne peut certes dire qu'il le désire, et encore moins dans un livre qui est destiné à son usage[104] – ce qui pourrait s'apparenter à une simple ellipse) ; mais cette inscription est réalisée dans la connotation, moins métatextuelle d'ailleurs que métalinguistique : Roman est,

Ditack » qui lui est attribué par le Roi).
101. R. CAMUS, *Roman Roi*, *op. cit.*, p. 185.
102. *Ibid.*, p. 428.
103. *Id.*.

dans le code sociolinguistique employé par Homen, celui qu'il ne peut nommer (ou joindre à soi dans un même pronom). L'innommable est « Sa Majesté », ou « Sire », celui qu'on ne désigne que par un titre et jamais par un nom. « L'Innommable » dénote « une certaine personne que par décence ou pudeur je refuse de nommer ou de spécifier » et connote « la personne spécifique du Roi ».

Dans *Roman furieux*, la cohérence énonciative est encore plus précaire : non seulement la narration alterne sans raison apparente entre première et troisième personnes (et le secrétaire est nommé indifféremment Nemo ou Homen), mais l'on apprend que les épigraphes que l'on lisait en tête de chaque chapitre depuis le premier tome ont été ajoutées au manuscrit par le Roi, après que celui-ci l'a lu pour la première fois[105]. L'énallage, qui est aussi un symptôme clinique, devient objet de discours des personnages à mesure que Roman sombre dans le délire : « Ce qu'il y a de plus effrayant c'est qu'il parle de lui-même à la troisième personne, maintenant… — Vous voulez dire Sa Majesté, et tout ça ? — Non, non, Roman, comme un enfant, ou comme César[106]. » En plus de cette énallage, Roman se met à parler tout seul (ce qui serait à la rigueur une énallage moins de l'énonciateur que de l'énonciataire, qui disparaît), et par citations « qui apparemment n'ont rien à voir avec le contexte[107] ». C'est là un écho à sa manie des épigraphes, certes, mais surtout une nouvelle mise en abyme et allusion à la propre situation énonciative solitaire de l'écrivain, *a fortiori* quand la littérarité est conçue, ainsi que le fait Renaud Camus, comme une intertextualité.

Enfin, ultime méta-coup de théâtre, le narrateur jusque-là présumé Homen meurt assassiné dans des circonstances crapuleuses. Et progressivement, la narration linéaire est elle-même entrecoupée de citations en diverses langues, tournant toutes autour des quelques thèmes et jeux de mots générateurs du livre : les églises romanes et leurs arcs, les mythes de Diane et d'Orion, l'Odyssée, etc.

> Les théories de l'occultisme traitent des règnes et des correspondances. *Liebste Mutter !* DIE KÖNIGIN DER NACHT : *Kein Wort !* J'accomplis d'informes instructions de l'Au-delà. Vous avez devant vous un homme que les malheurs du monde ont rendu complètement fou. Mais Norma prétend que c'est le « nouveau Roman ». La fantaisie de ces arcs aux entrecroisements et aux boucles variées déconcerte

104. Ce désir est néanmoins avoué indirectement vers la fin de *Roman furieux*. Voir J.-R. CAMUS, *Roman furieux*, *op. cit.*, p. 398.
105. « Je ne me suis aperçu que plus tard de ses interventions entre les pages : à chaque chapitre il avait apporté de sa main […] une épigraphe, une de ces phrases de la littérature caronienne, telles qu'il doit en connaître des centaines et telles qu'il est bien capable d'en avoir inventé plus d'une. » (*Ibid.*, p. 176)
106. *Ibid.*, p. 294.
107. *Ibid.*, p. 295.

dans ces terres austères et reculées. *I am indeed not her fool, but her corrupter of words*. Pour en avoir le cœur net, elle a lu dans sa version anglaise *La Jalousie*, et contrairement à ce qu'on pouvait attendre de son personnage placide et mesuré, elle en est restée furieuse[108].

De la sorte, il est intuitif de penser que Roman le fou a repris le manuscrit d'Homen pour le terminer, et qu'il l'a terminé dans son propre style paranoïaque et délirant, caractérisé par l'énallage et le dédoublement de personnalité, ou par les associations incohérentes. Quand Roman, apparemment devenu narrateur, s'entaille avec un miroir, « Sa Majesté ne ressent aucune douleur, et moi non plus[109] ». Néanmoins ce changement de narrateur (jamais attesté de façon claire et certaine) n'est que progressif. Contrairement à ces romans polyphoniques où un style est un marqueur d'identité singularisant chaque personnage-narrateur successif, il y a toujours, dans *Roman Roi* et *Roman Furieux*, un élément pour rendre insuffisantes ou insatisfaisantes les raisons qui motivent le changement énonciatif (raisons qui pouvaient être, si l'on résume, la logique et l'ordre du récit, la timidité du secrétaire, la pudeur de l'homosexuel, le traumatisme de l'assassinat du père, le délire du fou). Ce doute ruine la fonction figurative et représentative de l'écriture. Le roman n'est pas *en fait*, *en dernier lieu*, le délire associatif croissant d'un aliéné qui se raconte une histoire (*Roman Furieux* n'est pas la version littéraire de *Shutter Island*, si l'on veut).

Les voix contre la voix : anti-rhétorique et politique de Roman

Si nous avons mentionné la situation énonciative solitaire de l'écrivain, c'est en raison de la nature politique de *Roman Roi* (et, dans une moindre mesure, de *Roman furieux*). Roman II est un roi libéral : la majeure partie des péripéties politiques de *Roman Roi* portent sur la restauration et le maintien de la monarchie constitutionnelle et démocratique, mise à mal par les putschs autocratiques, les mouvements fascistes et les invasions étrangères. Cette trame politique se dissout ensuite dans *Roman furieux*, où il s'agit pour le roi de maintenir la fiction d'un gouvernement royal en exil, après la prise du pouvoir par les staliniens. Bien que Roman II soit libéral et qu'il respecte scrupuleusement la constitution, la crise politique sur laquelle s'ouvre *Roman Roi*, provoquée par la débâcle militaire contre les Allemands, a une conséquence singulière. Les deux assemblées du royaume, réunies hors de la capitale, ne parviennent pas à se mettre d'accord sur la composition d'un gouvernement dont au fond

108. *Ibid.*, p. 482.
109. *Ibid.*, p. 466. Antoine Volodine, très friand de ce procédé, l'emploie dans ses premiers romans, à peu près contemporains de *Roman Furieux*, mais encore publiés dans la collection de science-fiction de Denoël, « Présence du futur », et comme tels certainement inconnus de Renaud Camus. Les deux auteurs ont cependant en commun leur connaissance de Pessoa.

personne ne veut faire partie. Roman, pour remédier à cette crise gouvernementale, leur propose de voter une modification à la constitution disposant que, tant que la volonté populaire ne pourra pas s'exprimer, « la souveraineté nationale aura pour unique dépositaire la personne sacrée de Sa Majesté le Roi ou de ses successeurs[110]. » En somme, le roman s'ouvre sur le fantasme d'un putsch constitutionnel, opéré par un monarque démocrate et soutenu à l'unanimité par les libéraux pour exercer l'absolutisme.

On touche ici du doigt les contradictions politiques de Renaud Camus, bien commentées par Alain Buisine, mais aussi par lui-même :

> Le *fantasme* politique, chez moi, est presque toujours réactionnaire. À un certain niveau, par exemple, et qui peut aller jusqu'à effleurer dans la conversation entre amis, je déplore la chute de régimes archaïques, en particulier les monarchies. À la mort de Franco, je me suis réjoui, « quelque part », de voir un roi en Espagne et lui ai souhaité de s'établir durablement, tout en désirant, « ailleurs », intellectuellement, que ce petit crétin mis en place par le dictateur soit renversé au plus vite[111].

L'imaginaire est, s'il faut l'en croire, toujours quelque peu régressif. Mais cette régression ou cette réaction sont purement affectives, sans sérieux politique : le goût pour la monarchie n'affecte pas les convictions libérales. La monarchie n'est aimée qu'en tant que fiction à contretemps, en dehors de l'Histoire, somme de protocoles et de signes désuets. L'analyse de Buisine à ce sujet est fort complète, et mérite seulement d'être enrichie par une étude du rôle que joue dans cette configuration la parole politique.

Le pouvoir des grandes figures politiques et des autocrates du XXe siècle, dont Roman est l'antithèse, est le plus souvent un pouvoir charismatique, fondé sur l'usage de la parole et sur la puissance rhétorique. À première vue, Roman n'est pas en reste sur ce terrain : au moment de faire voter la modification constitutionnelle dont la discussion traîne en longueur, Roman prononce un discours des plus convaincants face aux Chambres, les assurant qu'il n'a pas l'ambition d'exercer le pouvoir de façon personnelle, et obtenant ainsi le vote demandé. Encore faut-il noter que le discours est lu[112] ; que plus tard, le Roi « ne prononça pas le discours qu'il avait préparé avec maître Moran et qui, selon l'arrangement prévu, aurait dû être lu après le vote de la Diète[113] » ; et surtout, que la représentation de la parole royale y est

110. R. CAMUS, *Roman Roi*, *op. cit.*, p. 45.
111. R. CAMUS, *Buena vista park*, *op. cit.*, p. 81 cité par A. BUISINE, « D'un romanesque à contre-temps », art. cit., p. 47.
112. Voir R. CAMUS, *Roman Roi*, *op. cit.*, p. 43-44.
113. *Ibid.*, p. 48.

ambiguë. Elle est puissante et heureuse dans ses effets, mais elle est caractérisée par un double déni d'éloquence et d'argumentation :

> Il ne m'appartient pas de rappeler que le premier jour de mon règne personnel […] a vu, par ma volonté expresse, le rétablissement en ce royaume du plein exercice des libertés publiques […] : ce serait plaider. Or, Messieurs, et je crains que vous ne l'ayez mal compris, le roi de Caronie ne vous demande rien. […] Il ne sollicite pas de vous des droits nouveaux : il consent à de nouveaux devoirs[114].

La prétérition initiale, le parallélisme de la fin, voilà d'indéniables figures de rhétorique. Pourtant, ce qui est en jeu ici est une contradiction entre l'éloquence et la souveraineté du roi. Si la seconde est authentique, elle doit se passer de l'appui de la première. Ici encore, l'énallage énonciative est significative : le Roi ne peut argumenter en première personne sans entamer sa dignité royale. C'est ainsi que le premier jour de règne auquel il est ici fait allusion, qui arrive plus loin dans le roman, mais avant dans l'histoire, a été marqué par l'allocution prononcée par Roman le jour de sa majorité, le 17 septembre 1938. Or l'allocution cette fois est entièrement protocolaire. À nouveau, « il va lire un texte écrit de sa main ». Le discours, dont le contenu est sans importance, est interrompu avant la fin : « La voix du Roi était à peine audible à l'intérieur de la salle du trône, à cause de l'immense clameur qui s'élevait de la place Royale et qui allait sans cesse s'amplifiant. »[115] Dans ce discours où Roman décrète simplement reprendre le pouvoir jusque-là exercé par son oncle et remettre en vigueur la constitution (signant la fin de cinq ans de dictature de fait), on a un cas exemplaire de parole souveraine et performative. Et cette puissance performative se fonde sur une institution (la personne du roi), non sur les ornements de la rhétorique ou l'art de l'argumentation. Autant dire que cette parole n'a aucune force propre, quoiqu'elle soit dotée d'une grande aura romanesque. *Roman furieux* voit justement le déclin de cette parole performative devenue grotesque, Roman créant *ad libitum* des titres de noblesse n'ayant plus aucune valeur politique.

La politique et la diplomatie sont des fictions, disent les *Roman*. Encore faut-il noter qu'ils ne s'intéressent pas à la face triomphale de cette fiction, ou seulement pour la dénier. La fiction politique la plus fameuse du XXe siècle aux yeux du public français n'est autre que la France libre du général de Gaulle, ou : « comment un homme et quelques fidèles réunis dans un bureau à Londres firent croire qu'ils incarnaient seuls la France souveraine, et transformèrent cette fable en réalité historique suivie d'effet ». Nul hasard donc si Roman, qui

114. *Ibid.*, p. 44.
115. *Ibid.*, p. 230-231.

avec son gouvernement en exil après la prise du pouvoir par les communistes se trouve dans une situation similaire à celle de De Gaulle, obtient de rencontrer celui-ci dans sa demeure de Colombey-les-Deux-Églises. De ce dialogue entre le Libérateur et le jeune monarque, on imagine aisément quel dialogue des morts eût pu être tiré : la fiction semble promettre un exercice rhétorique d'ailleurs tout à fait soluble dans le roman historique.

Elle suit en vérité une tout autre voie. Roman racontant l'entrevue à Homen se dit « déçu », mais non par le général, plutôt par sa maison – et d'en détailler les laideurs, de la décoration intérieure à la tour prétentieuse qui la jouxte. Quant aux propos du général, Roman se préoccupe surtout d'y déceler diverses insinuations au sujet de sa situation : « Il y a eu plusieurs indices épars, comme ça, un message en miettes[116]. » Enfin, au moment de remettre à de Gaulle une décoration caronienne (ce qui s'avère n'être pas commode, le général étant trop grand), Roman s'aperçoit que son geste le renvoie à sa propre vanité : « Ces gestes qui en Caronie m'étaient devenus tout naturels, soudain, ici, en France, sonnaient faux […] *comme le délire d'un homme qui parle tout seul*[117]. » La parole réduite à des cryptogrammes, le dialogue à un monologue d'insensé, le charisme à un environnement domestique : l'entretien n'est pas conduit par un chef en exil, soucieux de préserver une fiction de souveraineté et à l'écoute d'une leçon de stratégie, mais par une sorte de Charlus paranoïaque, obsédé par la vulgarité d'une construction phallique[118]. Si les années 1980 ont marqué un retour à la rhétorique[119], le diptyque de Renaud Camus passe délibérément à côté.

L'absence volontaire d'éloquence politique le confirme : le fantasme réactionnaire et monarchiste est apprécié en tant que pur fantasme, séparé de l'exercice réel du pouvoir – aussi parce qu'en tant que fantasme, il peut être pleinement littéraire, ainsi que le narrateur le rappelle :

> Aux souverains sur leur trône on est prêt à trouver, en effet, quelque chose d'un peu vulgaire. C'est la révolution, c'est l'ingratitude des peuples, c'est la chute, la fuite, l'exil, qui seules peuvent sacrer les rois dans la perfection poétique et sociale de leur essence éternelle[120].

116. J.-R. CAMUS, *Roman furieux*, *op. cit.*, p. 244.
117. *Ibid.*, p. 246. Nous soulignons.
118. « En particulier il a fait ajouter à cette malheureuse bâtisse une espèce de grosse tour, en pierre apparente, qui est d'un mauvais goût inimaginable. […] Mais la tour, la tour, il a bien fallu qu'il la veuille la tour, c'est ça que je ne peux pas arriver à comprendre. » (*Ibid.*, p. 240-241)
119. A. PETIT, « 80 année rhétorique », *Études de lettres*, n° 312, 15 mars 2020, p. 117-120.
120. J.-R. CAMUS, *Roman furieux*, *op. cit.*, p. 195.

On est tenté de se demander si *Roman Roi* n'est pas la formule enfin trouvée d'un authentique roman réactionnaire. C'est le début qui nous y invite : la débâcle a été un thème privilégié de la littérature de droite, mais on a vu par exemple que les Hussards s'empêtraient, malgré qu'ils en eussent, dans l'écriture d'une contre-histoire de la défaite et de l'Occupation, et dans des considérations tactiques et paralittéraires. *Roman Roi* serait à l'inverse le roman du rapport contrarié à l'histoire, jouant le romanesque contre lui-même, et conscient d'être à contre-courant : la réaction politique y est transformée en objet purement littéraire. Du point de vue du style, les deux *Roman* arrivent à leur manière à sauver la prose littéraire classique (y compris un éclat de la véritable prose du XVIIe siècle), à jouer leur rôle de conservatoire de la langue, tout en faisant place à des écritures expérimentales. Le début de *Roman Roi* et le thème de la débâcle évoquent Claude Simon. Or, dans le style de Claude Simon (dans *La Route des Flandres*, par exemple) demeure quelque chose de figural : la débâcle de l'écriture permet l'écriture de la débâcle. Paradoxalement, elle représenterait encore une sorte de désir mimétique, que l'écriture des *Roman* parvient à mettre à distance. Le travail métatextuel pointe plutôt vers une certaine gratuité de la libre association, dont l'intérêt est justement de ne pas bouleverser l'édifice romanesque : ce style réactionnaire, au sens aussi où il en revient à la narration linéaire, ne nie pas ce à quoi il réagit (l'écriture du Nouveau Roman), mais le préserve en le déplaçant (notamment dans le métatextuel).

Quant à la pratique du dédoublement, sans doute renvoie-t-elle au problème plus vaste, linguistique, métaphysique et politique du sujet, de sa consistance, de sa permanence et de son identité. Une lecture foucaldienne du Renaud Camus des *Roman* (c'est-à-dire une archéologie du sujet, ou une étude des manières d'échapper à la subjectivation) n'est peut-être pas tout à fait incongrue, et elle trouverait à s'appuyer sur des éléments stylistiques. Provisoirement, on peut rappeler que le dédoublement d'identité et la labilité énonciative sont fréquents chez Camus. Il les évoque dans *Tricks*[121], où pourtant ce dédoublement n'est pratiqué que selon les modalités bien particulières que nous avons étudiées (pour des raisons d'éthique de la parole : Camus affirme qu'il se devait de signer *Tricks* en son nom propre notamment[122]). Le dédoublement est certes permanent dans les *Églogues*, mais nous avons suggéré ce qu'il pouvait avoir de décevant : il n'y a au fond aucune identité à dissocier ou à dédoubler, parce qu'il n'y a pas de personnage ou de fiction d'auteur assez consistants pour faire sentir ce dédoublement comme tel. Le dédoublement de l'identité n'y est pas romanesque. En ce sens,

121. R. CAMUS, *Tricks*, *op. cit.*, p. 116.
122. Voir l'entrée « Nom » dans R. CAMUS, *Etc.*, *op. cit.*, p. 130.

il est réussi dans *Roman*. On peut à ce stade émettre l'hypothèse que cette labilité des identités découle de trois éléments :

- la sexualité : Renaud Camus se refuse à concevoir l'homosexualité comme une identité, fût-ce contre-culturelle[123].
- la nouvelle littérature et le structuralisme : Renaud Camus hérite assez directement de la « mort de l'auteur » et des théories de l'intertextualité.
- la politique : la pose réactionnaire qui se dessine çà et là se sait inactuelle. Elle repose sur une identité (nationale entre autres) et des convictions (monarchistes) que l'on sait factices et anachroniques : « Je me sens très français par beaucoup de côtés, mais c'est d'une francité aujourd'hui presque imaginaire, une francité d'un autre âge, qui n'existe plus et que tout contredit, sauf le trésor abandonné des livres[124]. »

De ces trois points, le dernier nous interroge, en raison de l'évolution de l'auteur. Nous tâcherons donc d'élucider brièvement ce qui a présidé à l'évolution politique de Renaud Camus et, pourrait-on dire, au déclin de son entreprise littéraire.

4. Cratyle n'est pas *sympa*

Le passage de Renaud Camus à son actuelle position réactionnaire anti-immigrés ne suit pas seulement des étapes d'ordre politique, mais aussi linguistique et culturel. On a jusque-là observé chez lui une obsession pour les doubles fonds de la langue, assez typique de la vague structuraliste et de l'engouement pour la linguistique. Il y a une continuité entre d'une part son travail littéraire sur le signifiant et la polysémie, et d'autre part l'idée anti-saussurienne par excellence que les signes sont motivés et non arbitraires. Cette idée, qu'on peut ranger sous le nom de *cratylisme*, a par ailleurs fait l'objet d'une étude de Gérard Genette en 1976 (*Mimologiques : voyage en Cratylie*). Chez R. Camus, elle ne repose certes pas sur la conviction que les signes langagiers sont déterminés par le sens qu'ils doivent véhiculer ; ce n'est pas une reprise à la lettre du dialogue de Platon. Son cratylisme tend plutôt à faire coïncider le signe et le sens, voire à postuler, selon un étymologisme généralisé, l'existence d'un sens originel auquel il faudrait revenir.

123. C'est aussi ce que souligne la préface de Barthes dans *Tricks*.
124. R. CAMUS, *La Campagne de France*, édition expurgée, Paris, Fayard, 2000, p. 163. Voir à ce sujet l'article d'A. ALBERT-GALTIER, « Renaud Camus politique », dans J. BAETENS et C. A. PORTER (dir.), *Renaud Camus, écrivain*, *op. cit.*, p. 84. Nous revenons sur la notion de « francité » dans le chapitre suivant, notamment dans la sous-section « Le classicisme ».

> Ainsi, non sans impudence, encore une, on se proclamera partisan d'un cratylisme généralisé – c'est-à-dire d'une ressemblance (et si possible d'une *coïncidence*, même) maintenue (*écrire*, ce serait précisément lutter de toutes ses forces pour ce maintien […]), non pas seulement des mots avec leur sens, ou de leur usage avec leur étymologie, ou de leur prononciation avec leur histoire, mais aussi de l'apparence avec l'essence, du paraître avec l'être, de l'existence avec l'origine. […] *Formidable* ne signifiera jamais qu'*effrayant*, *redoutable*, « *capable d'inspirer la plus grande crainte* » (Littré)[125].

On voit dans ce propos par quel biais se rejoignent d'une part une écriture-laboratoire, expérimentale, centrée sur le travail du signifiant et enrichie par des philosophies contemporaines (Saussure, Barthes, Freud, Lacan), et d'autre part une écriture-conservatoire, pour laquelle la prose littéraire a vocation à préserver des états antérieurs de la langue. Renaud Camus se tient effectivement à ce programme dans sa prose. Pour n'en prendre qu'un exemple : « L'église et lui, seuls debout sous les nuées souvent lourdes, rivalisent, dans cet horizon formidable, de fier aplomb […][126]. » L'horizon est *formidable* au sens où il inspire la crainte, et la ligne horizontale qu'il dessine mobilise au passage le sens originel d'*aplomb* (*TLF* : « position perpendiculaire à l'horizon, telle que l'indique le fil à plomb »). Pourtant, si Roman contemple cette église, c'est en raison de sa passion pour les arcs romans. Le cratylisme camusien présente toujours ses deux faces : le purisme des origines et la paranoïa associative (qui donne une interprétation intentionnelle d'un phénomène arbitraire).

Or, la première face tend à prendre le pas sur la seconde. L'appétence philologique et étymologique de Camus remonte certes assez loin, car on en trouvait des traces dans *Tricks* :

> — […] Ça montre à quel point la bourgeoisie du début du siècle avait encore, malgré tout, une culture classique aujourd'hui complètement morte…
> — Moi je t'aime pour ton côté « vieux con »…
> — Oui, j'aurais dû être colonel de cavalerie. J'aurais été très attentif au bonheur de mes sous-officiers, et plus tard, la retraite sonnée, j'aurais écrit à Claude Simon des lettres très « culotte de peau ».
> — Pour lui rappeler qu'on parle des jambes du cheval et pas de ses pattes ?
> — Exactement[127].

Si le purisme voisine ici avec la déploration de la décadence culturelle, ces deux positions sont aussitôt frappées d'ironie, mises à distance par le dispositif dialogal et réduites au dérisoire stéréotype du « vieux con » (celui de ce dialogue partage d'ailleurs la tendance fort peu puriste de son interlocutrice à adjectiver les syntagmes nominaux). En revanche, la

125. R. CAMUS, *P.A.*, *op. cit.*, p. 23-24. Repris à l'entrée « Cratyle » de *Etc.*
126. J.-R. CAMUS, *Roman furieux*, *op. cit.*, p. 124.
127. R. CAMUS, *Tricks*, *op. cit.*, p. 233-234.

production des années 1990 et 2000 témoigne d'un raidissement combinant réaction politique et linguistique : dans son journal de 1991, une semblable réflexion sur Cratyle est insérée dans un propos sur l'inégalité des civilisations, la tyrannie de l'antiracisme, l'appauvrissement de la culture, etc[128]. Dès lors, le rôle attribué à l'écrit et à la culture en général change, comme on peut le lire à l'entrée « Conservateur, conservatoire » de *Etc*. :

> Rôle *conservatoire* de l'écriture, à l'en croire […]. Les sens familiers, les usages, les connaissances, les tropes : toutes les syntaxes d'être se retirent […]. Cependant, à des époques où se trouve déjà perdu ce qui ne devait pas l'être, déjà détruit, ce n'est pas *conservateur* qu'il s'agirait d'être, mais bel et bien *réactif*, voire *réactionnaire*[129].

Cette réaction n'est donc plus conçue de manière détournée et quasi métaphorique, à la façon dont *Buena vista park* présentait, en 1980, son fantasme politique comme « réactionnaire ». *Réactionnaire* est employé dans son sens étymologique de « ré-action », qui est un sens militant – même si R. Camus n'ose confier explicitement cette fonction militante à la littérature même. Et la dispute entre Hermogène et Cratyle est relue en termes politiques : « Pour tourner les choses très grossièrement, Hermogène est un homme de gauche, Cratyle est un homme de droite[130]. »

Dans l'imaginaire camusien, Hermogène l'aurait emporté sur Cratyle. Le lien à la France et à la langue française (mais aussi à l'Europe) aurait cessé d'être naturel pour devenir formel. Telle est la conclusion de *Du sens* (2002)[131]. « C'est donc le passage d'une identité physique à une identité éthique, légale ou civique, c'est-à-dire interchangeable à l'infini, que déplore Renaud Camus[132] », ainsi que le suggère Bruno Chaouat. Celui-ci fait ainsi l'hypothèse (audacieuse) d'un lien étroit entre certaines positions politiques précises de l'écrivain et son imaginaire linguistique :

128. Voir R. CAMUS, *La Guerre de Transylvanie. Journal 1991*, Paris, P.O.L, 1996, p. 467-471.
129. R. CAMUS, *Etc.*, *op. cit.*, p. 52-53.
130. R. CAMUS, *Du sens : dans ses rapports avec l'origine, le temps, l'histoire, l'étymologie, la morale, la culture, la littérature, l'éducation, la nationalité, l'immigration, l'affaire Camus, etc.*, Paris, P.O.L, 2002, p. 59.
131. « Hermogène a vaincu et règne en maître. Les noms et les mots sont invités à déposer leur bagage au vestiaire, et à s'accommoder des habits neufs qu'on leur distribue en fonction des besoins de l'heure, et du travail qu'on attend d'eux. Dans de telles conditions, *Europe* est tout ce qu'on voudra. » (*Ibid.*, p. 551). Il est intéressant de noter au passage que la « défaite » (historique ou scientifique) de Cratyle nourrit la posture victimaire de l'extrême droite : « Peut-être y a-t-il là une des raisons de l'incontestable séduction, un peu perverse, du cratylisme : il est du côté des perdants ; non pas des perdants d'aujourd'hui, des humiliés, des offensés […] ; non, les perdants qui ont vraiment perdu, […] les rois tombés, les nations déchues, les classes remisées dans les tiroirs du Temps. » (*Ibid.*, p. 59)
132. B. CHAOUAT, « Langues de terre : au-delà du philosémitisme », *Critique*, n° 714, 2006, p. 912-927.

> Le soutien de Renaud Camus à la légitimité d'un État juif implanté en Palestine et à la souveraineté juive sur Jérusalem et le mont du Temple sera déterminé par cette ontologie cratylienne qui est aussi une archéologie politique ou une archipolitique consistant à retrouver « [l]a vérité perdue des noms », un « mal d'archive » (Derrida), accompagné d'une *étymophilie* heideggerienne comme désir de retour à la « source chantante » et au lien organique entre les noms et les choses, entre les mots et leur terre native, entre l'humain et son humus[133].

Il faudrait nuancer cette hypothèse, en précisant d'abord qu'elle s'applique sans doute mal à l'œuvre littéraire d'avant 1990 ; ensuite, en rappelant que la linguistique spontanée de R. Camus ne se limite pas une quête d'autochtonie. Le *Répertoire des délicatesses du français contemporain* (2000), compilation de remarques sur les impropriétés relevées dans la langue courante ou journalistique, s'appuie moins sur un « lien organique » entre une terre et une langue que sur une différenciation de classe. Renaud Camus privilégie par exemple les usages soutenus, aristocratiques ou bourgeois, au détriment de l'usage autochtone et régional :

> « La prononciation *Gersss* est paysanne, populaire et petite-bourgeoise (c'est-à-dire à peu près universelle, maintenant, la petite-bourgeoisie ayant culturellement avalé la France entière, et lui ayant imposé ses usages, ses façons d'être et de parler, et donc de penser). La prononciation *Ger*' est aristocratique, "savante", cultivée et bourgeoise[134]. »

Il faut passer outre une lecture téléologique de l'évolution politique de Camus, qui accorderait une importance excessive à des images tendancieuses, telles que : « *Drastique* peut agacer un peu, sans doute, par son caractère d'enfant chéri des médias. Cependant on ne peut rien contre lui, car *ses papiers sont parfaitement en règle*[135]. » En effet, la question raciale est relativement secondaire dans les « remarques » de Camus (tout comme nous avons montré qu'elle l'était dans les chroniques puristes de l'entre-deux-guerres). C'est la question des classes qui domine dans les unes et dans les autres.

De manière générale, le purisme de Renaud Camus repose sur une idéologie et une épilinguistique très semblables à celles d'Abel Hermant, André Thérive ou André Moufflet (cités respectivement cinq, huit et une fois). Tout comme eux, il écrit sans autorité scientifique, en prêtant attention aux spécialistes (Alain Rey, cité une vingtaine de fois) mais en les traitant à leur tour comme des remarqueurs. Le puriste de gauche Étiemble n'est cité

133. *Ibid.*, p. 925. Voir aussi l'article de Jean-Marie ROULIN, « D'une éthique du *trick* aux mythes de l'origine », dans J. BAETENS et C. A. PORTER (dir.), *Renaud Camus, écrivain*, *op. cit.*, p. 97-118.
134. R. CAMUS, *Répertoire des délicatesses du français contemporain* (2000), Paris, Seuil, 2009, p. 214. L'entrée reprend des textes antérieurs, de 1997. Nous conservons les guillemets tels qu'utilisés à dessein par l'auteur, de même que dans les citations suivantes.
135. *Ibid.*, p. 165. Nous soulignons.

que deux fois dans le *Répertoire* et présenté comme un monomane[136], et la question des anglicismes, comme dans les années 1920-1930, est mise de côté ou traitée de façon « latitudinaire ». À propos de l'incontournable *réaliser*, par exemple, Camus conclut comme Thérive que c'est son abus qui constitue une faute de style, plus que son emploi dans le sens de « se rendre compte ». Il en va de même pour *initier* au sens de « commencer » : c'est à peu près le seul anglicisme dénoncé comme tel par Camus, mais il agace surtout par « son caractère de tic de langage et de plume[137] ».

Enfin, quand une tournure fautive s'interprète de deux manières, Camus rejette la piste de l'anglicisme. À l'entrée « Plein de », R. Camus reprend l'interprétation de Jacques Capelovici, aux yeux de qui l'expression n'est pas un calque de *plenty of* qui aurait franchi la Manche, mais une extension du langage des enfants. Or, à cette interprétation, R. Camus ajoute une portée de classe :

> *Plein de* pour *beaucoup de* appartient au langage des bébés, et des bébés "culturellement défavorisés", comme on dit ; *devrait appartenir*, plus exactement, car ces bébés-là sont directeurs de banque, administrateurs de sociétés, ambassadeurs de France, probablement, et en tout cas professeurs, professeurs, professeurs, quand ils ne sont pas journalistes, et journalistes "culturels" […][138].

La sociologie sauvage qui est à l'œuvre ici fait l'hypothèse d'une petite-bourgeoisie devenue la classe dominante universelle[139] : idéologème permettant de nier la division de la société en classes, supposément fondues en une classe culturelle unique, tout en préservant une aristocratie imaginaire de la distinction (concept sociologique élaboré par Bourdieu pour révéler et combattre la domination culturelle, mais tronqué et sciemment retourné chez Camus, pour qui la distinction est une valeur positive). La même inversion axiologique est revendiquée dans *Etc.* à propos de la grammaire :

> Accord total avec la proposition fameuse selon laquelle « on ne se débarrassera jamais de (*de quoi*, d'ailleurs ? de *Dieu* ? de la *loi* ? de l'*inégalité* ?) tant qu'on ne se sera pas débarrassé de la grammaire » (mais lui en tire les conclusions inverses de celles qui sont suggérées, et s'assure que tant qu'il y aura de la grammaire il pourra y avoir de la loi et de l'ordre, de la convention et du contrat, de la civilisation, de l'inégalité, des hiérarchies […])[140].

136. Voir les entrées « Madame, Monsieur ("Monsieur Colombani") » et « Opportunité » (*Ibid.*, p. 256 et 286).
137. *Ibid.*, p. 241.
138. *Ibid.*, p. 303.
139. À gauche, cette idée a émergé d'Agamben, dans *La communauté qui vient* (1990), cité en épigraphe dans R. CAMUS, *Outrepas. Journal 2002*, Paris, Fayard, 2005. Chez Agamben, la remarque, sans être insignifiante quant à sa sociologie implicite, est annexe et relève de l'essayisme plus que de la conceptualisation philosophique.
140. R. CAMUS, *Etc.*, *op. cit.*, p. 112.

La proposition, dont l'origine n'est pas indiquée (on y flaire des relents deleuziens), est en fait plus ou moins un retournement de l'analyse de Bourget sur le style décadent : les deux projettent sur la grammaire ou la syntaxe une hiérarchie analogue aux hiérarchies sociales. La conclusion qu'en tire Camus cependant décale légèrement la perspective, en ce qu'elle n'est pas dépourvue de colorations libérales et contractualistes[141] (à cette époque d'ailleurs, et en dépit de ses convictions sur l'immigration et la société française en général, l'auteur est encore engagé à gauche).

Cette coloration libérale est plus nette dans la conférence prononcée en 2003 et publiée en 2004 sous le titre *Syntaxe* ou *l'autre dans la langue*. Pour qui connaîtrait mal l'œuvre de Renaud Camus, la conférence a l'air d'une énième déploration de la décadence de la culture, de la langue et de la littérature françaises (ce qu'elle est aussi, indéniablement). Elle propose un développement sur une tournure syntaxique érigée en symptôme de ce déclin : *sur comment*. La tournure (une préposition suivie d'un adverbe ou d'une proposition interrogative, selon l'analyse) est à peine une faute de syntaxe, dit R. Camus, elle en est plutôt un en dehors, elle témoignerait d'une profonde indifférence à la grammaire. Ce n'est pas qu'elle soit obscure, au contraire : *sur comment* est on ne peut plus clair, et c'est justement ce que Camus lui reproche.

> Il n'y a pas de perte, là-dedans. Le sens a très bien voyagé. Il ne s'est pas fourvoyé en chemin. Mais justement : la littérature avait partie liée avec la perte – la perte du sens, la perte du moi, un léger égarement, une renonciation à la totalité de l'expression. […] Nous venons de voir qu'avec la syntaxe il en va de même […] ; et qu'afin d'exprimer syntaxiquement certaines idées ou certains faits, certaines émotions ou certains sentiments, il fallait souvent se résoudre à coller d'un peu moins près à leur réalité de phénomène ou de leurre, à s'en détacher un moment, les trahir un peu[142].

À nouveau, Camus s'éloigne de la conception classique ou néo-classique selon laquelle le style – ou, en général, ce à quoi devait tendre l'écriture – était l'expression la plus nette des idées (Péguy ou Claudel auraient eu vite fait de retourner cette exigence pour louer la clarté de *sur comment*). L'imaginaire linguistique et stylistique de Renaud Camus (comme celui de Richard Millet) est en fait une synthèse personnelle entre le conservatisme et la modernité littéraire (synthèse qui justifierait derechef, soit dit en passant, le qualificatif de *néo-réactionnaire*). Pour reprendre les termes de la « bathmologie » : on ne peut pas être maurrassien au premier degré après le Nouveau Roman. Pour opérer cette synthèse, Richard

141. Ce qui va à l'encontre de la lecture de Bruno Chaouat, mentionnée plus haut.
142. R. CAMUS, *Syntaxe*, Paris, P.O.L, 2004, p. 42-43.

Millet développait la notion de verticalité. La bathmologie développée par Camus, science des degrés et des profondeurs, de la spirale et du creusement du sens, peut d'ailleurs elle aussi se représenter sur un axe vertical. Mais dans *Syntaxe*, la synthèse emprunterait plutôt sa forme aux écrits d'Alain Finkielkraut[143], en reformulant la pensée réactionnaire dans les termes de la philosophie levinassienne. La syntaxe est « l'autre dans la langue », parce qu'elle représente ce qui est toujours déjà là, avant notre naissance, ce dans quoi nous arrivons et à quoi il nous faut nous soumettre. L'altérité dont il est ici question n'est en fait rien d'autre que la tradition.

L'anti-individualisme conservateur, dont on trouve ailleurs la formulation plus[144] ou moins[145] intelligente, prétend préserver « l'Autre » de la tyrannie du « Même ». La syntaxe contraint et inhibe ; elle n'oblige pas à dire, elle empêche de dire « comme je veux ». Le propos de Renaud Camus combine donc, comme chez Finkielkraut, des principes progressistes plutôt issus de la gauche (universalisme, souci de l'altérité) avec un cadre de pensée conservateur ou réactionnaire, aspirant à une société policée et réglée. Divergence majeure avec l'éthique levinassienne, Renaud Camus s'*autorise* du souci de l'Autre. La résistance au nivellement égalisateur (le « Même », qui n'a plus grand-chose à voir avec celui de Levinas) devient prétexte à s'ériger en autorité garante de la norme linguistique et syntaxique. C'est pourquoi, au plan stylistique, le texte de cette conférence voit cohabiter les tournures caractéristiques d'une langue soutenue sinon archaïsante (« elle ne laisse pas d'en avoir », « malgré que nous en ayons »[146]) et les stylèmes de l'écriture philosophique ou phénoménologique : les majuscules aux concepts, le « toujours déjà » ou le « en deçà et au-delà »[147].

On perçoit les détours qui mènent de « la *conception littéraire du monde* – celle pour qui le sens était un tremblement, une faille, un abîme, l'afflux de l'ailleurs entre les lettres[148] » à une pratique linguistique puriste et traditionaliste, pour laquelle les mots ont *une* origine et *un* sens qu'il convient de conserver et la langue *une* syntaxe qu'il convient de maîtriser et de respecter. Conjointement, la langue confère à celui qui la maîtrise une autorité sans grand rapport avec les personnalités dédoublées qui traversaient l'œuvre camusienne. L'écriture

143. A. FINKIELKRAUT, *Au nom de l'autre, réflexions sur l'antisémitisme qui vient*, Paris, Gallimard, 2003.
144. H. ARENDT, *La crise de la culture : huit exercices de pensée politique* (1961), P. Lévy (trad.), Paris, Gallimard, 1992.
145. Voir « La politique naturelle », repris dans C. MAURRAS, *Œuvres capitales : Essais politiques*, Paris, Flammarion, 1954.
146. R. CAMUS, *Syntaxe*, *op. cit.*, p. 26-27.
147. *Ibid.*, p. 27 et 87.
148. *Ibid.*, p. 25.

n'est pas tout à fait oublieuse de ce qu'elle a été, et l'on croit reconnaître le style de Camus quand l'auteur de *Tricks* explique que la syntaxe est *trace* (des autres, des morts, de la tradition), *écart* (en ce qu'elle oblige à des détours pour dire), et *carte* (guide, dont le connaisseur peut à l'occasion se passer et tracer la sienne propre, mais pas l'ignorant)[149]. Mais il n'est pas certain que les anagrammes expriment encore les « failles » et les incertitudes de la langue, plutôt que la plénitude d'un sens univoque[150].

Post

Nous n'avons pas tenté de comprendre pourquoi Renaud Camus avait cessé d'être l'écrivain gay avant-gardiste et progressiste des années 1970-1980 pour devenir le prophète du *Grand Remplacement* et l'imprécateur de la *Décivilisation*. Il y a sans doute à cela des raisons sociales (l'écrivain rattrapé en vieillissant par son milieu conservateur d'origine), psychologiques (il déplore que sa sœur parle de *Tricks* à leur mère, mais regrette amèrement que celle-ci ait manqué l'émission « "spécial mamans" » (de droite) enregistrée avec Alain Finkielkraut et Richard Millet[151]) et médiatiques (le fait d'avoir été lynché pour ses propos antisémites dans *La Campagne de France* en 2000 l'a-t-il incité à davantage « brûler ses vaisseaux », en l'absence de respectabilité consensuelle à préserver ?), pas nécessairement contradictoires entre elles.

Il importait en revanche de situer littérairement et stylistiquement la rupture. On trouvait déjà dans *Tricks* une certaine méfiance contre les excès du discours avant-gardiste sur l'art : le narrateur commente un texte de Barthes sur la photographie[152], volontairement centré sur le sujet des photographies, alors que l'approche en vogue se focalise davantage sur le support, la forme, le matériau. Barthes, selon lui, se dresserait contre un discours novateur qui est en passe de devenir le nouveau discours dominant, et pour ce faire revient (mais au second degré) au discours antérieur[153]. Est-ce à dire que Renaud Camus aurait continué l'œuvre de Barthes, et renversé les nouveaux discours dominants en se servant des anciens ? Un de ses

149. *Ibid.*, p. 84-87.
150. Nous pouvons dire la même chose à propos de *Du sens*, qui garde des anciens écrits sa nature digressive, les parenthèses de parenthèses, les considérations préalables (« Retour au préalable au retour. », R. CAMUS, *Du sens*, *op. cit.*, p. 22) etc., mais finit bon an mal an par tenir une thèse ou un ensemble de thèses bien discernables (comme le montre le redécoupage qu'a pu en faire la rédaction d'une revue, depuis la première jusqu'à la dernière page, de sorte à en tirer un texte fort cohérent : R. CAMUS, « Du sens d'une intégration », *Confluences Méditerranée*, nº 52, 2005, p. 93-106).
151. R. CAMUS, *K. 310*, Paris, P.O.L, 2003, p. 106-107.
152. R. BARTHES et D. BOUDINET, « La photographie au présent », *Créatis*, nº 4, 1977.
153. Voir R. CAMUS, *Tricks*, *op. cit.*, p. 438-439. C'est de ce passage qu'il est question dans la préface où Barthes évoque Camus en train de « délirer gentiment » sur lui. Au fond, cette idée n'est pas si éloignée de l'interprétation « antimoderne » de Barthes proposée par Antoine Compagnon.

commentateurs a dit regretter que R. Camus ne s'en soit justement pas tenu à occuper la position singulière d'un « Roland Barthes de droite », caractérisée par une posture dandy et par un attachement désuet à la langue. Au contraire, R. Camus aurait trahi la bathmologie dont il se réclamait, « parce qu'elle témoigne chez lui d'une évolution vers l'académisme – il n'a su pointer la limite ou la dérision de son système ; parce qu'il n'a pas été capable de se penser comme un sujet faillible mais de plus en plus comme une autorité[154] ».

Stylistiquement, certains éléments confortent la figure paradoxale du réactionnaire moderniste, affranchi et insaisissable. Certes, il n'y a pas à proprement parler un « style Renaud Camus ». Il est même malaisé de parler de style pour définir son écriture qui se distingue moins par des tournures de phrases que par un jeu sur les niveaux de textes. Elle présente néanmoins des constantes : la labilité énonciative, qui va de pair avec la pratique citationnelle, et l'abondant recours au métatextuel. Mais ces constantes prennent des sens éminemment différents selon les genres pratiqués. La versatilité pessoienne des énonciateurs et des auteurs dans les *Églogues* nous a paru relever d'un parti-pris avant-gardiste et d'une virtuosité délibérée peu susceptible de mettre sérieusement en cause l'instance auctoriale ; en revanche, elle jetait certainement le soupçon sur l'autorité du discours (ce qui est encore le cas, mais de moins en moins, des autocommentaires ultérieurs : *Etc.*, *P.A.*). Paradoxalement, les *Tricks*, publiés en son nom propre, s'ouvrent davantage à une parole autre et à la banale instabilité d'une vie vécue. Quant aux *Roman*, la labilité énonciative y est interne à la fiction mais fait douter de la logique représentative, dont on ne sait jamais pour finir si elle est transgressée. De la sorte, elle jette un pont entre le topos romanesque du manuscrit trouvé et les expérimentations métaleptiques : le manuscrit dactylographié de la chronique s'apparente en tout point au livre qu'on est en train de lire, jusqu'à ce que Roman le déchire.

La pratique de la citation (qu'on peut étendre au pastiche, au plagiat et à l'auto-plagiat) remplit à la fois un rôle sémiotique (signaler l'appartenance à l'avant-garde, la maîtrise d'un corpus littéraire expérimental en même temps que celle de la haute culture classique) et muséal : les styles imités sont des styles parmi d'autres styles. Se joue peut-être là une dimension postmoderne[155], totalement absente des autres pastiches que l'on a pu étudier. Les styles expérimentaux (de Robbe-Grillet, Simon, Perec, Joyce, etc.) sont conservés dans le

154. T. CLERC, « A force de jouer avec le second degré, l'écrivain a été rejoint par le premier. Il a trahi et déçu les admirateurs de son œuvre. La trahison de Renaud Camus. », sur *Libération.fr*, en ligne, 13 mai 2000.
155. Et ce quand bien même la bathmologie serait, selon Jan Baetens, un garde-fou contre le « tout se vaut » de l'idéologie « sympa » et le « raz-de-marée égalisateur de l'ère postmoderne » (J. BAETENS, *Études camusiennes*, *op. cit.*, p. 155).

trésor littéraire, mais dépouillés de leur héroïsme. Quant au massif métatextuel, autre paradoxe : il est d'autant plus intéressant qu'il refuse de se complaire dans la spécularité, et pour ainsi dire se saborde lui-même. La fin de *Roman furieux* dévoile l'énigme qui en fait n'en était pas une, et révèle que le métatexte ne rivalise aucunement avec le texte.

En somme donc, nous aurons été tenté de qualifier le style de Renaud Camus de réactionnaire en ce qu'il est un *retour à* : écriture *post*-structuraliste et *post*-Nouveau Roman, elle revient à Ricardou, Perec, Roussel, etc., mais comme à des modèles. Cette écriture n'appartient pas au Nouveau Roman (et encore moins à l'Oulipo), elle vient après, et en radicalise certaines options au risque de ruiner la cohérence du livre. Postmoderne, l'œuvre de R. Camus incarne, au même titre que d'autres, un retour au récit non exempt de réalisme référentiel – mais ce retour ne liquide pas le travail proprement textuel. Si le sujet du roman se nourrit d'un imaginaire réactionnaire, c'est aussi plus ou moins le cas du réseau de sens tissé en deçà du texte : le travail du signifiant, que l'on associe spontanément à la modernité néo-romanesque, se nourrit de signes du passé (Bach, la mythologie antique, les églises romanes, etc.).

Encore une fois, il ne faudrait pas retracer trop rapidement une trajectoire qui irait de l'avant-garde à l'arrière-garde et qui associerait la croissante lisibilité de l'œuvre à une croissante assertivité. En revanche, en même temps que des œuvres littéraires (comme les *Roman*) tâchent de dépasser l'avant-gardisme sans le renier, les lignes de force du style camusien ont tendance à s'estomper. L'écriture diariste et la veine élégiaque ont pu figer le sujet dans une identité mélancolique, et le métadiscours a préféré se citer et se commenter lui-même, plutôt que de laisser la langue jouer spontanément. Ainsi, la rupture ne se perçoit pas tant dans un changement stylistique que dans un nouveau rapport à la langue et au signe. De l'arbitraire du signe, Camus passe moins au cratylisme (au fond, idéologie linguistique spontanée, comme le montrent les étymologies populaires) qu'à l'apologie pure et simple de l'élitisme langagier, fondé sur la maîtrise des différents niveaux de langue et des sens originels et littéraires des mots. La posture aristocratique, jusque alors fantasmatique et consciente de l'être, s'est reportée sur la langue, domaine où la distinction et la domination symbolique fonctionnent encore activement.

Mais gardons-nous de considérer la politique comme une affaire de langue. Au contraire, avec Renaud Camus, tout se passe comme si l'entrée en politique impliquait le reniement des clauses de style et des allers-retours du lexique. En ce sens, l'aristocratisme

linguistique n'est pas le dernier mot de son chemin ou de sa chute du littéraire au politique : car si réactionnaire qu'il soit, il implique un retour à l'origine du mot, une distinction entre un sens authentique et un sens dévoyé, une remontée anachronique vers celui-là. Or, la politique semble exiger le sacrifice de ce dernier double fond de la langue, pour faire advenir une parole *ré-active*, parfaitement chrono-linéaire, située dans un pur *aujourd'hui* et un pur *ici*, et qui n'a nul besoin d'autre détermination pour s'opposer à *ceux-là* qui veulent prendre sa place. Rien n'est en somme plus significatif du destin de cette écriture que la fin du *Discours d'Orange* : « Demain il sera trop tard. Ne laissons pas des *querelles de personnes* ou des *excès de sensibilité sémantique* nous diviser. Il s'agit du salut de la patrie[156]. »

156. R. CAMUS, *Le grand remplacement* suivi de *Discours d'Orange*, *op. cit.*, p. 170. Nous soulignons.

XI. TRADITION ET FRANCITÉ : FICTIONS DU STYLE CHEZ RICHARD MILLET

Introduction

En 1983, Richard Millet publie son premier roman, *L'Invention du corps de saint Marc*, chez P.O.L. L'année suivante, il lance, avec Jean-Michel Maulpoix, la revue *Recueil*, dont le premier numéro est consacré à la « crise de l'amour de la langue ». Certains des textes parus dans la revue sont repris en 1986 pour composer le premier volume de l'essai intitulé *Le Sentiment de la langue*[1]. Avant cela, Millet avait, depuis octobre 1980, publié plusieurs comptes rendus de romans (souvent d'auteurs confidentiels) dans *La Quinzaine littéraire*, dont la plupart ont été repris en 1991 dans *Accompagnement*.

Par ses débuts mêmes, l'œuvre de Richard Millet présente donc un cas particulièrement frappant d'intrication entre la pratique de l'écriture, la conscience linguistique et stylistique (deux domaines eux-mêmes fortement liés par l'attention accordée à la grammaire et à la syntaxe) et l'idéologie politique (l'état du monde étant toujours aussi diagnostiqué par lui comme un état esthétique et linguistique). Le fait que ses premiers écrits, simples comptes rendus d'ouvrages, aient été peu après intégrés à l'œuvre est significatif d'un travail littéraire unissant organiquement l'écriture au commentaire. Comme l'auteur l'annonce en introduction d'*Accompagnement*, les articles de presse ainsi réunis « dessine[nt] peut-être, *en défaut*, l'autoportrait d'un lecteur[2] ». Richard Millet ne s'est pas contenté de renouer avec une conception plus traditionnelle de la littérature, qui fait du critique un écrivain à part

1. C'est par exemple le cas de « Une maladie », « Terres infiniment remuées », « Sur Gabriel Fauré ».
2. R. MILLET, *Accompagnement*, Paris, P.O.L, 1991, p. 8.

entière ; c'est plutôt parce que son œuvre est marquée par une forte réflexivité, et parce qu'elle livre déjà une première lecture d'elle-même, que la division entre la partie critique et la partie strictement littéraire est nécessairement estompée.

Or, il s'agit bel et bien de faire, dans l'œuvre de Richard Millet, la part des choses entre la lecture qui nous est proposée par l'auteur, selon différentes modalités qui restent à étudier, et les autres lectures possibles. Tout d'abord pour n'être pas la dupe de l'auteur et de ses mythologies personnelles ; ensuite, parce que la *persona* littéraire ainsi construite (et qui est *persona* de l'auteur aussi bien que de ses livres) est éminemment politique. La littérature que prétend incarner Millet prendrait place dans une tradition et des héritages qu'il nous appartient de questionner. D'un autre côté, elle veut être aussi une littérature singulière et personnelle : or, en tant que telle, elle est déjà aux yeux de son auteur une forme de résistance à ce qu'il appelle « postlittérature », à savoir une littérature sérielle, américanisée, tournée vers la consommation d'une intrigue et indifférente au style. L'analyse que Millet propose de la littérature contemporaine et de son déclin est en fait rigoureusement parallèle au diagnostic qu'il formule sur le monde contemporain, rongé à ses yeux par le multiculturalisme, la déchristianisation, le capitalisme mondialisé, la démocratie et – le diagnostic reprenant volontiers les notions de Philippe Muray et Guy Debord – l'Empire du Bien et le Spectacle. Le déclin de la littérature n'est qu'une manifestation réduite de la chute générale.

Il faut donc dans un premier temps revenir sur les catégories critiques proposées par Millet lui-même à propos de son œuvre (la phrase longue, la syntaxe, le classicisme), pour ensuite montrer comment s'imbriquent, jusqu'à l'indistinction générique, discours littéraire et discours sur le littéraire, et tenter de distinguer enfin la façon dont Millet ménage la tension entre volonté de singularité et réaction contre le présent au nom, principalement, du passé.

1. Richard Millet par Richard Millet

Dès 1983 avec *L'Invention du corps de saint Marc*, on peut voir que les romans de Millet ont tendance à intégrer des éléments renvoyant à l'esthétique de l'auteur. Ceux-ci ont trait aussi bien à la langue elle-même que plus spécifiquement à l'écriture (deux dimensions strictement liées chez Millet et traitées le plus souvent de front). Le personnage principal du roman, Marc, est élevé par un père qui « prétendait inculquer à son fils l'usage d'une langue qui fût d'une perfection inégalée dans la bouche d'un enfant – lequel, afin de n'être pas

exposé aux barbarismes de l'époque, devrait n'avoir aucun contact avec le monde[3] ». De même, un peu plus loin, Marc annonce « que le dégoût que lui inspirait la langue de ses contemporains l'avait dissuadé de publier[4] ». La pureté de la langue est présentée, dans la fiction même, comme une exigence littéraire (quoiqu'elle prenne comme on le verra une forme singulièrement différente du purisme).

À vrai dire, il n'est pas de livre de Millet où la thématique de la langue (le plus souvent la langue française, mais aussi le patois limousin et l'arabe) ne soit, d'une manière ou d'une autre, présente, même lorsque le récit ne porte pas directement sur la littérature. Ainsi le compositeur de *L'Angélus* met-il en musique des textes français du Grand Siècle[5], avant de se retirer à la campagne et de s'enferrer progressivement dans le silence (celui-ci incluant les rires, les cris bestiaux et les discussions en patois). Les prédicateurs classiques ainsi mis en musique représentent un autre jalon de la poétique de Millet : le classicisme, qui n'est pas incarné de façon privilégiée par les auteurs qui sont aussi les classiques scolaires (La Fontaine, Molière, Racine ou Corneille) ou par les moralistes, mais par les théologiens et les prédicateurs – et éventuellement par Saint-Simon.

La séparation entre la composition musicale et le français classique d'une part, le silence et le patois d'autre part est une des dichotomies structurantes dans l'œuvre de Millet. Une bonne part de ses romans et nouvelles se déroule en Corrèze, sur le plateau de Millevaches, ou mettent en scène des personnages originaires de cette région et plus particulièrement de Siom, transcription fictionnelle de Viam, ville natale de Richard Millet. Le récit fait donc fréquemment état du patois limousin, variante locale de l'occitan parlée par les personnages, et qui coexiste avec le français. L'institutrice de L'Amour des trois sœurs Piale (1997) est « pleine de gratitude […] pour le génie de la langue française, même si elle eût pu songer que *se défaire* n'était pas le verbe qui convenait et qu'il eût fallu user du patois *s'ébouiller*, bien mieux à même de dire l'abandon, le mépris et la ruine[6] ».

L'obsession de la langue a pour pendant l'obsession du silence ou de l'incapacité à dire et à écrire (on pense au narrateur de *L'Innocence* (1984), indigène demi-illettré dans une

3. R. MILLET, *L'Invention du corps de saint Marc*, Paris, P.O.L, 1983, p. 18.
4. *Ibid.*, p. 35.
5. « Je me mis néanmoins au travail, et produisis mon opus 5 […] sur des fragments de textes de Bossuet, Fléchier, et d'autres écrivains religieux du Grand Siècle. […] On y vit une apologie de la francité et un hommage, sinon un retour, à la musique de Charpentier, de Delalande, de Couperin. Je ne m'en défendis pas – et m'enfermai davantage dans la solitude. » *L'Angélus* (1988) dans R. MILLET, *L'Angélus, La Chambre d'ivoire, L'Écrivain Sirieix*, Paris, Gallimard, 2001, p. 79.
6. R. MILLET, *L'Amour des trois sœurs Piale* (1997), Paris, Gallimard, 1999, p. 42.

colonie, et dont le récit est transcrit – et peut-être déformé – par un scribe). Cette tentation du silence trouve son origine dans la critique du monde moderne, où nul n'échapperait, selon Millet, à un bruit informe et permanent[7]. Mais elle offre aussi l'image d'un rapport exigeant à la langue et celle d'une écriture toujours au seuil de l'impossibilité. Or, cette image présente quelques fissures : tout comme certains esprits moqueurs reprochèrent en son temps à Maurice Blanchot d'avoir beaucoup écrit sur l'impossibilité d'écrire, Richard Millet s'est montré très prolixe pour traiter le motif du silence[8]. La contradiction entre personne de l'écrivain et *personæ* de l'auteur n'est qu'un exemple des cas où les différentes images de soi (auteur à la langue pure, à l'écriture classique inscrite dans une tradition longue, mais travaillée sourdement par le patois) entrent en conflit avec l'analyse critique des œuvres.

Le patois

Richard Millet, par les thèmes et plus particulièrement par les lieux qu'il aborde, n'a pas manqué d'être comparé à deux de ses contemporains, Pierre Michon et Pierre Bergounioux, originaires de la Creuse pour le premier, de Corrèze (comme Millet) pour le second. Sylviane Coyault-Dublanchet leur a consacré une étude comparée en 2002, Millet commente le rapprochement dans un entretien en 2005[9]. Or, ce qui ressort aussi bien de l'étude que de l'entretien, c'est l'absence ou la quasi-absence du patois chez ces trois auteurs[10]. Selon un régionaliste qui a livré de l'étude un compte rendu sévère[11], le patois ne servirait guère, chez Richard Millet, qu'à émailler les textes d'un exotisme provincial et d'une touche d'authenticité « terroir ». Pour Coyault-Dublanchet au contraire, le patois a une fonction esthétique prononcée qui le distingue de son emploi dans la littérature régionaliste[12]. Il ne s'agirait pas de susciter un effet de réel pittoresque, mais d'introduire une tache dans le

7. « Le bruit, dans sa dimension répétitive et incessante, est une expérience de l'enfer, […] le monde contemporain offrant, par la reproduction électrique du son et de l'image sonore, la possibilité de multiplier le bruit à l'infini, le silence devenant rare » (R. MILLET, *Arguments d'un désespoir contemporain*, Paris, Hermann, 2011, p. 144).
8. C'est par exemple le reproche de J. ASENSIO, « Il ne faut pas lire Richard Millet. À propos de *L'Enfer du roman* », sur *Stalker*, en ligne, 25 juin 2011. Il est vrai que Millet maintient un rythme de publication impressionnant (entre deux et trois livres par an depuis plus de trente ans).
9. R. MILLET, *Harcèlement littéraire : entretiens avec Delphine Descaves et Thierry Cecille*, Paris, Gallimard, 2005, p. 136.
10. S. COYAULT-DUBLANCHET, *La province en héritage : Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard Millet*, Genève, Droz, 2002, p. 43-48.
11. J.-P. CAVAILLÉ, « Patois de province et belle langue : les lieux communs en héritage », *Acta Fabula*, vol. 5, nº 2, 28 septembre 2004.
12. S. COYAULT-DUBLANCHET, *La province en héritage*, *op. cit.*, p. 48. Elle y rappelle notamment les jeux d'assonances qui y sont à l'œuvre, ainsi que les commentaires métalinguistiques qu'ils suscitent.

déploiement oratoire de la langue française, tache qui en même temps s'intègre dans le corps du texte.

La graphie des mots occitans, par exemple, ne correspond pas aux systèmes de notation actuellement en vigueur : Millet, en effet, se désintéresse des entreprises de revitalisation des langues régionales et a pris son parti de leur extinction. Loin de vouloir le réintégrer dans le trésor de la langue nationale, c'est bien un effet d'étrangeté qu'il recherche à travers le patois (et le monde qu'il évoque), non sans recourir parfois à quelques mystifications linguistiques. Ainsi, on lira que la jeune Yvonne Piale a « le visage mussé sous la plus basse branche du tilleul[13] », alors que *mussé* est un terme du patois normando-picard et non occitan. De même, les « brages empouacrées[14] » dans lesquelles évolue Thomas Lauve sont des *brages* on ne peut plus occitanes ; mais *empouacré* qu'une lecture naïve assimilerait au même univers linguistique[15] est en fait un terme littéraire que l'on trouve par exemple chez Huysmans[16]. Pour donner cette impression d'un double fond de la langue, qui travaille sourdement le français, l'authenticité du patois n'est donc pas nécessaire. Quant à l'arabe, fréquemment évoqué comme une langue que l'auteur aimerait parler, il occupe une place encore plus restreinte dans son œuvre[17]. Le patois, comme les usages recherchés du français (on pense à l'usage précieux du mot *ténèbre* au singulier, qu'affectionne Millet[18]), n'ouvre pas de communauté possible, il n'est pas une langue de communication. L'emploi des mots patois le montre : d'abord fondus dans le corps du texte dans *La Gloire des Pythre* (1995), ils sont, dans les romans postérieurs, employés en mention ou mis dans la bouche d'autres personnages que le narrateur[19]. Les marges linguistiques viennent donc seulement nourrir de loin en loin la posture auctoriale de marginalité.

13. R. MILLET, *L'Amour des trois sœurs Piale*, *op. cit.*, p. 53.
14. R. MILLET, *Lauve le pur* (2000), Paris, Gallimard, 2001, p. 32.
15. La confusion est faite dans l'article d'I. MARTIN, « Livres : Richard Millet: *Lauve le Pur* », *Le Temps*, 15 janvier 2000.
16. Le mot *pouacre* existe néanmoins en occitan provençal, mais il désigne un podagre, F. MISTRAL, *Lou Trésor dou Félibrige ou Dictionnaire provençal-français*, Raphèle-lès-Arles, Marcel Petit, 1979, vol. 2, p. 606. Voir une allusion au terme occitan dans la marche difficile de Thomas Lauve serait sans doute excessif.
17. On trouve plusieurs mots d'arabe, mais systématiquement en mention et glosés, dans *Beyrouth* (1987).
18. R. MILLET, *Ma vie parmi les ombres* (2003), Paris, Gallimard, 2005, p. 418 et 482 ou R. MILLET, *L'Amour des trois sœurs Piale*, *op. cit.*, p. 147.
19. Par exemple dans R. MILLET, *Ma vie parmi les ombres*, *op. cit.*, p. 49 : « dans ce coin de la vaste cheminée de granit qu'on appelle "cantou", mot patois qui m'a toujours agacé, sans doute parce que je ne lui trouve pas la noblesse du mot français "âtre". »

Le classicisme

À côté de cette langue honteuse, porteuse d'une identité malheureuse et même d'une animalité, qu'est le patois, Millet se veut l'héritier d'une langue française dont la plus haute forme lui a été conférée par la littérature du XVIIe siècle. Les premiers essais du *Sentiment de la langue* (1993) retracent déjà cette filiation. L'un d'eux fait l'apologie du subjonctif en citant une lettre de Descartes à Guez de Balzac, où le mode est employé avec ses différentes personnes et désinences[20]. Le classicisme du XVIIe siècle constitue un modèle esthétique qui ne se limite pas au plan littéraire : les références à Le Nôtre[21] ou à Marc-Antoine Charpentier[22] viennent nourrir les premiers écrits de Millet, en se fondant parfois sur une vision topique (pour ne pas dire topiaire) du Grand Siècle. Le classicisme, comme chez bien d'autres, est assimilé à l'essence de la nation française et à ce que Millet nomme à plusieurs reprises *francité*[23] : la notion a connu une grande fortune pour désigner le caractère français de choses qui peuvent être étrangères (manière de défendre l'universalité de la culture française en même temps que la légitimité des littératures « francophones » et notamment noires[24]). Mais elle a aussi une signification plus directement apologétique et nationale[25] : Millet de toute évidence se réfère aux deux sens en même temps.

Or, prendre au sérieux la référence classique conduit, comme l'a montré Laurence Plazenet, à mettre au jour le rapport contradictoire que Millet entretient avec le classicisme[26]. Ce rapport est exhibé dans les épigraphes de ses livres, qui sont tirées le plus souvent d'auteurs classiques (Bossuet, Nicole, Racine, Molière, Pascal) ; mais, comme dans la plupart des épigraphes, sans référence aux textes dont elles sont extraites. D'un point de vue historique, Millet est en outre inexact. L'assimilation qu'il n'hésite pas à faire entre le classicisme dans son ensemble et la nation est discutable quand on songe que Port-Royal, à quoi l'on doit une large part de l'esthétique classique, a été persécuté par le roi. À l'analyse de

20. « Encore que, pendant que vous avez été à Balzac, je susse bien que tout autre entretien que celui de vous-même vous devait être importun, si est-ce que je n'eusse pu m'empêcher de vous y envoyer parfois quelque mauvais compliment, si j'eusse cru que vous y eussiez dû demeurer si longtemps, comme vous avez fait… » Cité dans « Du subjonctif », repris dans R. MILLET, *Le Sentiment de la langue : I, II, III*, édition revue et augmentée, Paris, La Table ronde, 2003, p. 49.
21. « L'écrivain français et sa langue », *Ibid.*, p. 37.
22. R. MILLET, *La Voix d'alto*, Paris, Gallimard, 2001, p. 13 et 149.
23. R. MILLET, *Le Sentiment de la langue*, *op. cit.*, p. 21 et 50 et dans « Lettre sur la francité », p. 172-177.
24. Elle a notamment été employée en ce sens par Léopold Sédar Senghor.
25. C'est la perspective de Francis Ponge, qui parle de *francité* dès 1954, dans les notes de *Pour un Malherbe* (publié seulement en 1977) : « C'est le marbre français. » Pour la référence pongienne chez Millet, voir aussi page suivante.
26. L. PLAZENET, « Voix de l'ombre et du néant : la littérature du grand siècle dans l'œuvre de Richard Millet », *Littératures*, n° 63, 1er janvier 2011, p. 37-60.

L. Plazenet, on pourrait cependant ajouter que le jansénisme, partisan de la force mais persécuté par la force, offre précisément à Richard Millet de quoi construire l'image de sa marginalité : celle d'un réactionnaire persécuté pour son amour singulier de l'ordre.

Son goût des œuvres classiques est peu prononcé, comme le montre son rapport ambivalent à Boileau, dont les écrits l'ennuient[27]. Le classicisme est en somme essentiellement mobilisé pour développer une certaine représentation langagière : « L'écrivain utilise le XVIIe siècle pour assigner une origine historique légitimatrice à une éthique de la langue qui lui est propre[28]. » Néanmoins, on remarque que cette éthique de la langue ne correspond pas exactement à la clarté et l'aisance qui forment l'image la plus répandue du classicisme. Alors même que Millet recourt volontiers à une vision topique et « versaillaise » quand il évoque le XVIIe siècle, il écrit : « La littérature réside pour moi, je vous l'ai dit, dans le plus grand écart par rapport à la langue de communication sociale. Donc les retards, les méandres, les chemins de traverse, les raccourcis[29]. » Reprenant l'idée que le classique est la corde la plus tendue du baroque[30], Millet reconstruit un classicisme paradoxal, figuré par la ligne courbe et le pli (image qui revient de façon obsédante avec l'idée que la langue française est un linge que l'on plie[31]).

De même que la référence au classicisme cache une reconstruction largement imaginaire à partir de quelques éléments authentiquement classiques, de même, l'écriture de Millet est loin du phrasé classique dont il se réclame avec insistance. Comme l'a résumé Laurence Plazenet, la phrase de Millet, « longue, coupée d'incises et de commentaires à la première personne, ponctuée de rebondissements et qui multiplie les décrochements complétifs, présente peu de rapports, à première vue, avec la période tendue, rigoureuse, de l'âge classique[32] ». Avant d'examiner plus en détail le style de Millet, nous pouvons

27. R. MILLET, *Le Sentiment de la langue*, *op. cit.*, p. 163 : « Je ne puis ignorer que votre monument / ait des voûtes sombres, désertes et poudreuses ; / le *Lutrin* nous ennuie ; *Satires* et *Épîtres* / et bien des assertions de votre *Art poétique* / ne nous font oublier qu'à vouloir devenir / Juvénal ou Horace en un siècle solaire / vous avez tôt montré les bornes de votre œuvre. »
28. L. PLAZENET, « Voix de l'ombre et du néant », art. cit..
29. R. MILLET, *Harcèlement littéraire*, *op. cit.*, p. 164 cité par L. PLAZENET, « Voix de l'ombre et du néant », art. cit..
30. De manière allusive dans R. MILLET, *Le Sentiment de la langue*, *op. cit.*, p. 20-21. Millet revient sur l'essai de Ponge en 2011 et distingue un baroque classique (celui de la musique dite « baroque ») du baroque tel qu'on l'entend habituellement, et qui n'est qu'un des avatars du romantisme – relecture qui a des accents très maurrassiens, quoique Millet se défende d'avoir jamais lu Maurras (R. MILLET, *Arguments d'un désespoir contemporain*, *op. cit.*, p. 96).
31. Voir R. MILLET, *Le Sentiment de la langue*, *op. cit.*, p. 240 : « Ce sont des draps que ces mots qui bruissent […] Le style, c'est la manière propre de plier et déplier ces draps. »
32. L. PLAZENET, « Voix de l'ombre et du néant », art. cit., p. 38.

provisoirement constater que la différence de physionomie entre les deux écritures saute aux yeux de la spécialiste du XVIIe siècle. Malgré l'invocation de la tradition, l'écart littéraire et linguistique de quatre siècles est irréductible. Ce n'est pour finir que dans la réflexion sur la mort que l'on trouverait une proximité véritablement convaincante entre Millet et les classiques – à cette nuance près, que les prédicateurs français font l'ellipse du corps face à la mort, tandis que le motif est obsédant chez Millet (on pense particulièrement à *La Gloire des Pythre*, qui s'ouvre sur le récit de la décomposition et de l'odeur des morts du village isolé).

Syntaxe

À défaut d'être classique, l'œuvre de Richard Millet pourrait néanmoins incarner, de façon plus floue, l'idéal d'une langue pure, caractérisée par une certaine grandeur, charpentée par sa syntaxe. Cette grandeur lui est d'ailleurs concédée, même par les lecteurs plus circonspects quant à ses prises de position politiques[33]. Mais quoique expressive, l'image des grandes-orgues, récurrente dans les articles consacrés à Millet, décrit mal les ambiguïtés de sa pratique. Celle-ci, pour commencer, est nettement distincte du purisme grammatical d'un Renaud Camus, pourtant contemporain et allié objectif. Les considérations grammaticales qu'on pourra lire chez Millet demeurent en effet de l'ordre d'une déploration globale, résumée dans les premières pages de *Ma vie parmi les ombres* : « une Corrèze d'où ces odeurs avaient déjà disparu avec le patois, la tuberculose, les grandes familles, le sens de la syntaxe, et les mystères du christianisme[34]. » Tandis que Renaud Camus s'acharne sur certaines innovations syntaxiques qu'il juge particulièrement déplorables (ainsi du « sur comment » qu'il relève chez divers journalistes), Millet se contente d'évoquer « l'incertitude syntaxique, l'inharmonie, la condition postmoderne de la langue » et une « approximation syntaxique »[35] qui ne correspondent pas forcément à des fautes de grammaire réelles. On ne saura rien de celles que Millet aurait relevées dans *Les Champs d'honneur* de Jean Rouaud[36]. Les défauts de la prose contemporaine (« cette scansion qui, à coups d'apocopes, d'aphérèses et de phrases nominales, martèle un vocabulaire ignorant les niveaux de langue, plaçant l'argot sur le même plan que ce qui était dit élevé, et finissant par évacuer la connaissance que l'on a de la langue par les textes classiques[37] ») relèvent davantage de choix stylistiques que de

33. O. LE NAIRE, « Le bon grain de Millet », sur *L'Express*, en ligne, 30 août 2001.
34. R. MILLET, *Ma vie parmi les ombres*, *op. cit.*, p. 26.
35. R. MILLET, *Harcèlement littéraire*, *op. cit.*, p. 35.
36. « J'ai lu autrefois *Les Champs d'honneur* ; j'ai surtout été sensible aux fautes de syntaxe et à la fadeur stylistique, pour autant que je me souvienne. » (*Ibid.*, p. 46).
37. R. MILLET, *Langue fantôme : Essai sur la paupérisation de la langue* suivi d'*Éloge littéraire d'Anders Breivik*, Paris, P.-G. de Roux, 2012, p. 23. On trouvait la même remarque, dans des termes quasiment identiques,

l'incorrection grammaticale. Cultivant son image d'écrivain distant, Millet ne cite que rarement les écrivains qu'il exècre[38], s'adonne peu au rôle du remarqueur. Qu'il loue ou discrédite des écrivains au nom de leur syntaxe, on sent fréquemment percer sous ces jugements des affinités ou des aversions plus politiques que littéraires : « Le Clézio est tout à la fois exemplaire de notre époque et un écrivain de transition : comme Modiano, comme Echenoz, ses contemporains dans le consensus de l'adulation médiatique, on peut dire que sa syntaxe n'est pas belle, au sens où l'entendait Proust[39]. » Echenoz, Le Clézio et Kerangal sont d'abord haïs parce qu'ils participeraient du consensus moral de la gauche cosmopolite.

En réalité, si les analyses grammaticales au sens strict occupent une place mince dans l'œuvre de Millet, malgré ses imprécations contre le déclin de la langue (la dégénérescence de la syntaxe est depuis longtemps, comme on se le rappelle, le grand souci en même temps que la grande oubliée des hommes de lettres réactionnaires), c'est que l'ennemi qu'il désigne est plutôt une certaine tendance stylistique, qu'il qualifie indifféremment d'écriture blanche, postmoderne ou minimaliste[40]. Par conséquent, il n'est pas surprenant de trouver chez lui une identification si resserrée de la syntaxe et du style, dont la synthèse serait la phrase.

Il résulte de cette hésitation entre syntaxe et style une certaine désinvolture : l'écrivain réaffirme l'ordre de la langue tout en se mettant au-dessus de ses lois. Comme chez Maurras, Hermant ou les Hussards, cette conception du style a un fond politique. Elle oppose l'auteur « souverain » à la platitude de la démocratie :

> Les solécismes de Saint-Simon, Flaubert ou Proust sont des faits stylistiques, pris dans un rythme *souverain* et une extraordinaire vision du monde ; ceux des contemporains relèvent de l'ignorance, de la confiance faite à la langue véhiculaire, *démocratisée*, sans tension ni vertige de l'écart. […] je peux aimer, chez Saint-Simon, les phrases « à la diable », parce qu'il y a là, au service d'une entreprise démesurée, un style unique, inimitable, ou bien la pauvreté volontaire d'un Beckett, ou la syntaxe parfois *souverainement* dérivante de Duras[41].

Ce genre de grand écart historique, passant hardiment de Saint-Simon à Duras, est récurrent chez Millet. C'est bien sûr la marque d'un auteur se réclamant d'une tradition

dans R. MILLET, *Arguments d'un désespoir contemporain*, *op. cit.*, p. 151.

38. L'article pamphlétaire consacré à Maylis de Kerangal ne cite qu'une phrase, davantage pour son contenu que pour son style (R. MILLET, « Pourquoi la littérature de langue française est nulle ? », *La Revue littéraire*, n° 61, 7 janvier 2016).

39. R. MILLET, *Arguments d'un désespoir contemporain*, *op. cit.*, p. 126-127. On trouve tout de même une lecture critique du style naïf et paratactique de Le Clézio et de ses anacoluthes dans les pages qui précèdent.

40. R. MILLET, *Harcèlement littéraire*, *op. cit.*, p. 34-37. Précisons qu'il cible par ces termes une frange de la littérature française bien plus large que les actuels auteurs « Minuit ».

41. *Ibid.*, p. 36 (nous soulignons).

longue et ininterrompue (la décadence est d'abord, à ses yeux, le refus des héritages). Mais c'est aussi une manière de résoudre le paradoxe dans lequel il se trouve : celui d'être un auteur à prétentions classiques, mais essentiellement formé à l'école de la modernité littéraire d'après-guerre (caractérisée, pour le formuler grossièrement, par un travail sur les limites de la langue). Saint-Simon sert donc ici d'alibi pour se réclamer de la langue classique sans respecter nécessairement les cadres de la syntaxe et d'une esthétique académiques. Millet fait une synthèse singulière entre une posture aristocratique d'écrivain assez répandue à droite (ne pas condescendre à corriger ses propres fautes de syntaxe, ce qui est un souci de pédant) et une pratique rédactionnelle propre à la seconde moitié du XXe siècle (intégrer les fautes de grammaire au travail littéraire, afin de récuser le bien écrit[42]).

Pour autant, l'écriture de Millet elle-même conserve une certaine prudence, et ne s'essaie pas à un gauchissement stylistique du reste daté et délaissé après les années 1960. Les « fautes » commises par Millet ne semblent pas avoir pour but la constitution d'une écriture affranchie de l'académisme, mais plutôt l'obéissance à une norme langagière supérieure. C'est par exemple parce qu'il s'astreint au maximum d'hypotaxe que Millet écrit : « avant d'agiter l'espèce de sonnaille qu'il fallait, pour l'entendre, une oreille aiguë d'institutrice[43]. » L'un des deux compléments d'« entendre » (le pronom « le » ou le relatif « que ») est pléonastique. Le pronom relatif n'est en outre pas censé se rapporter à un verbe qui ne soit pas celui de la relative (le verbe « entendre » ici). Une formulation plus correcte eût été : « l'espèce de sonnaille qui demandait, pour être entendue/pour qu'on l'entendît, une oreille aiguë d'institutrice. » Le français classique présente, il est vrai, des emplois analogues d'un *que* neutre, mi-relatif mi-conjonctif, et suivi ou non d'une reprise pronominale, emplois attestés principalement dans des tournures enchâssées[44] (ce qui donnerait « qu'il fallait pour qu'on l'entendît »). On rencontre de ces relatives, qui nous semblent aujourd'hui fautives, chez Saint-Simon[45]. Mais si l'on doit tenir le solécisme de Millet pour volontaire, il faut moins y voir une influence lointaine de Saint-Simon qu'une aversion pour des formes trop

42. Voir à ce sujet G. PHILIPPE, « Changement stylistique et dynamique des normes », *Littera (Revue de langue et littérature françaises)*, nº 4, 2019, p. 79-90. On peut également se référer à la préface des *Mémoires*, où Millet dit apprécier la phrase de Saint-Simon en ce qu'elle est loin du classicisme versaillais ou voltairien et de l'académisme (SAINT-SIMON, *Mémoires III : La mort de Louis XIV*, Paris, Gallimard, 2007). Ce qui ne va pas sans contredire en partie la topique classique que lui-même reconduit.
43. R. MILLET, *L'Amour des trois sœurs Piale*, *op. cit.*, p. 19.
44. Ainsi, on trouve aussi bien « une faveur […] que je ne sais encore si j'ai reçue » que « des paroles […] qu'on ne sait si c'est le désespoir ou le repentir qui *les* a formées » (voir A. HAASE, *Syntaxe française du XVIIe siècle*, M. Obert (trad.), 4e édition, Paris, Delagrave, 1935, p. 82-83). Nous soulignons.
45. « pour entretenir le Roi de ces exploits, que lui seul [le Roi] ne voulait pas voir ce qu'ils étaient » (cité par P. ATTAL, « L'agrammaticalité et la syntaxe de Saint-Simon », *L'information grammaticale*, nº 84, 2000, p. 3-6).

marquées d'archaïsme, comme les subordonnées enchâssées (de la même manière, Millet ne pratique pas la montée du pronom clitique). En revanche, ce genre de tournure se rencontre chez Claude Simon, qui écrit dans *Le Tramway* (2001) : « ces nez osseux en bec d'aigle dont l'amaigrissement causé par la maladie et par l'âge finissait par en faire, au détriment de tous les autres, le principal élément d'un visage[46]. » Là encore il y a pléonasme : le « dont » vient déterminer « l'amaigrissement » (ce qui évite de le construire en référence absolue), mais rend le « en » superflu. Des deux pronoms se rapportant au même antécédent dans la même proposition, l'un est de trop, et il y a là comme un excès de syntaxe.

Une autre difficulté d'interprétation se présente dans l'anacoluthe qui clôt un paragraphe de *Ma vie parmi les ombres* : « […] ; condiments qui se révélaient, à la cuisine ou sur ma langue, aussi répugnants qu'une manducation cannibalesque, et, plus tard, sans que j'aie réussi à me défaire de l'idée qu'ils sont associés à l'impureté, au sacrilège et à la mort[47]. » La subordonnée introduite par « sans que » attend une principale qui ne vient pas, de même que le circonstant « plus tard », qui reste en l'air. Si l'on ne veut pas s'en tenir à l'idée que l'auteur ne s'est pas relu ou s'est égaré dans l'enchevêtrement de ses subordonnées, ou encore qu'il a jugé suffisant le souffle de la phrase pour la faire tenir malgré une rupture de construction, il faudrait postuler qu'il y a un zeugma : « aussi répugnants qu'une manducation [et aussi répugnants plus tard qu'au moment dont je parle], sans que j'aie réussi » ? L'adverbe « aussi » serait donc mis en facteur commun. On peut formuler une interprétation analogue, avec moins d'incertitude néanmoins, au sujet de : « Et pourtant rien ne m'émeut plus que Marina croie encore à autrui, à la nudité, à la vérité amoureuse[48]. » Le « que » est à la fois comparatif et complétif, évitant par haplologie la lourdeur d'un « que le fait que »[49].

Enfin, en coordonnant deux subordonnées dans *La Gloire des Pythre*, Millet a recours à un subjonctif qui peut sembler inattendu : « Ils avaient déjà dîné mais ils se remirent à table, tous, afin que l'ordre des choses fût respecté, rétabli, même s'ils n'avaient, les autres, que fort peu dans l'assiette et qu'ils mastiquassent pour la forme[50]. » Le *que*, coordonné à une première subordonnée à l'indicatif, exige certes – dans la norme haute – le subjonctif s'il

46. C. SIMON, *Le Tramway*, Paris, Minuit, 2001, p. 47.
47. R. MILLET, *Ma vie parmi les ombres*, *op. cit.*, p. 29.
48. *Ibid.*, p. 38.
49. On peut lire une haplologie du même genre chez Claude Simon : « elle s'était répudiée elle-même ([…]) pour ainsi dire exploser », où l'on devrait théoriquement avoir « pour pour ainsi dire exploser » (C. SIMON, *Le Tramway*, *op. cit.*, p. 79).
50. R. MILLET, *La Gloire des Pythre* (1995), Paris, Gallimard, 2002, p. 213.

reprend un *si*[51]. Cependant, la subordonnée introduite par « même si » n'a pas un sens d'irréel du passé, et appellerait donc plus naturellement un indicatif. Outre la plus grande expressivité de la terminaison, qui permet de redoubler le phonème [as] et de virtualiser pour compenser la disparition du *si*, le subjonctif imparfait est employé comme temps emblématique de la belle langue écrite. Millet en a fait l'éloge dans *Le Sentiment de la langue*, au chapitre « Du subjonctif » ; mais c'est un autre essai, « Une amitié syntaxique », qui nous renseigne sur le travail grammatical de Millet. Ayant fait relire des nouvelles à Louis-René des Forêts, celui-ci lui suggère que « leur principal défaut était une préciosité due à des tournures archaïsantes […] avec, en outre, un usage délibérément emblématique des temps passés du subjonctif, sinon erroné, à tout le moins discutable[52] ». Des Forêts lui recommande en particulier de remplacer un « comme s'il fût », par « comme s'il eût été », ou de choisir l'indicatif dans une première hypothétique, et de garder le subjonctif pour une seconde : « Il chantait comme s'il était dans le noir et qu'il voulût combattre sa peur[53]. » Le jeune auteur a retenu sa leçon, puisqu'il a reproduit cette tournure dans son roman de 1995.

En somme, Millet soigne occasionnellement sa syntaxe, mais ce soin a l'air davantage motivé par le désir de produire aux yeux du lecteur une écriture à la grammaire complexe, au risque de quelques écarts syntaxiques – assez rares il est vrai. Ceux-ci semblent venir (mais peut-être est-ce un effet recherché) d'une écriture au fil de la plume, articulant spontanément des éléments en dépit de la syntaxe la plus usuelle, plus que d'un véritable « mal écrire » hérité de la littérature des années 1950. La syntaxe de Millet se caractérise donc surtout par sa propension à s'éloigner de l'usage le plus naturel, en contournant à la fois le risque de l'archaïsme trop académique (ou trop « cape et épée ») et celui de la « dérive » syntaxique, qui risquerait de le faire confondre avec les héritiers de Duras ou de Céline dont il veut expressément se distinguer.

Phrasé

Tout comme pour la syntaxe, les réflexions que propose Millet sur la phrase ou sur le phrasé (c'est-à-dire le point de rencontre entre l'expression – ou le style – et la grammaire) se

51. Comme dans « Si vous aviez le temps et que cela vous convienne », cité par P. LE GOFFIC, *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette, 1993, p. 401.
52. R. MILLET, *Le Sentiment de la langue*, *op. cit.*, p. 273.
53. *Ibid.*, p. 274. Voir aussi sur ce point M. GREVISSE et A. GOOSSE, *Le bon usage*, 14e édition, Bruxelles, De Boeck Duculot, 2007, p. 1519.

fondent sur une relecture de l'histoire littéraire et sur des rapprochements étonnants. On peut le voir reconstituer, en 1993 :

> Un courant qui va de Bossuet à Claude Simon, en passant par le cardinal de Retz, Saint-Simon, Chateaubriand, Michelet, Proust, Genet, Gracq, Debord, c'est-à-dire des mémorialistes, des historiens, des romanciers, des penseurs ; une houle qu'on entend aussi dans les grands romans de Hugo, dans la prose piégée de Lautréamont, dans le théâtre de Claudel, dans les versets de Saint-John Perse, et qui a quelque chose à voir avec la dimension oratoire, ou plus simplement orale, de notre langue[54].

La dimension oratoire du français peut certes être incarnée par Bossuet, Claudel ou Debord (lisant son œuvre écrite dans ses films), mais sa dimension orale (Claudel mis à part) n'est guère représentée dans cette liste dont sont par ailleurs absents Zola, Ramuz, Péguy, Queneau ou Céline, et qui est précédée d'une citation de Claude Simon, longue au point d'épuiser le souffle de qui s'aventurerait à la lire à voix haute.

C'est justement la longueur du phrasé qui constituerait le seul point de contact entre les auteurs de ce panthéon personnel et relativement hétéroclite. Encore faut-il préciser que la question de la phrase longue n'a pas encore, en 1993, la place qu'elle occupe dans les écrits suivants de Millet. Mais elle constitue déjà une sorte de piste littéraire, ouverte par la notion floue de « grande phrase française[55] ». Il y a sans doute ici une réminiscence de Thibaudet, qui distinguait deux « lignées » dans la prose française, une lignée du lieutenant (la prose brève et sèche de Voltaire et Stendhal) et une lignée du vicomte (dont la figure centrale est Chateaubriand, mais qui inclut l'ensemble du style périodique ou ample)[56] : Millet, sans rejeter pour autant la première, s'identifie déjà à la seconde[57].

C'est dans d'autres textes que cette idée d'une phrase longue comme marque spécifique du travail littéraire est reprise ; cependant ce n'est plus toujours au titre d'une

54. R. MILLET, *Le Sentiment de la langue*, *op. cit.*, p. 267-268.
55. Grande phrase « qui court de Bossuet jusqu'à Breton » ou « de Montaigne à Claude Simon » (*Ibid.*, p. 120 et 197).
56. Voir l'article de Thibaudet « Les deux rives », dans la NRF du 1er avril 1930 (A. THIBAUDET, *Réflexions sur la littérature*, A. Compagnon et C. Pradeau (éd.), Paris, Gallimard, 2007, p. 1342-1350). Thibaudet, plus dialectique, insiste sur l'oscillation entre ces deux pôles. Les deux lignées ne sont pas définies aussi clairement dans l'article en question, et il semble que cette distinction ait été retravaillée postérieurement, dans un article que nous n'avons pas retrouvé. Mais dès les années 1930, l'idée des deux lignées (lieutenant et vicomte) se retrouve comme un topos critique associé à Thibaudet (voir FIDUS, « Silhouettes contemporaines », *Revue des deux mondes*, vol. 34, août 1936, p. 575-584, la réponse d'André Maurois au discours de réception de Cocteau à l'Académie en 1955 et, plus récemment, B. DELVAILLE, « L'énigme de l'élégance », *Revue des deux mondes*, juillet 2003, p. 93-99).
57. Voir la reformulation (inconsciente ?) qui en est faite dans R. MILLET, *Arguments d'un désespoir contemporain*, *op. cit.*, p. 122, opposant « l'épaisseur stylistique » de Bossuet, Proust ou Claudel à « l'éclat sec » de Voltaire, Stendhal, Mauriac ou Jouhandeau.

spécificité française. On le voit dans l'entretien publié en 2005 sous le titre *Harcèlement littéraire* :

> Regardez des romanciers espagnols comme Juan Benet, Antonio Muñoz Molina, ou Javier Marías : il y a chez eux une construction, une langue, une phrase qui n'hésite pas à respirer amplement, et donc à s'attaquer à la question de la vérité.
>
> C'est oublier que l'intérêt qu'on prend aux *Faux-Monnayeurs*, à *La Modification*, à *La Vie mode d'emploi*, à *L'Acacia*, vient en grande partie de la complexité de leur architecture, ou même de la seule construction de la phrase, comme chez Chateaubriand, Proust, Faulkner, Claude Simon, Thomas Bernhard…
>
> L'effort demandé au lecteur par une phrase comme la mienne, ou par celle de Faulkner, de Proust, de Claude Simon, de Thomas Bernhard, de Lobo Antunes, permet de s'interroger sur soi, sur ce qu'on est lorsqu'on lit.
>
> Il y a aussi le dialogue avec les grands écrivains morts, [qui] ne relève ni de l'influence ni de l'hommage plus ou moins cryptique, mais d'un murmure, d'un échange très intime, qui a lieu pour moi avec Pascal, Bossuet, Chateaubriand, Proust, Faulkner, quelques autres encore.[58]

Le panthéon stylistique de Millet se stabilise, et lui-même n'hésite pas à s'y inclure. Il se resserre aussi plus nettement autour de cette phrase longue, caractérisée par l'effort de lecture qu'elle exige, et par l'intimité qu'elle impose – et qui encore une fois, et sauf sous cette forme minimale du « murmure », semble bien s'opposer à toute oralité et se restreindre à une dimension essentiellement écrite. La longueur, notion employée par Millet lui-même avec toutes les interrogations qu'elle soulève[59], se comprend avant tout dans un sens typographique et visuel, plus qu'auditif. Et comme les autres notions invoquées par l'auteur, celle-ci guide le regard du lecteur. Elle rappelle avec insistance que, s'il y a un aspect à ne pas manquer dans un livre de Millet, c'est bien le style.

2. L'art du bref

Richard Millet a sans conteste su se donner une image d'auteur à style. Pour autant, et cela n'a pas échappé au critique Thierry Cecille, ce style n'est pas uniforme :

> La forme de votre phrase s'est modifiée au cours de vos œuvres : on trouverait dans vos premiers récits, *L'Invention du corps de saint Marc* ou *L'Innocence*, une phrase tenue, contenue, que seule la métaphore vient parfois heurter, à l'image de ce qui se produit dans des récits de Bataille, de Blanchot ; puis, dans

58. R. MILLET, *Harcèlement littéraire*, *op. cit.*, p. 40, 42, 60 et 68.
59. Voir *infra*, la section « Un style héritier en bastardie ».

des textes comme *L'Amour mendiant* ou *Le Sentiment de la langue*, ce serait une phrase lapidaire, aphoristique parfois, celle d'un certain Gide ou des moralistes classiques ; puis la phrase deviendrait plus ample, mais avec des variations, car si l'on peut parler de périodes dans *La Gloire des Pythre*, dans *L'Amour des trois sœurs Piale* il s'agirait plutôt d'une oralité écrite, de la réinvention d'un récit oral imaginaire, démesuré. Enfin, dans *Ma vie parmi les ombres*, on aurait une phrase plus nombreuse, au sens rhétorique du terme[60].

Ce survol, et une autre remarque de Millet lui-même[61], nous permettent de mettre l'accent sur ce que Th. Cecille et R. Millet présentent comme une évolution progressive, mais qui se présente à nous plutôt comme une rupture stylistique, amorcée en 1994, consommée en 1995.

Les premiers écrits de Millet se caractérisent par l'emploi de phrases brèves, d'allure définitive et sentencieuse. Millet a d'ailleurs conscience de ce travers et s'en moque dans son premier roman : « — Écrire, ajoutait-il, c'est jouer déjà avec la poussière que nous serons… Tu le vois, je suis encore capable de formules : on se débarrasse pas ainsi de la littérature[62] ! » Il demeure que ces premiers livres sacrifient partiellement au minimalisme que Millet récuse en 2005 au moment de *Harcèlement littéraire*. D'un point de vue syntaxique, ils affichent encore une certaine prudence, comme le montre cette phrase de *L'Invention du corps de saint Marc* : « je me serais, avec un sentiment d'infinie gratitude, dans le bourdonnement du sang qui me montait à la tête, je me serais laissé tomber au fond d'une blancheur aussi dépourvue de mystère que la pierre du tombeau[63]. » Après l'insertion de deux circonstants entre l'auxiliaire et le verbe (trait courant de la langue littéraire), Millet répète, par souci de clarté, l'auxiliaire « je me serais ». En revanche, la métonymie d'abstraction (« au fond d'une blancheur »), tout aussi littéraire, donne à la phrase une profondeur hermétique. En effet, et malgré sa sobriété grammaticale, ce n'est pas l'exigence de clarté qui guide l'écriture de ce premier roman. Les dialogues en sont elliptiques et allusifs, l'intrigue évanescente, et le récit est mené du point de vue du narrateur, fréquemment troublé par la chaleur ou l'alcool (comme dans ce passage).

60. R. MILLET, *Harcèlement littéraire*, *op. cit.*, p. 161-162.
61. « À partir de *La Gloire des Pythre*, et cela s'annonçait déjà dans *Cœur blanc*, s'est imposée à moi une phrase beaucoup plus ample, hors normes, la matière que j'avais à affronter cette fois nécessitant une forme de l'ordre du symphonique, de la polyphonie. » (*Ibid.*, p. 98-99).
62. R. MILLET, *L'Invention du corps de saint Marc*, *op. cit.*, p. 74.
63. *Ibid.*, p. 56.

L'auteur a cherché à donner à son roman une profondeur métaphysique confinant à l'hermétisme (thématisé par les nombreux dialogues sur l'illusion ou le pouvoir de mots[64]), mais il n'a pas compté pour cela sur les ressources de la syntaxe. La phrase est certes travaillée et épurée, mais se démarque au fond assez peu de ce qu'on associe à l'écriture blanche – à cette différence près, néanmoins, que Millet n'a pas recours à la narration au présent et se tient scrupuleusement aux temps traditionnels du récit : « Anne hésitait ; je la suppliai de s'en aller ; nous nous dîmes que nous ne nous aimions plus ; nous eûmes la décence de ne point pleurer[65]. » Cette clausule de *L'Angélus* (1988) fait ressortir et sonner les différentes terminaisons du passé simple, jusqu'à laisser percevoir une inflexion vers la « préciosité classique » que lui reprochait Des Forêts. On voit également que lorsque la phrase s'allonge, c'est surtout par l'usage du point-virgule et par la juxtaposition de propositions brèves. Quelques digressions et épanorthoses sont présentes, mais rares : « comment je suis devenu musicien – ou, pour reprendre, cinglante, une expression de ma mère, comment j'en étais arrivé là[66]. » Ici, c'est davantage l'insertion de l'adjectif entre le verbe et le complément qui défamiliarise l'énoncé.

L'usage des déplacements et des dislocations à gauche est un autre tic d'écriture qui donne à la prose du premier Millet un aspect littéraire et ouvragé : « D'une telle existence je me serais volontiers contenté[67]. » On la retrouve également dans ses écrits ultérieurs, surtout lorsque ceux-ci se rapprochent de la première manière ; les amorces des chapitres de *Tarnac* sont par exemple toutes construites suivant la même structure disloquée : « Des œuvres d'art, à Siom, il n'y en avait jamais eu[68] », « Des statues, à Siom, il n'y en avait aucune[69] », etc. Réflexion sur l'art et sur l'imposture, pétri de jeu métalittéraires[70], *Tarnac* fait ressortir sa construction et les marques du travail rédactionnel. Ces jeux sur l'ordre des phrases constituent donc un élément du style de Millet plus constant et caractéristique que l'hypotaxe.

64. « Peut-être ; mais on ne peut mourir que si on a trouvé les mots qui conviennent à la situation… — Ou bien la situation qui convient aux mots ; vous autres, Occidentaux, vous ne savez plus que faire de vos mots ! — On ne meurt qu'avec des mots, se contenta de répondre Marc. » (*Ibid.*, p. 43)
65. R. MILLET, *L'Angélus, La Chambre d'ivoire, L'Écrivain Sirieix*, *op. cit.*, p. 77.
66. *Ibid.*, p. 20.
67. R. MILLET, *L'Innocence*, Paris, P.O.L, 1984, p. 81.
68. R. MILLET, *Tarnac*, Paris, Gallimard, 2010, p. 25.
69. *Ibid.*, p. 53.
70. Tel que le flagrant : « sans le souci d'être autre que je ne suis, aurais-je pu dire si j'avais été écrivain. » (*Ibid.*, p. 36). Nous commentons sous un autre angle cette phrase *infra*.

Fragmentaire ou condensé ?

On pourrait s'interroger sur la pertinence de cette première analyse au regard d'autres œuvres de la même période, notamment celles qualifiées de « lapidaires » par Th. Cecille (*Le Sentiment de la langue*, *L'Amour mendiant*). Ces deux essais sont des recueils de textes brefs voire d'aphorismes, qui donneraient plutôt à lire une écriture « fragmentaire »[71]. Et en effet, ils ont fréquemment recours aux phrases nominales ou aux sentences à l'infinitif, évoquant tantôt la pensée saisie sur le vif : « Écrire : prétendre élever une muraille de Chine contre l'irrémédiable – et refuser d'en entendre les éboulements[72]. » Tantôt l'écriture diariste : « *30 août*. Le regard comme assourdi du vieux Fauré[73]. » En tout cas fréquemment à cheval entre l'intime et l'universel : « Fils d'une langue, à elle dédiés, morts en elle, pour elle[74]. » Il faut néanmoins préciser que ces « fragments », loin de pointer vers l'inachèvement de la parole ou l'incommunicable, se fondent plutôt sur une condensation du travail d'écriture, selon des procédés que nous avons déjà pu étudier[75], comme le paradoxe (dans la caractérisation non-pertinente et synesthésique du « regard assourdi ») ou la brachylogie (« Ce lent visage incliné semble attendre le texte qui l'émouvra – et toute langue ce texte[76] »). En outre, la récurrence des thèmes (la langue, la dévotion littéraire, la solitude artistique) et des métaphores (le ciel, le linge, l'architecture) confère une continuité à ces essais et tempère la fragmentation de leur écriture, qui ne sort guère du cadre classique. La réflexion de Millet sur la difficulté de l'écriture et du rapport à la langue s'accompagne rarement d'une exploration des limites du langage[77].

Le travail de condensation de l'écriture atteint une sorte de point culminant en 1993, dans *Le Chant des adolescentes*. Millet y pratique encore l'art du bref, mais cette fois-ci sous la forme d'une suite de portraits de jeunes filles, désignées par leur seul prénom. Généralement commencés au présent, ces portraits passent volontiers au passé en s'ornant d'un subjonctif imparfait, comme dans cette phrase qui fait consoner les terminaisons des deux groupes verbaux : « Je ne m'approchais jamais d'elle sans trembler un peu ; non que je

71. C'est du moins ce que suggérait Millet dans sa réponse à Th. Cecille : « j'ai aussi besoin de la forme brève, du fragment. » (R. MILLET, *Harcèlement littéraire*, *op. cit.*, p. 162).
72. « Attendre, écrire, mourir » (R. MILLET, *Le Sentiment de la langue*, *op. cit.*, p. 92).
73. « Sur Gabriel Fauré », *Ibid.*, p. 60.
74. « Le ciel de la langue » (*Ibid.*, p. 243).
75. Voir *supra*, « Le lit de Procuste : Cioran et l'écriture en langue française ».
76. « Le ciel de la langue », R. MILLET, *Le Sentiment de la langue*, *op. cit.*, p. 241.
77. Point commun avec Cioran ; divergence, en revanche, avec Renaud Camus.

la redoutasse ; elle avait trop de courtoisie, à seize ans, pour qu'avec elle je pusse jouer comme avec les autres[78]. »

Comme ailleurs dans l'œuvre, les noms propres suscitent un commentaire, tantôt sur le signifiant sonore et visuel (« Odile est aussi ronde que les syllabes qui la hèlent[79] »), tantôt sur l'intertexte culturel qu'ils mobilisent. Ainsi le prénom jouhandélien de Véronique évoque-t-il sainte Véronique de la Sainte-Face : « Prénom que je vois d'une blancheur sacrée : Véronique a des gestes d'une solennelle douceur, et le goût des longues écharpes claires qui sont comme des linges[80]. » La suite du portrait continue de puiser dans l'intertexte catholique :

> Un garçon des plus rustres, qu'exaspère sans doute ce sourire de jeune morte où il ne voit que coquetterie, la saisit par le bras, qu'il lui tord dans le dos, et me lance : « Vous la trouvez belle ? Vous avez raison, mais elle ne vous a pas fait voir son défaut. » Et de lui découvrir brutalement l'épaule, sur laquelle je peux voir, près de la naissance du sein, une large tache de vin vers quoi Véronique, pleurant sans bruit, les clavicules saillantes, incline la tête[81].

Le prénom déroule avec lui les différentes stations du Chemin de croix (ici, celle où le Christ est dépouillé de ses vêtements). La tache de vin, à la fois défaut, stigmate et symbole du sang christique, concentre l'esthétique duelle du passage (qui traverse l'œuvre de Millet en général, de *L'Invention du corps de saint Marc* à *Lauve le pur*), polarisée entre la pureté spirituelle et la honte du corps. L'infinitif de narration accentue la soudaineté de l'acte brutal, mais surtout cheville la phrase aux phrases précédentes. Cela, joint au démembrement de l'apodose, qui mime syntaxiquement une descente de croix, donne cette impression d'achèvement, de clôture sur soi du portrait.

La forme courte pratiquée dans *Le Chant des adolescentes* n'est donc pas une forme fragmentaire. Les portraits sont des instantanés, mais finis, et suivant le plus souvent l'itinéraire d'une expiation : les cheveux roux d'Odile suscitent non l'inimitié, mais la compassion du narrateur ayant souffert d'être roux lui-même ; les verrues de Roxane (dont le narrateur fut affligé aussi dans son enfance) sont rachetées par les larmes que l'adolescente fait couler dessus[82]. La rédemption de l'ignoble par lui-même est aussi un motif jouhandélien

78. R. MILLET, *Le Chant des adolescentes*, Paris, P.O.L, 1993, p. 90.
79. *Ibid.*, p. 13. Ces jeux sur le signifiant rappellent, plus que Proust ou Leiris, le roman de Nabokov, qui commence par une méditation sur les sonorités voluptueuses du nom de l'héroïne : « Lo-lee-ta : the tip of the tongue taking a trip of three steps down the palate to tap, at three, on the teeth. Lo. Lee. Ta. » (V. NABOKOV, *Lolita* (1955), Londres, Penguin, 2011, p. 7).
80. R. MILLET, *Le Chant des adolescentes*, *op. cit.*, p. 62.
81. *Ibid.*, p. 63.
82. Dans ce portrait encore, les « sinistres excroissances » sont ainsi qualifiées en écho à la chevelure brune de l'élève, habillée de noir, et dont les lettres du « prénom difficile » se retrouvent dans le mot même

par excellence (ainsi la beauté du sentiment rachetait l'ignominie de la relation homosexuelle dans *Journal d'une passion*, et celle de la relation érotique avec l'ennemi dans *Le Voyage secret*[83] – là où les personnages de Georges Bataille, par exemple, persisteraient dans la honte). Outre la communauté de souffrance qui se tisse entre le narrateur et les jeunes filles, c'est bien sûr la stylisation et la mise en forme littéraire du fantasme tabou qui rachètent celui-ci.

3. La rupture stylistique

En 1994, Richard Millet publie *Cœur blanc*, un recueil de onze nouvelles. Quatre d'entre elles (« L'offrande méridienne », « Les grâces », « Noces à Liginiac » et « La mort du petit Roger ») se déroulent à Siom, développant ainsi l'univers romanesque apparu une première fois en 1988 dans *L'Angélus*, et laissé de côté pendant six ans[84]. Les autres, qui à l'exception de la première, « Cœur blanc », ont pour thème l'enseignement, sont rédigées dans un style proche de celui du *Chant des adolescentes*. Mais les nouvelles corréziennes (et, par la suite, les romans) présentent une physionomie différente. Millet y adopte en effet une habitude d'écriture qu'il ne quitte pour ainsi dire plus par la suite[85], et dont il devient le sectateur aussi bien que le généalogiste : la phrase longue.

Phrase longue et strates temporelles

Avant la question des influences ou des prédécesseurs qui ont pu mener Millet vers ce changement, se pose d'abord celle de l'interprétation de la rupture. Celle-ci étant à la fois stylistique et thématique, nous serions tentés de la mettre en rapport avec l'édification de l'univers fictionnel provincial. Sans nous enfoncer dans les sentiers que Millet a soigneusement battus pour ses lecteurs, nous pouvons accorder que cette phrase longue semble propice à un travail littéraire sur le temps. Justement, la province de Millet est à la fois éternelle et révolue, identique à toutes les époques et irrémédiablement reléguée dans le passé. L'allongement de la phrase donnerait donc précisément à voir cette indistinction, en concentrant et confondant en un seul énoncé plusieurs strates temporelles, et en glissant presque sans transition de l'une à l'autre.

---

d'*excroissance*, sur lequel se termine le portrait (*Ibid.*, p. 90-91).

83. Voir *supra*, « Marcel Jouhandeau et les intermittences du style ».

84. Rappelons cependant que la Corrèze et le plateau de Millevaches continuait d'occuper une large place dans les essais de l'auteur.

85. Exception faite de *L'Amour mendiant*, recueil d'aphorismes et de fragments publié en 1996, et des quelques fragments, de qualité d'ailleurs inférieure, de son *Sibelius* (2013).

> Elle y avait cru, elle aussi ; un homme l'avait tirée de Celle, près de Barsanges, amenée à Prunde – ce qui valait bien Celle – et bu à ses seins tout de même qu'y boirait bientôt l'enfant qu'elle tiendrait tout contre elle sur le pas de la porte, ce printemps-là (devant la basse maison que les maîtres de Rochefort lui laissaient habiter depuis qu'elle était veuve : ce qui faisait murmurer à certains que ce n'était certainement pas le tuberculeux qui lui avait fait ce petit), sûre de ses grands yeux marron, de ses cheveux bouclés, de ses dents saines et régulièrement plantées qui, lorsqu'elle souriait, nous faisaient oublier que nous dussions mourir un jour et, à elle, qu'elle eût à souffrir plus que tout autre, plus que les hommes du moins, et plus que celui qu'elle avait vu jour après jour décliner sans y rien comprendre mais en remerciant le ciel de ne pas souffrir davantage, tout comme elle le remercierait, elle, quand elle sentirait ses entrailles remuer pour autre chose qu'une colique[86].

La même phrase superpose ici le départ de Marthe aux bras d'André Pythre, leur arrivée à Prunde, la naissance de leur fils survenue après la mort du père, l'agonie d'André Pythre et enfin celle de Marthe. Quant au temps de l'énonciation, porté par ce *nous* collectif, il est indéterminé, comme dans tout le roman. Les insertions et les interventions de ce narrateur pluriel[87] esquissent l'image d'un roman conçu sur le modèle des narrations orales et sans auteur (récits de veillées, légendes ou ragots chuchotés), sorte de flux narratif préexistant dans lequel le roman viendrait se glisser[88]. Mais ce qui est surtout remarquable est l'intrication des quatre moments par l'alternance du plus-que-parfait (pour l'arrivée du couple et la mort d'André Pythre) et du conditionnel (pour la naissance de l'enfant et la mort de Marthe) – remplacé à l'occasion par le subjonctif imparfait (« qu'elle eût »[89]). Ce sont notamment les locutions comparatives (« tout de même que », « tout comme ») qui guident le passage d'une strate à l'autre. La composition permet ici à Millet de construire l'image de vies qui tiennent en une phrase et dont toutes les étapes sont déjà fatalement écrites, selon le cycle naturel, voire quasi animal, des naissances et des morts[90]. La phrase longue, avec l'entrelacs des tiroirs verbaux, serait donc à l'image de ces destins obscurs des villages de province, pour lesquels le temps s'écoule de façon indifférenciée, et toujours hors de l'histoire.

86. R. MILLET, *La Gloire des Pythre*, *op. cit.*, p. 40-41.
87. Qui renvoie tantôt aux habitants de Prunde, tantôt à ceux de Siom, d'abord aux hommes, puis aux femmes, le tout à différentes époques.
88. « Quand j'écoutais ces vieillards, enfant, en Corrèze, c'étaient bien des récits, des récits plus que des histoires, souvent solitaires, parfois polyphoniques, souvent inachevés et inachevables, qui se reprenaient les uns les autres ; et si je rapportais ces paroles à des individus, j'en sentais aussi le caractère collectif. » (R. MILLET, *Harcèlement littéraire*, *op. cit.*, p. 137)
89. On peut remarquer au passage que cet emploi du subjonctif relèverait presque de l'hypercorrection, puisqu'il ne remplace pas un irréel, mais un futur du passé (conditionnel), ou un indicatif – selon qu'on lit « que nous devions » ou « que nous devrions mourir un jour ». Cf. *supra*, « Syntaxe ».
90. Voir à ce sujet S. COYAULT-DUBLANCHET, *La province en héritage*, *op. cit.*, p. 241-261.

Vision du monde depuis le haut plateau

Dans *Ma vie parmi les ombres* (2003), l'alternance entre le temps du narrateur Pascal Bugeaud et celui de ses ancêtres indique surtout le rapport contrarié du premier au présent. Pris dans une époque à laquelle il ne se sent pas appartenir, le personnage de Pascal Bugeaud (sorte de double littéraire de Millet) se tourne vers des ancêtres morts dont il tente de susciter magiquement la présence, par exemple celle de l'arrière-grand-père Pierre Bugeaud :

> *Je l'imagine* dans une chambre plus secrète, à l'autre extrémité de la vieille maison, celle où *il est mort* et où *mourrait* Eugénie, maniant ce petit instrument au son aigre, essoufflé, déchirant, non pas comme si *c'était* de la musique qui dût en sortir mais le Temps lui-même qu'il *pétrissait* avec l'illusion que, comme la musique, on peut le plier à sa guise, revenir en arrière ou même l'arrêter grâce à cet accordéon dont le long séjour dans la nuit froide de l'armoire *a dû* altérer la sonorité, de sorte que *c'est moi* qui, aujourd'hui, quoique je ne sache pas jouer, suis le plus près d'évoquer, par les sons geignards ou grotesques que j'en tire, les défunts auxquels mon arrière-grand-père *songeait* sans doute en jouant ; et parmi ces morts, c'est avant tout Pierre Bugeaud que *je vois* se dresser, l'ancêtre, le fondateur du clan, l'homme sec et solide, dont il me semble que je déplie les entrailles et que je serre les os, tels ces corps devenus squelettes et pour lesquels les fossoyeurs procèdent à ce qu'on appelle des « réductions », de façon qu'ils tiennent dans une petite boîte, oui, le corps réduit de Pierre Bugeaud sur mes genoux et contre ma poitrine, […] grâce à cet instrument par lequel *il suscitait* ou peut-être chassait l'ombre des morts et par lequel *je l'invoque*, aujourd'hui[91].

On relève le même ballet des tiroirs verbaux (présent, imparfait, conditionnel et passé composé), passant d'une strate temporelle à une autre, selon un procédé qui n'est pas tout à fait sans rappeler les romans de Claude Simon – la dimension expérimentale et avant-gardiste en moins, bien sûr. On relève en outre le caractère éminemment proustien de l'accessoire par qui s'opère l'invocation du passé[92] : l'accordéon, à mi-chemin entre la sonate de Vinteuil et les plis de la madeleine, fournit une image de cette phrase capable de s'allonger et de se déplier pour faire un pont entre passé et présent.

En somme, on pourrait imaginer à partir de ces passages que le recours à un phrasé plus ample serait nécessaire à l'élaboration d'une entreprise romanesque nouvelle, plus proche de l'entreprise mémorielle, voire mémorialiste – tandis que le style parfois précieux mais plus sec des écrits précédents s'attachait à des figures transitoires (celle des imposteurs qui se démasquent, dans *L'Angélus* ou *La Chambre d'ivoire* ; ou celle du désir ou de l'extase

91. R. MILLET, *Ma vie parmi les ombres*, *op. cit.*, p. 187-188. Nous soulignons le passage d'un temps à un autre.
92. « Proust m'a accompagné pendant que j'écrivais *Ma vie parmi les ombres* », R. MILLET, *Harcèlement littéraire*, *op. cit.*, p. 45.

mystique dans *Sept passions singulières* ou *Le Chant des adolescentes*). C'est ainsi qu'il faudrait comprendre le resserrement des références littéraires de Richard Millet autour d'une poignée d'auteurs (Saint-Simon, Chateaubriand, Proust, Claude Simon, et éventuellement Faulkner pour le domaine étranger[93]). Tous sont, sinon des mémorialistes, du moins des écrivains qui gardent la mémoire (y compris parcellaire) d'un monde (le Sud états-unien, le faubourg Saint-Germain de la Belle-Époque, la débâcle de 1940). Le monde de Millet, c'est cette province siomoise à l'inévitable déclin, lourde de ses morts et éternellement partagée entre leurs mesquineries et leur fierté.

Cette piste serait une ébauche de réponse à l'interrogation de Stéphane Chaudier[94], pour qui la stylistique devrait articuler une vision du monde à la forme de la prose, et qui propose pour point de départ une étude sur la fierté (des Pythre et des Piale) comme fondement de l'éthique conservatrice de Millet, et une réflexion sur l'idéologie sous-jacente de son rapport au temps (qu'on perçoit dans l'épigraphe de Maistre, au début de *L'Amour des trois sœurs Piale*). La phrase longue établit une continuité entre le dernier-né de la famille Bugeaud et ses ancêtres morts, et une cyclicité temporelle dans le cours des morts et des naissances. Résignation, fierté et piété ; ajoutons à cela, dans l'épisode de l'accordéon, le catholicisme qui sous-tend la métaphorique résurrection des corps, opérée par la transsubstantiation de l'accordéon lui-même. Le son qu'il émet est une image dégradée des trompettes du Jugement, et le phatique « oui », qui, après la digression, ramène soudainement le lecteur à la voix du narrateur, concentre le pouvoir du Verbe à se faire vie. On peut résumer ces enjeux en détournant une formule de Jean-Jacques Lecercle[95] : le style de Millet, ce serait l'éthique réactionnaire catholique dans la grammaire.

Un style héritier en bastardie

L'idée d'une articulation entre vision du monde et forme de la prose – ou l'idée d'une prose tâchant de mettre en forme une certaine vision du monde – s'appuie nécessairement sur une attitude charitable à l'égard du texte et du pouvoir figural de son écriture. Or, c'est

93. Sur le dialogue que la littérature établirait entre Proust et Saint-Simon ou Claude Simon et Faulkner, en dépit de l'éloignement chronologique, voir R. MILLET, « L'échange solipsiste », *Roman 20-50*, nº 53, 2012, p. 103-108.

94. « Il resterait à expliquer pourquoi cette éthique de la fierté, qui s'engendre et se déploie dans le récit, requiert pour se transmettre et s'accroître, l'intercession de la phrase ample, cette phrase issue de Simon et de Proust, pour qui la phrase brève, élégamment construite, n'est pas une phrase – mais un bout de phrase. » (S. CHAUDIER, « Les Piale et les Pythre entre amour et fierté », *Roman 20-50*, nº 53, 2012, p. 21-35).

95. « Le style, c'est la lutte des classes dans la grammaire. » Il pastiche lui-même Althusser – « la philosophie, c'est la lutte des classes dans la théorie » (J.-J. LECERCLE, « Les marqueurs grammaticaux sont des marqueurs de pouvoir : grammaire de l'interpellation », sur *Période*, en ligne, 12 octobre 2017).

précisément le problème que pose le style de Millet à partir de cette rupture de 1994 : la production littéraire qui suit le cycle des romans corréziens (qui s'étend de 1995 à 2003) pourrait fragiliser la pertinence d'une telle interprétation stylistique.

En effet, la catégorie qui est le principal support de l'interprétation est cette notion de « phrase longue ». Comme on a pu le voir précédemment, elle fait partie des clefs de lecture que Millet propose de sa propre œuvre, et elle s'accompagne d'une généalogie forgée afin d'établir une parenté entre son œuvre et celle d'un certain nombre de glorieux prédécesseurs, de Saint-Simon à Claude Simon. Si l'on remonte dans l'histoire des pratiques d'écriture, la notion de phrase longue serait d'abord mêlée à la catégorie rhétorique du style élevé ou ample (ou boursouflé, lorsqu'il est mal maîtrisé), caractérisé par l'usage d'images et d'un lexique plus recherché[96]. Le style ample fut d'abord envisagé par rapport à l'expression des idées : une pensée peut s'exprimer brièvement (style sec) ou au moyen d'amplifications. Mais jusqu'au début du XXe siècle, ces amplifications sont conçues dans un sens avant tout ornemental[97].

Il semblerait que ce soient les premiers lecteurs de Proust qui, face à une phrase qui se distinguait radicalement de la période oratoire tout en préservant une « architecture » (pour reprendre l'expression de Leo Spitzer), aient retenu sa longueur comme le premier critère pour la qualifier – ou la disqualifier[98]. Quelques décennies plus tard, au moment où il cherche à faire paraître *L'Emploi du temps*, le même reproche est adressé à Michel Butor qui, au nom du précédent proustien (mais aussi de Montaigne, Saint-Simon, Voltaire), refuse de récrire ses phrases et se réclame de la phrase longue comme d'une marque de singularité littéraire[99]. La longueur de la phrase de Claude Simon est également remarquée (et saluée) dès ses premiers

96. Anonyme, *Rhétorique à Herennius*, G. Achard (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 144.
97. C'est ce qu'on peut lire par exemple chez Albalat, dans les pages consacrées à l'amplification et au style ample (A. ALBALAT, *La formation du style par l'assimilation des auteurs*, 6e éd., Paris, Armand Colin, 1908, p. 67 et 277).
98. Sur la réception du style de Proust, voir notamment P. FRAVALO-TANE, À la recherche du temps perdu *en France et en Allemagne, 1913-1958*, Paris, H. Champion, 2008, p. 126-129 et 149-153 et T. B. WOO, *La réception d'*À la recherche du temps perdu *en France, de 1913 jusqu'en 1954*, Paris 3, thèse de doctorat, 2011, p. 32, 49 et 51. On peut bien sûr, avant Proust, rencontrer l'idée qu'une phrase est trop longue, mais sans que la notion renvoie à un objet littéraire véritablement identifiable. Ainsi de Sainte-Beuve reprochant à Balzac « de longues phrases à perdre haleine » (C.-A. SAINTE-BEUVE, « Poètes et romanciers modernes de la France : M. de Balzac », *Revue des deux mondes*, vol. 4, 15 novembre 1834).
99. Voir D. VIART, « Entretien avec Michel Butor », *Roman 20-50*, n° 62, 1er septembre 2016, p. 159-177.

romans[100]. La notion a donc bien intégré les imaginaires stylistiques au moment où Richard Millet entre dans la carrière des lettres.

Elle a par ailleurs l'avantage d'être d'une grande simplicité, puisque encore une fois elle n'est définie que par des éléments typographiques, si bien que n'importe quel lecteur peut l'apercevoir. Or, un examen plus détaillé révèle que la phrase longue recouvre des réalisations foncièrement différentes. Pour ressaisir et reconstituer un événement passé avec toutes ses déterminations, le roman proustien appelle une phrase qui s'allonge plutôt par la protase, c'est-à-dire par la gauche ou par le milieu, grâce à l'ajout de circonstants ou d'appositions. On en compte par exemple trois dans la phrase suivante :

> Et depuis la veille, Françoise, *heureuse de s'adonner à cet art de la cuisine pour lequel elle avait certainement un don, stimulée, d'ailleurs, par l'annonce d'un convive nouveau, et sachant qu'elle aurait à composer, selon des méthodes sues d'elle seule, du bœuf à la gelée*, vivait dans l'effervescence de la création[101].

Au contraire, comme on a pu le voir dans les citations précédentes, les propositions principales dans les phrases de Millet s'arrêtent vite – tout au plus sont-elles suspendues par une rapide incidente : « un homme l'avait tirée de Celle, près de Barsanges, amenée à Prunde – ce qui valait bien Celle – et bu à ses seins » ; « Je l'imagine dans une chambre plus secrète ». C'est donc essentiellement par la droite que la phrase s'allonge. Pour cela, l'auteur a recours au point-virgule (dans la première citation, la phrase qui commence par « Elle y avait cru, elle aussi ; […] » pourrait être coupée par un point) et à des procédés d'amplifications rhétoriques comme l'épanorthose ou l'énumération. Mais surtout il déploie un arsenal de construction syntaxiques détachées : formes en *-ant*, appositions d'adjectifs ou de relatives, circonstancielles impliquant un lien logique plus ou moins distendu, introduites par « de sorte que », « tout de même que », « tout comme », etc. On assiste ainsi à l'autonomisation des éléments subordonnés et à une sorte de fuite en avant de la prédication.

La phrase de Millet se différencie donc nettement de la phrase proustienne – sans même parler de la période classique. On peut certes y repérer plusieurs stylèmes affectionnés par Claude Simon (l'épanorthose, les formes en *-ant*, la conjonction *de sorte que*) – et la proximité stylistique plus grande de Millet avec Simon n'a rien qui aille de soi, malgré la

100. On peut se reporter à une recension élogieuse de *L'Herbe*, qui lie déjà la phrase longue et l'emploi récurrent du participe présent au traitement littéraire du temps : C. CAMPROUX, « La langue et le style des écrivains. Claude Simon, *L'Herbe* » (1959), *Cahiers Claude Simon*, n° 4, 30 novembre 2008, p. 129-136.
101. M. PROUST, *À l'ombre des jeunes filles en fleur* (1919), Paris, Gallimard, 1988, p. 17. Nous soulignons.

contiguïté chronologique[102]. Mais si l'abandon des aspects les plus « Nouveau Roman » et donc datés de l'écriture simonienne (l'éclatement des cadres phrastiques, l'absence de ponctuation, l'opacité référentielle, etc.) se comprend, on constate que sur les autres plans la filiation établie est moins claire qu'il n'y paraît.

Certes, Millet se réclame de Simon pour sa syntaxe poétique, qu'il illustre par une citation des *Géorgiques* (1981) caractéristique de l'emploi abondant des « participes présent et passé, à la ponctuation savante, au jeu des temps et des modes, aux métaphores lexicalisées[103] ». On y reconnaît bel et bien des traits que Millet adopte à partir de 1994. Il occulte néanmoins une autre dimension de la syntaxe simonienne : l'opacité référentielle des premiers romans « Minuit »[104] semble avoir été en partie transférée dans l'opacité syntaxique de ses romans plus tardifs (*Les Géorgiques* étant situé entre deux eaux). Ceux-ci ont abandonné l'éclatement des phrases par le récit, pour proposer une écriture d'une complexité accrue, à cause entre autres des inserts qui éloignent les conjonctions des propositions qu'elles introduisent. C'est en partie visible dans la citation proposée par Millet lui-même[105], ce l'est davantage dans certains passages du *Tramway* (2001), où un lecteur hâtif conclurait volontiers à l'anacoluthe[106].

S'il fallait donc résumer les traits dominants de ces styles, on pourrait retenir la densité logique de la phrase proustienne (qui exige du lecteur de tenir ensemble un faisceau de

---

102. Sur les questions d'écarts ou non par rapport à un nouveau patron stylistique disponible, spécifiquement dans cette période, voir J. PIAT, « Vers une stylistique des imaginaires langagiers », *Corpus*, n° 5, 1er décembre 2006, p. 113-141.

103. Voir l'essai « Amoureuse défiance envers la poésie » (R. MILLET, *Le Sentiment de la langue*, *op. cit.*, p. 266). La citation est tirée de C. SIMON, *Les Géorgiques*, Paris, Minuit, 1981, p. 198-199. Les métaphores lexicalisées sont par exemple « se ronger d'anxiété » ou « ce dédale de corridors » ; avant de revenir sur la question des métaphores, on voit que le goût des lieux communs de la langue s'accompagne chez Millet de l'idée d'une poésie inhérente à la langue française – ce qui n'est pas tout à fait le propos d'un Paulhan, par exemple.

104. L'opacité référentielle et l'éclatement de la phrase par l'enchevêtrement des strates narratives est aussi une des marques de l'écriture de Faulkner. Cependant, et contrairement à Simon, « William Faulkner nous propose bien des rébus, mais il n'oublie jamais d'en amener la solution ». (Maurice-Edgar Coindreau, préface de W. FAULKNER, *Le Bruit et la Fureur* (1929), Paris, Gallimard, 1972, p. 11). Pour les résonances thématiques entre Millet et le romancier du Sud, voir R. SMADJA, « Faulkner, *Absalon, Absalon !*, et Richard Millet, *L'Amour des trois sœurs Piale* », dans *La littérature dépliée : reprise, répétition, réécriture*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.

105. « *puis*, après les vendanges, à la Toussaint (comme si le jour des Morts appelait au retour dans cette sorte de claustration, de réclusion volontaire), *revenant* s'emmurer pour neuf mois […] » Nous soulignons.

106. Par exemple dans : « je dormais dans la chambre exactement au-dessus qui faisait l'angle de l'aile droite […] de sorte que lorsqu'on m'envoyait me coucher [ici, une page d'une quinzaine d'appositions, circonstants, propos rapportés, etc.] et pour aller de l'aile gauche à l'aile droite il fallait que je traverse les jardins […] » (C. SIMON, *Le Tramway*, *op. cit.*, p. 70). À la première lecture on imagine que « pour aller » est incident à « il fallait », et que « de sorte que » reste en suspens. Or, « pour aller » est coordonné (de façon un peu cavalière certes, puisque l'infinitif est coordonné à un verbe conjugué) à « lorsqu'on m'envoyait », et « de sorte que » se rapporte donc à « il fallait », à une page d'écart.

circonstances déterminantes) et la complexité syntaxique de la phrase simonienne (qui demande *a minima* une deuxième lecture pour qu'on en saisisse les acrobaties grammaticales). Quant à la phrase « siomoise », sa complexité réside principalement dans le fait de ne pas pouvoir couper sa lecture en raison de son agencement typographique. Du point de vue de l'enchaînement narratif ou syntaxique, elle présente assez peu d'obstacle où buter. Même si certains morceaux de bravoure (comme le passage de l'accordéon – placé en clôture de chapitre) requièrent un allongement de la phrase pour développer jusqu'au bout et d'un seul tenant une image, il est plus fréquent de rencontrer des séquences que l'on pourrait en fait découper, sans perdre autre chose que « l'effet phrase longue » produit par une coulée ininterrompue.

Dans *French Style*, Gilles Philippe distinguait la *référence* de l'*influence*, expliquant qu'en littérature (et plus précisément d'un point de vue stylistique), les prédécesseurs ne sont pas reçus et ingérés de façon passive ; un auteur se donne ses propres prédécesseurs, par des références explicites, et ceux-là ne sont d'ailleurs pas nécessairement ceux qui influent le plus sur sa pratique[107]. Il est à première vue compréhensible que Millet mette en avant l'emploi de la phrase longue, notion intuitive et stylème saillant quel que soit le degré de compétence du lecteur. Mais il faut bien remarquer que cette notion estompe des différences stylistiques plus profondes. Son héritage littéraire n'étant précédé d'aucun testament, Millet a choisi d'écrire celui-ci lui-même.

Stratégie

Encore une fois, l'emploi par Millet de la notion de phrase longue est caractéristique de sa tendance à fournir lui-même les clefs de lecture de son œuvre. En l'occurrence, c'est non seulement dans les discours extra-fictionnels que cette notion est présente, mais aussi dans quelques commentaires métadiscursifs placés dans les romans eux-mêmes. C'est ainsi qu'un passage de *Ma vie parmi les ombres* met l'accent non seulement sur la longueur de la phrase, mais aussi sur son architecture syntaxique, sur sa nature supposément française (alors même que l'auteur écrit quelques années plus tard que la pratique de la phrase longue se

107. G. PHILIPPE, *French style : l'accent français de la prose anglaise*, *op. cit.*, p. 19-22.

rencontre en espagnol, en américain ou en allemand[108]), et qu'il construit la posture de l'écrivain marginal car exigeant à l'égard de ses lecteurs :

> ce qui fait de certains d'entre nous les survivants d'un monde disparu, ultimes veilleurs d'une langue également en train de disparaître, coupée de son origine, déjà trop difficile au commun des mortels, disait-on encore, non seulement à cause de la longueur des phrases et du jeu des subordonnées, mais aussi des modes, des temps, d'une tonalité, d'un phrasé français, toutes choses particulièrement déplaisantes à l'esprit contemporain, car elles les obligent à lire vraiment, à faire appel à cette forme de regard où l'œil est l'auxiliaire de l'oreille interne[109].

Le passage nous intéresse aussi en ce qu'il admet le caractère écrit et visuel de la langue littéraire qu'il commente, et se différencie donc de la poétique du *Sentiment de la langue*, encore fondée sur l'affinité de l'écriture française et de l'oralité.

Nous pouvons également citer un passage du récit *Tarnac* (2010), dans lequel le narrateur-personnage, Pierre Tarnac, mentionne Pascal Bugeaud et « ses livres sombres, excessifs, prétentieux, aux phrases plus longues qu'un vendredi saint, selon ma mère[110] ». Cette pique contre soi-même, placée au premier chapitre de ce bref récit qui se déroule à Paris, introduit certes un léger décalage avec l'univers des grands romans corréziens. Le protagoniste, originaire lui aussi de Siom, rappellerait davantage les anti-héros imposteurs des nouvelles plus anciennes (*L'Angélus*, *La Chambre d'ivoire*)[111], quoique le récit soit écrit dans le style des romans postérieurs à 1995. Mais l'autodérision a ici avant tout une fonction signalétique : Millet continue de baliser la lecture de ses propres œuvres, en présentant son phrasé comme sa marque de fabrique, distincte et (trop) reconnaissable. Ces passages font partie d'une stratégie de distinction, visant non pas un succès commercial à court terme, mais une reconnaissance interne au champ des lettres.

Auteur représentatif du pôle de production restreinte[112] de la littérature, Millet a valorisé sa production en jouant la carte du style. Celui de ses premières œuvres avait certes

108. Yves Bonnefoy aussi voit dans la « longue phrase » une particularité française, essentiellement liée au genre de l'essai. Si la conception de cette longue phrase recoupe en partie celle de Millet (les deux pensent à une phrase complexe et syntaxiquement articulée), Bonnefoy se préoccupe avant tout, avec cette longueur, de l'architecture d'une pensée, d'une esthétique et d'une érotique, et pas du tout de sa « francité ». En revanche, tous deux conviennent que l'essai français « rend le roman inutile » (Y. BONNEFOY, *La petite phrase et la longue phrase*, Paris, La TILV, 1994, p. 11).
109. R. MILLET, *Ma vie parmi les ombres*, *op. cit.*, p. 176.
110. R. MILLET, *Tarnac*, *op. cit.*, p. 14.
111. Son pseudonyme même, Pierre Tarnac, joue sur la proximité du toponyme limousin et du mot *arnaque*.
112. Sur cette notion, voir P. BOURDIEU, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, 1991, p. 3-46.

été apprécié par la critique[113], mais sans avoir d'identité repérable. La phrase longue présentait au contraire le double avantage d'être saillante, et d'évoquer un petit nombre d'auteurs fameux : dans les textes critiques de Millet, les références à Louis-René des Forêts ou Marcel Jouhandeau se sont d'ailleurs raréfiées au profit de Saint-Simon, Proust ou Claude Simon.

Une étude rapide de la réception des romans corréziens dans la presse confirme que ce changement stylistique a été aperçu autant qu'il pouvait l'être[114]. La trace la plus singulière de son succès se trouve dans un article de *L'Express*, qui attribue par erreur aux premiers écrits le style des suivants : « Il est vrai que ses premiers livres, violents, introvertis, avaient peu de chance de percer, malgré ce style déjà si personnel, ces longues phrases amples et musicales, ces grandes orgues de subordonnées détonnant avec le style minimaliste en vogue aujourd'hui[115]. » Cette réception fautive est un cas unique ; néanmoins, elle semble assez révélatrice de l'identification achevée de Richard Millet à la phrase longue. L'abondance des discours de l'auteur sur ses pratiques d'écriture et le resserrement de ses références littéraires autour de quelques figures nous incitent donc à donner à l'évolution de l'œuvre de Millet une interprétation moins stylistique que stratégique. La phrase longue est l'instrument qu'a employé Millet pour passer du statut d'écrivain avec du style à celui d'écrivain avec son style[116].

Parler d'instrument et de stratégie (c'est-à-dire donc de choix tactique) nous ramène nécessairement à une conception plus rhétorique et traditionnelle du style, selon laquelle la phrase longue devrait être tenue pour une option parmi d'autres dans un répertoire stylistique plus ou moins déterminé (tout comme les traités de rhétorique définissent indépendamment du discours les styles élevé, médiocre et humble). Or justement, l'usage systématique de cette phrase longue par Millet défie parfois la possibilité d'en donner une interprétation locale et

113. *Le Monde de la musique* de mai 1988 mentionne la « langue sobre, précise » de *L'Angélus*, et *Libération* du 13 avril 1989 retient, du style « métallique et précis » de *La Chambre d'ivoire*, la « maîtrise parfaite de la concordance des temps et des modes, la constance dans l'emploi du passé simple ».
114. À propos de *Cœur blanc* : « la langue y est au travail, figurant, en même temps qu'elle les décrit, les anneaux du désir et du retrait » (*L'Humanité Dimanche*, n° 231, février 1994) ; « Comme dans *La Gloire des Pythre*, Richard Millet use dans [*L'Amour des trois sœurs Piale*] d'une langue oratoire, lente et riche, calculée et cependant vibrante, âpre dans les replis mêmes de ses fastes. » (*Le Monde*, 5 septembre 1997) ; « il emmêle le présent au passé, secoue la mémoire de son pays à coups de longues phrases hantées » (*Elle*, 24 novembre 1997).
115. O. LE NAIRE, « Le bon grain de Millet », art. cit.. La suite de cet article (consacré à *La Voix d'alto*) fait de *La Gloire des Pythre* le premier succès littéraire de Millet ; les « premiers livres » désignent donc bien ceux qui ont précédé.
116. Il n'est pas certain en revanche que l'on puisse ici reconduire la distinction entre l'écrivain qui a un style (personnel) et l'écrivain qui a *le* style : l'horizon du « style parfait » ne semble plus servir de référence partagée passées les années 1960 (cf. G. PHILIPPE, *Le rêve du style parfait*, *op. cit.*).

non-rhétorique. Il n'est pas jusqu'aux billets de blog de l'auteur qui n'allongent leurs phrases par des participiales ou des relatives :

> L'emplacement du camp est aujourd'hui difficilement situable : l'urbanisation frénétique de la capitale libanaise l'a géographiquement effacé, mais non ôté des mémoires, nul ne se souciant néanmoins d'y établir quelque mémorial, comme il se doit, au Liban, où la paix n'en est pas vraiment une, et où l'État demeure faible, le pays étant toujours sans président, comme naguère la Belgique – ce qui en dit long sur le multiculturalisme idéologique dont le glapissant Trudeau est le promoteur inlassable[117].

C'est ici bien moins la stylistique que l'analyse du discours qui mériterait d'être mobilisée – pour montrer par exemple en quoi l'emploi du participe présent, qui exprime une cause présupposée connue sans recourir à un connecteur logique, est propice à la connivence idéologique (tout comme l'expression *en dire long*) et contourne les logiques argumentatives. En termes de style, l'écriture de Millet finit même par s'apparenter à un auto-pastiche – sans dimension parodique bien sûr. L'auteur reproduit les aspects les plus saillants de son écriture afin d'imposer l'image d'une langue au travail, quels que soient le contexte thématique ou l'appartenance générique de la production en question.

Verticalité

La phrase longue est donc un stylème au service d'une stratégie de distinction ; or la distinction ne doit pas seulement être entendue comme la construction d'une identité stylistique reconnaissable et singulière (individuelle ou assimilable à un groupe restreint), mais aussi comme distinction sociale. L'œuvre de Millet se construit et se présente comme une œuvre sinon élitiste (mais l'auteur récuserait-il cette appellation ?), du moins exigeante : la phrase longue est à la fois le signe et la cause d'une littérature difficile (réelle ou fantasmée) qui récuse la facilité des romans à intrigues[118]. Elle a donc pour fonction, non tant de mettre en lumière le travail sur la phrase, que d'insister sur le caractère conscient de ce travail et sur sa portée sociale et idéologique.

On assiste d'ailleurs avec Millet à l'étonnante résurgence d'un imaginaire stylistique réactionnaire développé au début du siècle. On se souvient qu'en 1881 Paul Bourget définissait le style décadent par l'absence de hiérarchie sémantique et syntaxique du texte,

117. R. MILLET, « De Tell ez Zaartar aux banlieues d'Europe », sur *Richard Millet - site officiel*, en ligne, 15 août 2016.
118. Dont le représentant est tantôt Umberto Eco, Romain Gary, Françoise Sagan, ou la littérature américanisée en général (voir R. MILLET, *L'Enfer du roman : réflexions sur la postlittérature*, Paris, Gallimard, 2010 ou les premières pages de R. MILLET, *Langue fantôme*, *op. cit.*).

conduisant chaque phrase voire chaque mot, devenus d'égale importance, à s'autonomiser au détriment de l'idée générale qui devrait guider l'écriture. Bourget (entièrement suivi par Maurras sur ce point) exposait une conception classique du style, mais en y introduisant une lecture politique. Si la cible visée était plutôt le style artiste et l'écriture fragmentaire, il n'en est pas moins clair que les procédés de composition par adjonction et digression sont inacceptables dans un tel cadre et que le style de Millet serait certainement tombé sous le coup de sa critique.

Or, Millet s'insinue dans un imaginaire stylistico-politique qui le précède, tout en remodelant cet imaginaire pour l'adapter à sa pratique rédactionnelle. Les métaphores spatiales sont fréquentes pour décrire les phénomènes politiques : outre la division entre gauche et droite, la forme des prises de décision et d'exercice du pouvoir politique se traduit, surtout dans la langue contemporaine, en termes de verticalité ou d'horizontalité. L'horizontalité renvoie à l'égalité des acteurs politiques, fixant eux-mêmes collectivement les formes et les normes de leurs actions et décisions ; la verticalité correspond à l'inverse à un pouvoir hiérarchisé, transcendant et autoritaire. Sans revenir aux possibles origines théologiques ou métaphysiques de cette métaphore devenue banale, on peut constater qu'elle est régulièrement réappropriée par Millet, qui déplore à plusieurs reprises le déclin de toute forme de verticalité, en littérature comme ailleurs[119].

Sa vision du monde inclut donc encore un style décadent défini par son horizontalité. Mais en valorisant l'absence de composition organique du roman (« C'est par ses à-côtés, plus que par son intrigue, que le roman me requiert et me fait préférer aujourd'hui les descriptions, les digressions [qui] constituent la part irremplaçable par laquelle le roman tend à s'affranchir des contraintes de son genre[120] »), Millet déplace en fait la dichotomie entre verticalité et horizontalité. Alors que chez Bourget, l'enjeu était la subordination des formes à la clarté de l'expression (des idées), Millet oppose l'écriture tournée vers elle-même à l'écriture tournée vers le récit. Et c'est l'intrigue qui, de manière quelque peu paradoxale, devient la figure de l'horizontalité, l'écriture étant subordonnée au déploiement continu de celle-ci : « l'idée, post-

119. « Dès lors, vous sortez de la verticalité, et vous entrez dans l'horizontalité. Le refus des Humanités, l'affaissement de la syntaxe est, comme disait Orwell, un signe d'affaissement politique » (R. MILLET et P. SOLLERS, « Quel avenir pour la Littérature ? », *Le Magazine littéraire*, nº 470, décembre 2007). Voir aussi, à propos de l'abattage des arbres, symbole de la verticalité, le billet au titre barrésien : R. MILLET, « La grande pitié des arbres de Corrèze », sur *Richard Millet - site officiel*, en ligne, 22 avril 2018.
120. R. MILLET, *Ma vie parmi les ombres*, *op. cit.*, p. 460.

postmoderne, que la narration (l'"intrigue"), et non plus la littérature, est la valeur non seulement heuristique de l'Occident mais aussi son ultime forme de transcendance[121]. »

La poétique de Millet définit la verticalité dans une acception à la fois politique et spirituelle – même si le spirituel semble souvent tenir chez lui de la pose théâtrale : elle est ce qui interrompt l'horizontalité du récit (la digression, la description, les commentaires métalinguistiques) et qui revient sur soi (la réflexion sur la langue employée, les épanorthoses, mais aussi la construction narrative non-chronologique). Certains de ces éléments peuvent d'ailleurs être rapprochés de la poétique de Claude Simon qui, bien qu'éloigné des considérations politiques qui agitent l'œuvre de Millet, emploie pour caractériser son propre travail littéraire des métaphores de la verticalité : ainsi du fameux puits artésien, dont les eaux ne peuvent s'écouler horizontalement, mais ressurgissent par pression à travers différentes strates[122].

Sans prendre trop au pied de la lettre la notion de verticalité telle qu'elle est employée chez Millet, on peut néanmoins reconstituer un réseau d'images à travers lequel l'auteur articule une idéologie politique, une tradition littéraire et une pratique d'écriture, tout en tâchant de résoudre les contradictions qui surgissent de ces articulations. La contradiction la plus évidente en l'occurrence oppose ses convictions politiques réactionnaires et l'héritage littéraire avant-gardiste qu'il assume. Alors que l'étude de Bourget pointait directement vers une sociologie politique en adéquation avec sa conception hétéronomiste de la littérature, Millet se cantonne dans la notion plus vague et métaphysique, voire théologique, de verticalité. Cela ne l'empêche pas moins d'associer ainsi le style à une tendance politique[123].

4. Grandes-orgues littéraires, bruissements politiques

Les autocommentaires de Millet insistent sur les deux notions – liées – de phrase longue et de syntaxe ; mais quoique ces notions concentrent une grande partie des enjeux stylistiques et idéologiques de l'œuvre et de son évolution, elles ne les épuisent évidemment pas. Si les autres stylèmes ne remplissent pas la même fonction signalétique (signaler le

121. R. MILLET, *Langue fantôme*, *op. cit.*, p. 11.
122. D. VIART, « Le mode d'écriture et la composition du livre », dans *Une mémoire inquiète : La route des Flandres de Claude Simon*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2018, p. 53-78.
123. L'écrivain déplore à plusieurs reprises l'idée, selon lui répandue, que le style serait haï parce que de droite (idée que sa déploration rend justement visible et opérante). Il y consacre un chapitre entier d'*Arguments d'un désespoir contemporain* et revient sur cette idée pendant et après « l'affaire Richard Millet » (voir R. MILLET, *Langue fantôme*, *op. cit.*, p. 22 et R. MILLET, *Lettre aux Norvégiens sur la littérature et les victimes*, Paris, P.-G. de Roux, 2014, p. 13).

travail sur la langue, sa difficulté, l'hérédité littéraire, etc.), ils n'en demeurent pas moins empreints d'une idéologie d'auteur – ou pour le dire autrement, c'est par eux que cette idéologie est transformée en matériau littéraire.

Images et néologismes : une dialectique du terroir

En s'en tenant provisoirement à une acception vulgaire de l'idéologie, comme « vision du monde », on constate que les écrits de Millet, fictionnels ou non, proposent une certaine matière de découper l'expérience du monde[124] grâce à un certain répertoire métaphorique. Si celui de Proust puisait abondamment dans le domaine technique et scientifique[125] (ce qui confère rétrospectivement à la *Recherche* ce petit côté « Exposition universelle ») ou artistique, Millet multiplie quant à lui les références domestiques ou rurales : « l'angoisse était retombée comme une serviette mouillée[126] », « blanc comme une caillade[127] ».

Celles-ci n'ont pas seulement pour fonction de combiner une sorte de lyrisme ascétique et d'exotisme campagnard. Il s'agit de suggérer la simplicité des « vies minuscules » de la province, la pensée terre-à-terre des provinciaux, mais aussi de valoriser l'éthique de la résignation chez ces paysans taiseux. C'est particulièrement le cas de ces analogies dont le comparé est la parole elle-même : « on ne paraît parler, ici, que pour se faire oublier : aussi les générations se transmettent-elles formules et mots secs, sans gravité, sans saveur, usés comme des pierres de seuil[128]. » Ou : « j'étais loin de tout, avec pour toute compagnie celle de mes parents, qui avaient fait du silence une vertu alors que ça n'était bien sûr qu'un manteau de pauvre[129]. » Ou encore, avec le défigement lexical qui mêle les châteaux en Espagne aux moulins quichottiens : « Et de même que certains bâtissent des moulins pour y mourir de faim, de même j'étais entré dans la vie pour y moudre un chagrin que je préférais au néant, mais avec toujours plus de résignation[130]. »

À côté de ces images qui ramènent à l'immédiateté des sensations quotidiennes et de l'univers rural, Millet emploie un procédé d'emphase jouant sur le va-et-vient du concret à

124. Pour reprendre les termes de Georges Mounin, eux-mêmes inspirés d'André Martinet (G. MOUNIN, *Les problèmes théoriques de la traduction* (1963), Paris, Gallimard, 1976, p. 191-223).
125. J.-P. OLLIVIER, *Proust et les sciences*, Paris, H. Champion, 2018, p. 37-48 et N. LUCKHURST, *Science and structure in Proust's « À la recherche du temps perdu »*, Oxford, Clarendon Press, 2000.
126. R. MILLET, *Intérieur avec deux femmes*, Paris, P.-G. de Roux, 2012, p. 26.
127. R. MILLET, *Cœur blanc*, Paris, P.O.L, 1994, p. 32.
128. R. MILLET, « Petite suite de chambres », *Recueil*, nº 1, 1984, p. 27 (la « Petite suite de chambres » a été reprise dans *Sept passions singulières* en 1985).
129. R. MILLET, *L'Amour des trois sœurs Piale*, *op. cit.*, p. 87.
130. R. MILLET, *Le Goût des femmes laides*, Paris, Gallimard, 2005, p. 193.

l'abstrait, en doublant les compléments à sens locatif : « farouche, hautaine, prête à bondir sur vous, à moins que ce ne fût hors du temps[131] » ; « On se serait cru au fond de la Vézère, et d'ailleurs c'était là que nous nous trouvions en quelque sorte, au fond de nous-mêmes[132] » ; « sa descente dans les souterrains de la ville comme dans ceux de l'esprit[133]. » À ces exemples, on peut encore en ajouter deux, le premier allant de l'abstrait au concret cette fois, à la faveur d'un autre défigement lexical : « rejoignant dans le vin les mystères du Christ, et la sœur aussi bien que les frères, jusqu'à ce que chacun eût roulé en lui-même, avant que ce fût sous la table, ou encore, disait-on, sur la sœur, à tour de rôle et sans vergogne[134]. » Le second joue sur une syllepse : « le visage abîmé dans ses rides[135]. » Le visage est abîmé comme en prière, en même temps que les rides sont ce qui abîme le visage.

Ces procédés d'emphase, généralement introduits par une comparaison ou une épanorthose, associent le lieu concret à quoi sont assignés tragiquement les personnages de Millet (le terroir, le corps), au lieu métaphysique (le temps, l'éternité, l'intériorité), qui est le signe de leur paradoxale grandeur. Sans nous aventurer à une interprétation heideggerienne des romans de Millet, on peut constater que ceux-ci développent une esthétique de l'enracinement, fondée entre autres sur la mise en évidence des référents concrets dans la langue, qui s'inscrivent dans un paysage et à partir desquels se révèle la vérité des êtres. Ce travail s'étend à l'occasion au lexique. Millet a par exemple forgé deux néologismes : *fientaison*[136] et *déniaison*[137]. Cette fois, il s'agit de faire ressortir la francité, non plus seulement du référent, mais des sonorités elles-mêmes, les terminaisons en *-aison* ou en *-ailles* étant perçues par l'auteur, qui se place ici dans la lignée de Gourmont, comme typiquement française[138]. Car c'est bien de cela qu'il s'agit dans ces différents stylèmes : faire sentir la francité, c'est-à-dire une identité française qui soit conjointement celle d'une terre et d'une langue, et qui tâche de s'élever, par cette dialectique du physique et du métaphysique, au-delà du folklore et des chromos régionalistes.

131. R. MILLET, *L'Amour des trois sœurs Piale*, *op. cit.*, p. 86.
132. R. MILLET, *Lauve le pur*, *op. cit.*, p. 186.
133. R. MILLET, *Ma vie parmi les ombres*, *op. cit.*, p. 39. Notons que ce procédé se présente dès le premier roman de Millet : « j'étais allé m'asseoir au bord de la piscine vide. […] Dès lors, au sein de cette nuit claire, chacun fut amené au bord de lui-même. » (R. MILLET, *L'Invention du corps de saint Marc*, *op. cit.*, p. 55)
134. R. MILLET, *La Gloire des Pythre*, *op. cit.*, p. 271.
135. *Ibid.*, p. 19.
136. *Ibid.*, p. 324.
137. R. MILLET, *Le Sentiment de la langue*, *op. cit.*, p. 9.
138. Voir « Du subjonctif » (*Ibid.*, p. 50).

Polyphonie

On pourra objecter à cette analyse le fait qu'elle porte principalement sur des romans et des personnages. La vision du monde ainsi dégagée est-elle celle de l'auteur ou de ses créatures ? Ne se partagerait-elle pas entre les deux, suivant un écart qui pourrait bien, au fond, la vider de sa consistance ? L'objection est à la fois linguistique et littéraire : le roman, selon une vulgate bakhtinienne, est censé être le lieu d'une polyphonie et donc d'une pluralité idéologique qui ruinent l'idéologie elle-même[139]. La question se pose avec d'autant plus d'acuité que les romans corréziens sont eux-mêmes censés être, selon leur auteur, des romans polyphoniques. La narration de *La Gloire des Pythre* est en effet assurée par un *nous* au référent mouvant (tantôt masculin, tantôt féminin, voix de Prunde ou de Siom, et où plusieurs générations se succèdent). En 1999, ce *nous* se fixe dans la voix d'un chœur de vieilles femmes de Siom, qui recueille la confession de *Lauve le pur*. *L'Amour des trois sœurs Piale* est un roman à la troisième personne, mais qui laisse périodiquement la parole à Yvonne Piale l'institutrice, et à Sylvie, la maîtresse du héros. Quant à *Ma vie parmi les ombres*, roman à la première personne, les souvenirs d'enfance sont remémorés à la faveur d'un dialogue entre le narrateur et sa jeune amante Marina[140].

Il serait donc vain de procéder à un découpage qui séparerait les propos énoncés par les personnages (et donc en fonction de leur propre référentiel idéologique fictif) et ceux tenus par un hypothétique narrateur-porte-parole de l'auteur. C'est au contraire précisément dans les moments d'ambiguïté énonciative que se joue quelque chose ; et à cet égard, la nature de l'instance narratoriale est assez secondaire. Le ressort central de la polyphonie (comprise cette fois non comme « pluralité de narrateurs », mais comme « inclusion d'un discours autre »[141]), ce sont alors des non-coïncidences du dire (pour reprendre l'expression de Jacqueline

139. Il est saisissant de voir cette conviction encore à l'œuvre chez les althussériens, dont les analyses sont pourtant structurées par la stricte partition entre science et idéologie. Ainsi Badiou et Macherey qui, reprenant sans le citer Bakhtine, théorisent le roman comme miroir brisé de l'idéologie (P. MACHEREY, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, F. Maspero, 1966). Chez Bakhtine, il est à noter que le roman polyphonique est une invention de Dostoïevski ; la polyphonie n'est pas inhérente au roman (voir M. BAKHTINE, *La poétique de Dostoïevski*, I. Kolitcheff (trad.), Paris, Seuil, 1998).

140. À noter que, selon ce critère, seuls les quatre romans corréziens seraient polyphoniques, au sens bien précis de pluralité narrative. Or, les procédés sur lesquels nous allons insister se retrouvent ailleurs et sont par exemples surreprésentés dans l'incipit de *La Voix d'alto* (2001).

141. Nous prenons donc cette fois le mot dans le sens que lui a donné Oswald Ducrot (O. DUCROT, « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation », dans *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984, p. 171-233). D'aucuns, dont Jacqueline Authier-Revuz (mais aussi Michel Pêcheux et Jacques Bres) préfèrent le terme plus large de *dialogisme*. À ce sujet, voir *supra*, la section « Entendre des voix » dans le chapitre consacré à Marcel Aymé.

Authier-Revuz[142]). Cela prend le plus souvent la forme d'incises, qui opèrent autant (mais pas toujours) de réévaluations énonciatives aux fonctions multiples[143]. Elles peuvent par exemple mettre en relief les formules les mieux frappées de l'auteur, en les attribuant paradoxalement aux personnages les moins instruits, comme cette désignation métonymique du sable : « quand il était allé fienter dans la cabane et avait laissé, avec une lenteur de sablier, tomber sur la matière une poignée de temps, [comme] disait Médée[144]. » Ou à l'inverse, par autodérision, l'incise peut moquer leur emphase : « sans le souci d'être autre que je ne suis, aurais-je pu dire si j'avais été écrivain[145]. »

Les gloses méta-énonciatives mettent également à distance la langue mineure (l'occitan limousin ou les régionalismes) : « elle n'était satisfaite d'avoir eu ("attrapé", aurait dit Marie) ce fils qui la vieillissait » ; « le goût, qui me "revenait" tout l'après-midi – ou, pour parler comme Jeanne, qui me "suivait", ou, aurait dit Louise, me "reprochait" »[146]. Ces modalisations autonymiques participent donc elles aussi de ce jeu linguistique ambivalent et pittoresque, par lequel l'auteur recourt à une autre langue sans l'employer à la première personne[147].

Certains passages qui portent une charge doxique ou idéologique sont d'emblée et sans erreur interprétative possible rapportés à des personnages, et la seule présence de l'incise signale la distance entre le personnage et l'auteur-locuteur : « seul ou en compagnie de Thaurion et des ouvriers étrangers qu'il commandait, disait-il, comme il fallait commander les nègres[148]. » Plusieurs autres en revanche ont la forme d'un énoncé clos, et la glose, placée non pas dans l'énoncé, mais à sa droite, perd cette fonction signalétique. La représentation du discours autre peut alors être indiquée par d'autres éléments, les guillemets par exemple : « M. Quentin, tout d'abord, originaire des "îles", ainsi qu'on disait encore[149]. » Dans ce cas,

142. Voir J. AUTHIER-REVUZ, *Ces mots qui ne vont pas de soi : boucles réflexives et non-coïncidences du dire* (1995), Limoges, Lambert-Lucas, 2015.
143. On pourrait en étudier certaines parallèlement aux épanorthoses et autres figures d'auto-correction. Pas toutes : dans *La Gloire des Pythre*, les incises sont placées en milieu d'énoncé, et non pas une fois que celui-ci est achevé et déjà spontanément attribué à un énonciateur. Il n'y a donc ni surprise ni réévaluation dans : « car ce n'était plus là, comme l'avait dit le curé de Saint-Sulpice, l'affaire des hommes ni de Dieu » (R. MILLET, *La Gloire des Pythre*, *op. cit.*, p. 20). De manière plus générale, ce tic de l'incise paraît devoir beaucoup à l'influence de Thomas Bernhard.
144. *Ibid.*, p. 262. Amédée Pythre est l'aîné des frères parti jeune à l'armée. Le « comme » est un ajout de l'édition revue par l'auteur, peut-être pour faire un hexasyllabe de plus après l'alexandrin blanc.
145. R. MILLET, *Tarnac*, *op. cit.*, p. 36. Même procédé une page plus loin : Millet emploie ce récit pour mettre en scène et à distance la contradiction entre sa posture de guerrier taciturne et sa prose abondante.
146. R. MILLET, *Ma vie parmi les ombres*, *op. cit.*, p. 404 et 553.
147. Voir *supra*, la section consacrée au patois.
148. R. MILLET, *L'Amour des trois sœurs Piale*, *op. cit.*, p. 324.
149. R. MILLET, *Ma vie parmi les ombres*, *op. cit.*, p. 202.

comme pour la mise à distance des régionalismes, l'auteur emploie en autonymie une formule à connotation coloniale – qui charrie avec elle tout un univers discursif : l'exotisme des colonies, tel qu'il est imaginé par des métropolitains provinciaux –, et l'attribue à un énonciateur second[150]. C'est ce que Jacqueline Authier-Revuz appelle dialogisme interdiscursif : non-coïncident à lui-même, le discours est traversé par des discours autres[151]. Le cas est légèrement moins net dans la suite du texte :

> avec l'air de lui promettre ce qu'elle n'était pas en mesure de lui donner et qu'on ne l'eût pas laissé recevoir, parce qu'elle était simple d'esprit et que M. Quentin était un Nègre, devait penser Yvonne Piale, sans haine ni jugement de valeur, par respect d'un ordre qu'elle pensait immuable[152]

Ici le mot « Nègre », avec le jugement qu'il sous-entend (« qui ne peut avoir de relations avec une blanche »), est attribué *a posteriori* à l'énonciatrice Yvonne Piale, mais dans un mouvement de modalisation et de relativisation morale des énoncés racistes.

Quelque chose d'analogue a lieu dans la phrase : « tant était puissant mon sentiment d'appartenance à Siom et à ma race, comme on disait chez nous[153] », où le mot *race*, évidemment piégé et tabou, est employé dans son sens ancien de « lignée » – tout en attribuant le sentiment de fierté clanique au protagoniste enfant (qui n'est plus tout à fait le narrateur, et de toute façon pas l'auteur), et la responsabilité du terme lui-même à une communauté linguistique située dans l'espace et dans le temps (ceux de « chez nous »). Pour le redire schématiquement : dans l'énoncé proféré par E1 (le locuteur-narrateur Pascal Bugeaud), « ma race » correspond d'abord au PDV de e2 (Pascal Bugeaud enfant), puis de e3 (« on »). Le PDV de e2 est en accord avec celui de e3, et il est repris par E1 qui ne se prononce pas sur son adhésion au contenu propositionnel (c'est-à-dire sur la légitimité de parler en termes de *race*, fût-ce au sens premier du terme, qui n'a plus cours), mais anticipe l'hostilité de l'interlocuteur (dialogisme interlocutif) en attribuant le terme à un PDV autre[154]. La polyphonie autorise donc ici un jeu de transgression des conventions politico-linguistiques, et a l'intérêt littéraire non négligeable de mettre en scène et en paroles le fond moins

150. Sur la représentation énonciative d'un écart entre les mots du passé et ceux de maintenant, voir J. AUTHIER-REVUZ, *Ces mots qui ne vont pas de soi*, *op. cit.*, p. 390.
151. *Ibid.*, p. 291-296.
152. R. MILLET, *Ma vie parmi les ombres*, *op. cit.*, p. 204.
153. *Ibid.*, p. 180.
154. Voir la synthèse d'A. RABATEL, « Les postures énonciatives dans la co-construction des points de vue : coénonciation, surénonciation, sousénonciation », dans J. Bres *et al.* (dir.), *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2005, p. 95-110.

présentable (aussi parce que daté) de ses personnages – avec plus de subtilité peut-être que la littérature *trash* de Houellebecq ou Despentes.

En revanche, la fonction de la polyphonie est purement polémique dans la phrase : « n'étant au fond nullement raciste, comme on dit aujourd'hui à tout bout de champ, malgré l'hostilité qu'elle affichait à l'égard des Gitans et des Arabes[155]. » Le commentaire réflexif, prenant acte encore une fois de « l'hétérogénéité interlocutive » qui sépare ses mots à lui de ceux des autres[156], vide de sa valeur le qualificatif même de *raciste* en l'attribuant à un discours adverse, sans sujet défini de l'énonciation, ou sujet du moins sans lieu ni origine. On reconnaît, dans ce « on » d'aujourd'hui, le sujet multiculturaliste contemporain, cible récurrente de Millet dans des pamphlets où il déplore, sans la médiation de la fiction cette fois, que le mot de *race* soit frappé d'interdit[157]. Or, c'est précisément la continuité entre les œuvres fictionnelles et discursives (qui s'accuse avec la crispation identitaire de plus en plus assumée par Millet) qui mène à conclure que le contenu idéologique n'est pas simplement neutralisé par la polyphonie. Celle-ci propose plutôt un spectre énonciatif suivant lequel un point de vue (qu'il ait une portée esthétique ou polémique) est plus ou moins pris en charge par l'auteur. Le résultat en est évidemment moins le « discours indirect généralisé » que théorisaient Deleuze et Guattari[158] et incarné par la précarité énonciative des romans d'Antoine Volodine, qu'un jeu de voilement-dévoilement de l'idéologie à l'œuvre : elle *y* est, sans tout à fait *en* être ; elle est formulée sans ouvrir à un espace de débat antagonique, faute de pouvoir être rapportée à une origine identifiable.

Mon nom est Légion

La dernière figure qui mérite qu'on s'y attarde n'est pas tout à fait propre à Richard Millet, quoique celui-ci en fasse un usage qui entre tout particulièrement en résonance avec sa poétique : il s'agit de l'énumération. Les fonctions émotive ou parodique de celle-ci sont connues[159], moins sa fonction argumentative, qui ne se limite pas à une rhétorique de la *copia*.

155. R. MILLET, *Ma vie parmi les ombres*, *op. cit.*, p. 614.
156. Voir le chapitre « Prendre acte de la non-coïncidence : faire jouer les deux » (J. AUTHIER-REVUZ, *Ces mots qui ne vont pas de soi*, *op. cit.*, p. 200-224), et particulièrement la p. 217 sur la valeur polémique de la non-coïncidence du discours autre à son propre discours. Ce genre de mise à distance à été qualifiée de « lutte contre l'évidence idéologique, sur le terrain de cette évidence » par M. PÊCHEUX, *Les vérités de La Palice : linguistique, sémantique, philosophie*, Paris, F. Maspero, 1975, p. 198.
157. Tout particulièrement dans R. MILLET, *De l'antiracisme comme terreur littéraire*, Paris, P.-G. de Roux, 2012.
158. Dans « Postulats de la linguistique » (G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980).
159. Voir B. DAMAMME-GILBERT, *La série énumérative : étude linguistique et stylistique s'appuyant sur dix romans français publiés entre 1945 et 1975*, Genève, Droz, 1989.

L'énumération présuppose en effet un corrélat relationnel entre ses différents termes, y compris quand la série énumérative semble composée d'éléments non-congruents : la liste est alors structurée, non par une même isotopie, mais par le point de vue de l'énonciateur[160]. L'incongruité de l'énumération peut avoir une fonction polémique. Dans un passage des *Commentaires sur la société du spectacle* (1988), Guy Debord écrit par exemple : « On peut garder le nom quand la chose a été secrètement changée (de la bière, du bœuf, un philosophe[161]). » L'incongruité de la liste, due à l'intrusion du troisième terme, recouvre en fait une cohésion qu'il faut inférer de la théorie critique de Debord[162], selon laquelle dans la société spectaculaire, le philosophe est devenu une marchandise au même titre que des produits de consommation courante, falsifiée comme eux et d'une égale insignifiance.

Dans les énumérations de Richard Millet, on rencontre également ces listes d'apparence incohérente, mais pour caractériser au contraire l'univers provincial ou, plus largement, tout ce qui du passé est menacé de disparition. Elles contribuent à dépeindre la continuité organique entre la nature (animale ou végétale) et les humains, en plaçant les attributs des deux ordres sur le même plan indifférencié : « Et nous les écoutions, respirions cette odeur lourde de vin, de tabac, de vache, de feu humide, de sous-bois, de linge malpropre[163]. » L'unité du paysage est aussi unité morale. Les craintes de la grand-tante de Pascal Bugeaud sont à la fois animales et sociales : « Elle n'a pas peur des mots, ne redoutant que le feu, l'obscurité, les hommes surgis de nulle part, les faillites commerciales, le déshonneur[164]. » Les énumérations dressent un grand tableau du monde d'hier, où des éléments non-congruents sont supposés liés entre eux et former un ensemble doté de sens : « parce que née, elle, dans une Corrèze d'où ces odeurs avaient déjà disparu avec le patois, la tuberculose, les grandes familles, le sens de la syntaxe, et les mystères du christianisme[165]. » Le procédé n'est pas propre aux romans, on le retrouve, atténué, dans les pamphlets : « la volonté de défaire […] les vieilles nations, les langues, le christianisme[166] » ; « contemporaine de la destruction de la culture, de la tradition, de la nature, de la langue, du sens[167]. »

160. L'énumération dont nous parlons oscille donc entre le pôle de l'accumulation (liste désordonnée) et celui de l'énumération (liste ordonnée) ; voir A. RABATEL, « Listes et effets-listes. Énumération, répétition, accumulation », *Poétique*, nº 167, 2011, p. 259-272.
161. G. DEBORD, *Commentaires sur la société du spectacle* (1988), Paris, Gallimard, 1996, p. 53.
162. Voir, sur ces mécanismes, A.-M. PAILLET, « Liste et dérision, entre congruence et incongruité », dans S. Milcent-Lawson, M. Lecolle et R. Michel (éd.), *Liste et effet liste en littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 473-487.
163. R. MILLET, *La Gloire des Pythre*, *op. cit.*, p. 274.
164. R. MILLET, *Ma vie parmi les ombres*, *op. cit.*, p. 50.
165. *Ibid.*, p. 26.
166. R. MILLET, *Arguments d'un désespoir contemporain*, *op. cit.*, p. 27.
167. R. MILLET, *Langue fantôme*, *op. cit.*, p. 34-35.

À l'inverse, les énumérations qui se rapportent au monde contemporain prendraient plutôt la forme de listes de synonymes plus ou moins équivalents :

> J'ai tout à l'heure prononcé le mot d'ennemi. Il découle de ma solitude. Celui d'adversaire serait cependant préférable. Il signale bien mieux la nature diabolique du capitalisme globalisé qui se propose sous le nom de Culture (ou de Spectacle, de Consommation, d'Ère du vide, d'Empire du Bien, de Monde liquide, voire de Démocratie) et qui est la négation même de l'Autre. L'Adversaire n'est pas l'Autre : il est le Démon, celui dont le nom est légion, rappelle l'Évangile[168].

Millet oppose de la sorte un monde d'aspect non unifié, mais doté de sens, au non-sens de la (post-)modernité, où l'apparente multiplicité recèle une commune vacuité. L'idée n'est d'ailleurs pas si éloignée de celle de Debord, dont Millet parfois se réclame, quoiqu'il parte d'un socle théorique diamétralement opposé – ou plutôt, Debord part d'une théorie, là où Millet énonce un ressentiment spontané, comme le montre aussi la référence indistincte dans ce passage aux critiques sociales de Debord, Baudrillard, Lipovetsky, Muray et Bauman, qui n'ont en commun que d'aborder le monde moderne à travers son rejet *global*. Mais cette idée est investie d'un sous-texte biblique presque entièrement absent chez eux. Encore une fois, Millet construit sa posture singulière dans le champ en combinant des éléments identitaires traditionnels (son catholicisme, qui est lui-même essentiellement littéraire) à des références théoriques et artistiques contemporaines, voire avant-gardistes.

Culture scolaire, culture d'élite

La même dualité joue, à un niveau différent, avec la culture scolaire. Le style de Millet se veut, comme nous l'avons vu, d'accès difficile (exigence d'attention de la phrase longue, effort de réévaluation énonciative imposé par les incises, mais aussi connivence supposée par les séries énumératives). On pourrait ajouter à cela que Millet émaille ses textes d'allusions littéraires ou artistiques plus ou moins voilées. Le premier roman qu'il a publié en est un exemple, puisque *L'Invention du corps de saint Marc* fait référence au tableau de Tintoret. On lit aussi, dans le corps du texte, une allusion à Paulhan : « elle-même se prenait bien pour une putain, Fouad pour un poète, Marie pour une vestale et moi pour un guerrier appliqué[169] », allusion renouvelée plus loin, mais en faisant peut-être écho également à la fin de *Gilles* (où Drieu de toute façon se référait à Paulhan) : « je combattais avec une application d'autant plus grande que je pouvais ainsi échapper, pour la première fois, à la fièvre des incertitudes[170]. »

168. *Ibid.*, p. 53.
169. R. MILLET, *L'Invention du corps de saint Marc*, *op. cit.*, p. 51.
170. *Ibid.*, p. 75.

Dans un autre texte plus tardif, Millet pastiche un passage fameux de *L'Éducation sentimentale* : « Il ne voyagea pas, ne connut d'autre mélancolie que celle des petites gares aux crépis ocre dans lesquelles venaient l'aimer les mêmes femmes mûres[171]. »

De manière plus générale, le fait qu'une partie des allusions et références de Millet puise dans le répertoire de la culture la plus légitime (et les chroniques de Millet sur la musique contemporaine sont les plus significatives à cet égard[172]) traduit une aspiration élitiste, tout juste contrebalancée par des réminiscences de culture scolaire. Si, comme l'a montré Laurence Plazenet, les références aux auteurs classiques les plus connus (Molière, La Fontaine, etc.) sont rares, il faut néanmoins constater que la prose de Millet est travaillée par le fond culturel transmis à l'école. C'est en partie le cas avec le pastiche de Flaubert, ce l'est également avec celui d'Apollinaire (« À la fin nous étions lasses de ces histoires anciennes[173] ») ou de Céline (« Il nous faut pourtant aller au bout de cette nuit[174] »). Dans *Lauve le pur*, qui est une réécriture de *Voyage au bout de la nuit*, « la grande fraternité de l'excrément[175] » transpose en langue soutenue et abstraite le « communisme joyeux du caca », « la formidable familiarité intestinale »[176]. Il faudrait peut-être ajouter à cela une autre forme d'intertexte. Un passage de *L'Amour des trois sœurs Piale* (qui est un roman de l'école, avec pour narratrice secondaire une institutrice) semble écrit tout exprès pour illustrer la règle de non-accord des adjectifs de couleur composés :

> Éric Barbatte était là, debout au milieu de l'immense pièce qu'un paravent de bois peint de grandes fleurs bleu pâle divisait, là aussi, en deux parties inégales : la chambre à coucher proprement dite, avec un lit recouvert du même reps rouge sombre que le fauteuil Voltaire […] ; enfin, dans un coin, près du bureau, un pupitre sur lequel s'ouvrait une partition vert clair[177] […].

Cette polarité entre culture d'élite et culture scolaire ou démocratique, on pourrait la faire remonter à la position sociale de Millet lui-même. Titulaire du CAPES de lettres, enseignant pendant une quinzaine d'années dans un lycée d'Hirson près de la frontière belge, puis à Bry-sur-Marne en banlieue parisienne[178], il se désignait alors comme un « OS de

171. « Noces à Liginiac », dans R. MILLET, *Cœur blanc*, *op. cit.*, p. 149.
172. R. MILLET, *Pour la musique contemporaine : chroniques discographiques*, Paris, Fayard, 2004.
173. R. MILLET, *Lauve le pur*, *op. cit.*, p. 186.
174. R. MILLET, *L'Invention du corps de saint Marc*, *op. cit.*, p. 50.
175. R. MILLET, *Lauve le pur*, *op. cit.*, p. 42.
176. L.-F. CÉLINE, *Romans*, H. Godard (éd.), Paris, Gallimard, 1981, t. I, p. 196.
177. R. MILLET, *L'Amour des trois sœurs Piale*, *op. cit.*, p. 116.
178. Voir R. MILLET, *Journal 1971-1994*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2018, p. 140, É. LAUNET, « Richard Millet. Soldat perdu », sur *Libération.fr*, en ligne, 5 septembre 2012 et O. LE NAIRE, « Le bon grain de Millet », art. cit..

l'enseignement[179] » et a ensuite décrit en termes sombres les souvenirs laissés par cette expérience. Son discours sur l'école est similaire à celui de la droite réactionnaire, pour qui la question scolaire devient obsessionnelle à partir des années 1980 (en réaction à Mai 68, puis à la réforme Haby de 1975 sur le collège unique)[180]. Qu'on songe à *De l'école* (1984) de Jean-Claude Milner, à certains passages de *La défaite de la pensée* (1987) d'Alain Finkielkraut, ou, plus tard, aux essais de Jean-Paul Brighelli[181] : l'école cristallise les débats et constitue l'un des grands axes de clivage politique au XXIe siècle (autour de la transmission des valeurs républicaines et de l'identité culturelle, et du conflit supposé entre cultures nationale et extra-nationales).

En ce qui concerne Millet, il est surtout crucial de voir qu'il est directement et individuellement embarqué dans la question scolaire au début de sa carrière littéraire, mais que d'autre part il est tiraillé entre ce qui doit lui permettre de s'en éloigner (la culture d'élite la plus légitime) et ce qui le rattache à celle-ci (le socle culturel et linguistique qu'il est censé transmettre, selon l'universalisme républicain, et qu'il paraît parfois continuer à transmettre malgré lui). À ce sujet, l'écriture de Millet révèle non seulement une stratégie (se faire une place singulière dans le champ des lettres, au pôle de production restreinte) et une idéologie (élitiste, réactionnaire, anti-historique), mais aussi les contradictions intériorisées par l'auteur.

Conclusion

Le droit canon condamne comme crime la vente ou l'achat de biens spirituels pour un prix temporel. Au-delà de la volonté affichée de préserver la langue française et sa tradition littéraire, on peut soupçonner Richard Millet de se livrer lui-même à un singulier trafic de reliques. Ses sermons sur le classicisme et ses homélies sur la syntaxe mettent en circulation des biens littéraires moins purs qu'il n'y paraît. Peu importe au fond de savoir si l'écrivain Millet est un styliste, ou si la notion même d'écrivain-styliste (par rapport à d'autres qui ne le seraient pas) a un sens ; l'auteur, dans et hors de son œuvre, se présente sous ces traits, et fait

179. R. MILLET, *Journal 1971-1994*, *op. cit.*, p. 184.
180. Voir R. MILLET, *Harcèlement littéraire*, *op. cit.*, p. 185 et « Note sur la réforme de l'orthographe », paru initialement dans *Recueil* et repris dans R. MILLET, *Le Sentiment de la langue*, *op. cit.*, p. 185.
181. Précisons que les attaques contre la pédagogie et le « pédagogisme », qui sont en réalité une reformulation, propre à la nouvelle structure de l'enseignement, des attaques contre la primarisation (voir *supra*, « Le purisme dans l'entre-deux-guerres), ne se limitent pas aux rangs de la droite et de l'extrême droite (voir P. KAHN, « La critique du "pédagogisme" ou l'invention du discours de l'autre », *Les Sciences de l'éducation*, vol. 39, nº 4, 2006, p. 81-98). Milner et Finkielkraut partent d'ailleurs de la gauche. En revanche, il est certain qu'il y a consensus, au sein de la droite et de l'extrême droite, contre la pédagogie, et que la question scolaire, à défaut d'établir un clivage entre droite et gauche, établit une ligne de fracture entre conservatisme (celui-ci fût-il parfois de gauche) et progressisme.

activement croire à l'existence d'un lignage remontant de lui à Bossuet, Proust, Simon, etc. – lignage relativisé sinon démenti par l'analyse des faits macro- et micro-textuels. Sous une écriture qui prétend enchâsser les restes de Saint-Simon, on voit alors percer des enjeux moins littéraires que temporels. Richard Millet est progressivement parvenu, grâce à une stratégie stylistique que nous avons étudiée, à se présenter comme l'héritier de la grande prose française, dont il serait à la fois producteur et exégète.

En 2012, sa stratégie, de stylistique, est devenue politique et médiatique[182] – et cette fois Millet a écrit son propre martyrologe, tout particulièrement avec la *Lettre aux Norvégiens sur la littérature et les victimes* (2014). Mais même après qu'il a investi plus nettement le terrain médiatique, les revues grand public et les plateaux télévisés, Millet a continué d'innocenter ses prises de position politiques au nom de la littérature. Moins simonien que simoniaque, son style ne doit donc pas seulement être appréhendé selon sa place dans l'histoire de la prose française, mais aussi en fonction des enjeux idéologiques qu'il charrie et de la position qu'il permet d'occuper dans le champ littéraire.

182. Voir à ce propos l'étude d'I. JAFFRIN, « L'affaire Richard Millet ou la critique radicale de la société multiculturelle. Analyse et mise en perspective d'un scandale littéraire, 12 ans après l'affaire Renaud Camus », *COnTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, 31 octobre 2015 et G. SAPIRO, *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur ?*, Paris, Seuil, 2020, p. 186-195. Sur le succès éditorial de cette stratégie, reconnu par son éditeur lui-même (huit mille exemplaires de *Langue fantôme* ont été vendus au moment de « l'affaire »), voir E. SALVI, « La droite extrême à l'assaut du livre », *Revue du Crieur*, n° 4, 2016, p. 112-127.

CONCLUSION GÉNÉRALE

«Je défie, je mets au défi un garçon normal d'écrire, par exemple, une thèse sur l'espèce de littérature d'où ces malheureux tiraient la substance de leur patriotisme sédentaire, sans risquer de sombrer aussitôt dans le désespoir[1].»

G. Bernanos, *Les Grands Cimetières sous la lune*

Au cours de cette analyse, nous avons proposé de discerner trois moments dans l'histoire de la droite littéraire au XXe siècle, et d'aborder ces moments à travers plusieurs études monographiques d'auteurs ou de groupes d'auteurs, en assumant les possibles chevauchements chronologiques qui en résultaient. Le premier moment, l'entre-deux-guerres, a pour centre de gravité l'Action française. Il est dominé par une droite traditionaliste et nationaliste, qui est et se dit réactionnaire et dont les racines remontent au tout début du siècle. Le deuxième moment (qui ne commence pleinement qu'en 1940) répond au premier : il représente, sous différentes formes, une volonté de dépasser le nationalisme traditionnel et la vieille droite monarchiste, dévaluée par l'émergence du fascisme européen, avant d'être plus ou moins anéantie avec lui. Le troisième moment (qui s'ouvre à la fin des années 1970) est à part : les écrivains auxquels nous l'associons n'ont pour ainsi dire aucun lien direct avec leurs prédécesseurs et sont venus à la littérature par de tout autres voies. Ils ont en commun le sentiment d'être arrivé après l'Histoire ; pourtant leurs livres font écho aux idées d'une nouvelle droite des plus actives.

Ces trois moments sont-ils seulement des moments politiques, réduisant le littéraire à une caisse de résonance des débats idéologiques ? Certes non. Nous ne pouvons séparer le

1. G. BERNANOS, *Essais et écrits de combat*, M. Estève (éd.), Paris, Gallimard, 1971, t. I, p. 553.

champ et les pratiques littéraires de l'état des débats intellectuels contemporains, ni de la chronologie historique qui, comme nous l'avons rappelé, impose à la chronologie esthétique le poids de ses événements[2]. Néanmoins, ces trois moments se laissent caractériser par des éléments stylistiques ayant aussi leur logique propre. Le premier correspond à une conception transitive du style : l'écriture doit exprimer des idées avec clarté et vigueur – et elle doit le faire dans une langue saine. La droite réactionnaire se fait le porte-étendard du français classique et littéraire et des normes langagières. Toutefois, ce moment est moins celui d'un style que d'un discours sur la langue. À part pour quelques anciennes notions rhétoriques implicitement réactivées, le style souhaitable est surtout dépeint en creux par l'absence de défauts (le style « impeccable » de Maurras). Le deuxième moment est fort différent : les normes communes, y compris stylistiques ou langagières, sont dédaignées, en faveur d'une pose aristocratique qui se joue des codes usuels. Pour se détacher de la vieille droite poussiéreuse d'abord, puis des intellectuels de gauche enrégimentés, les écrivains de cette période adoptent une posture différente, caractérisée par sa légèreté, tantôt dandy (Drieu La Rochelle, Morand), tantôt potache esthète (Brasillach et Rebatet), tantôt les deux à la fois (les Hussards) et qui s'insinue dans certaines formes et certains stylèmes privilégiés : écarts par rapport aux normes rédactionnelles, humour, pastiches. Enfin, la troisième période doit moins être pensée en termes de *nonchalance* que d'*exigence*. Alors que la précédente était peu ou prou indifférente aux avant-gardes littéraires, celle-ci a conscience d'écrire à rebours ou du moins après coup. Assumant de façon plus ou moins univoque l'anachronisme de sa démarche, Cioran se plie aux contraintes d'un français classique réinventé, parce que celui-ci est le lieu de la grandeur historique de la France ; quant à Richard Millet et Renaud Camus, chacun à sa manière reconstruit l'itinéraire qui, via un dépassement de l'avant-garde, le ramène au classicisme.

Ces trois périodes ont en facteur commun la recherche d'une forme de *distinction*, que celle-ci procède de la maîtrise de la langue nationale, du dédain pour les normes communes, ou de la valorisation d'une haute culture incluant ce que les avant-gardes ont de plus hermétique. Le phénomène de la distinction, pratique classante qui se retrouve à tous les niveaux des pratiques culturelles et *a fortiori* du champ littéraire, ne constituerait pas une clef de lecture suffisante s'il ne s'articulait en l'occurrence avec une tendance politique. Les écrivains réactionnaires (y compris ceux qui se réclament d'une veine populaire) ont en

2. Sur cette question, voir le débat qui oppose entre autres Lucien Goldmann et Roland Barthes vers 1964, réexaminé dans G. PHILIPPE, *Pourquoi le style change-t-il ?*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2021, p. 46-48.

partage leurs convictions antidémocratiques et l'hostilité aux masses. C'est pourquoi chez eux, la distinction stylistique est le plus souvent consciente et assumée (alors que ce processus est généralement masqué par un discours sur le désintéressement, la relativité et l'arbitraire du goût) : en ce sens bien précis, le style réactionnaire est un écart – ce qui nous permet de donner consistance à l'intuition formulée en introduction. Mais cette remarque encore trop générale mérite plusieurs développements. Elle s'appuie en effet sur des conceptions du style qui ne sont pas nécessairement contradictoires, mais bel et bien différentes. Et ces diverses conceptions que nous évoquions pêle-mêle en introduction demandent à être articulées à des définitions elles aussi plus strictes de l'idéologie si nous voulons dégager avec quelque netteté ce que l'on peut entendre par « style réactionnaire ».

Idéologie linguistique

Premièrement, ce style est nécessairement produit dans une langue. Comme nous l'avons vu, le style réactionnaire s'appuie d'abord sur la défense d'une norme langagière. C'est là moins un fait de style qu'un fait de discours, nourrissant en retour un imaginaire stylistique : ainsi, ce n'est pas tant le style réputé impeccable d'Hermant ou de Maurras qui déploie cette norme, que leurs remarques (parfois très générales d'ailleurs) sur la grammaire, la langue, l'écriture. Ce premier élément constitue une « idéologie linguistique ». On peut entendre simplement par là un discours épilinguistique spontané et non-scientifique, élaboré par un locuteur ou un groupe de locuteurs. Mais il est possible d'approfondir cette notion en appliquant au « discours normatif » des grammairiens et des linguistes l'analyse althussérienne de l'idéologie comme interpellation[3]. Tout comme l'idéologie, le discours normatif somme un locuteur de s'adapter à des pratiques ritualisées (les normes linguistiques, « dites… ne dites pas… »). Il part d'une entité centrale qui est une sorte de Sujet absolu (le bon Usage, l'usage des meilleurs) et qui permet aux sujets interpellés de se définir moralement selon leur conformité au Sujet (« parlé-je assez bien pour être quelqu'un de bien ? »). Le discours normatif masque sa visée prescriptive en raillant les pédants et les ennuyeux (l'idéologie ne se révèle pas comme idéologie). Quant à sa fonction « matérielle » (au sens du matérialisme historique), il joue un rôle mis en évidence par les sociolinguistes : le discours normatif classe les sujets parlants sur une échelle homologue de celle de la stratification sociale. Tout discours normatif classe les sujets, y compris le discours des

3. Voir le chapitre « Le discours normatif comme idéologie » dans A. BERRENDONNER, *L'éternel grammairien : étude du discours normatif*, Berne, Peter Lang, 1982, p. 83-96. Sur la notion elle-même, se reporter à la sous-section « Masques », dans la quatrième section du chapitre consacré à Jouhandeau.

linguistes et les discours normatifs de gauche (le discours d'Étiemble somme le sujet de se ranger à une norme censément dominée, à savoir le français non-américanisé des intellectuels contestataires et du prolétariat non-anglophone). Mais le classement proposé par le discours normatif réactionnaire assujettit les locuteurs à un bon usage qui reproduit (ou tente de reproduire à rebours de l'histoire) les (anciens) rapports socio-économiques dominants : cela est vrai bien sûr des puristes d'Hermant à Camus en passant par Blondin, du faux antipurisme de Jacques Laurent, et – à sa manière très particulière – du « purisme de la langue verte ».

Dorer la pilule

Deuxièmement, l'idéologie réactionnaire en général[4] peut prendre la forme de discours[5]. Dans cette perspective, le style réactionnaire serait la mise en forme d'énoncés réactionnaires. Nous entendons surtout par « mise en forme » les différents processus de légitimation permis par le style. Dans un sens argumentatif d'abord : le style associe des idées et des images de sorte à court-circuiter le discours politique rationnel. Les essais de Cioran offrent ainsi des variations littéraires à partir d'une maxime idéologique : le style est un « ornement » du discours idéologique, il dore la pilule. Il offre aux idées et aux représentations réactionnaires l'aura de la littérature. Mais le style n'est pas seulement ornement : il comprend des signes de littérarité dénotant que l'on est en régime littéraire. L'adjonction de « littéraire » à « Éloge d'Anders Breivik » est certes un procédé grossier de légitimation d'un texte politique (dont le contenu, s'il ne fait pas l'éloge du crime, reconduit un certain nombre de diagnostics partagés avec le criminel). Mais la présence dans le pamphlet des stylèmes de Millet, qui sont en même temps recevables comme des marqueurs de haute littérarité (« depuis Bossuet », etc.), exigent que l'on classe ce texte dans la littérature et pas simplement parmi les écrits d'intervention.

Sans doute faut-il inclure dans ces stylèmes ce qui relève de la posture et de l'ethos : on a vu comment Cioran reconfigurait les idées de la Nouvelle Droite en les formulant depuis sa posture de « métèque ». Par la même occasion, il les faisait entrer en littérature. La légitimation concerne aussi la conversion du capital symbolique d'écrivain en capital social politique : prestige littéraire du « maître » qui procure à Maurras une audience allant bien au-

4. Soit l'idéologie des classes réactionnaires, ou de ceux qui s'identifient à ces classes réactionnaires : bourgeois déclassés ou travailleurs intellectuels occupant une position de dominés parmi les dominants ?
5. Chez Althusser, l'idéologie peut toujours se gloser par un discours, mais ce qu'elle « dit » ne passe pas toujours par des formes discursives : la prière et les sacrements font partie de l'appareil idéologique religieux en tant que rituels, etc. (L. ALTHUSSER, *Positions (1964-1975)*, Paris, Éditions sociales, 1976, p. 116-121).

delà des cercles bien-pensants ; renommée limitée mais existante de l'avant-gardiste Renaud Camus ; réputation de styliste de Jouhandeau (convoité pour cela par les propagandistes nazis) ou de Millet. Cela pose à nouveau la question du statut du champ littéraire : peut-on l'assimiler à l'un de ces « appareils idéologiques d'État » que sont l'Église, l'École, les médias, etc. ? Pour Gisèle Sapiro, il conviendrait de réserver le concept d'idéologie à ses producteurs spécialisés (les « prêtres » : journalistes, économistes, philosophes médiatiques) et de parler de « vision du monde » ou de « schèmes de perception et d'évaluation » pour les écrivains[6]. En outre, le champ littéraire ne peut s'assimiler à un appareil idéologique d'État (AIE), précisément parce qu'il n'est pas un appareil, mais un lieu où des courants opposés s'affrontent selon des règles qui leur sont propres.

Or, nous avons eu affaire à nombre de textes dont le statut générique et donc littéraire prête à débat. Ce sont justement les frontières du champ littéraire qui, dans ce cas, opposent ses différents acteurs. Dans « l'affaire Millet », le camp Le Clézio-Ernaux récuse la nature littéraire de *L'Éloge*, tandis que Millet souligne sa nécessaire littérarité eu égard à ses propres qualités d'écrivain (et à l'absence de style de ses contradicteurs). Son engagement politique ne tire pas sa légitimité de son succès littéraire (qui est modeste) mais de sa réputation de styliste. Le style étant une valeur interne au champ littéraire et associée au désengagement et au désintéressement, un style réactionnaire évolue dans la contradiction entre un engagement et le désengagement qui le fonde. Millet fait par ailleurs preuve d'une curieuse conscience sociologique lorsque citant Althusser, il présente le camp adverse comme un « appareil idéologique d'État », et qu'il souligne en outre la différence de statut entre lui, écrivain, et ses soutiens, certes nombreux, mais qui n'en sont pas[7]. Car c'est bien le rattachement ou non de l'écrivain aux producteurs spécialisés d'idéologie et la nature ou non d'AIE du champ littéraire qui est en question dans les « affaires »[8].

6. G. SAPIRO, « Pour une approche sociologique des relations entre littérature et idéologie », *COnTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, nº 2, 16 février 2007.
7. « Zemmour est un journaliste à succès ; Finkielkraut un académicien ; Onfray un talentueux vulgarisateur philosophique […]. Ce ne sont pas des écrivains. » (R. MILLET, « Une cabale des dévots », *Revue des deux mondes*, mars 2016, p. 67-73).
8. Ce qui est une manière de piéger le débat : la relégation de Millet aux rangs des idéologues et non des écrivains ne confirmerait-elle pas la nature d'appareil du champ littéraire ? Or, le fait qu'il y ait conflit et dissensus prouve en quelque sorte qu'aucun pôle ou groupe n'a de monopole sur la définition des limites du champ.

Neutralisation

Un troisième problème s'articule directement au précédent : certes, les écrivains ne peuvent être assimilés à des idéologues, ni le champ littéraire à un AIE, en raison de son autonomie et du fait qu'il obéisse à des contraintes propres[9]. Mais la littérature produit en même temps une neutralisation de l'idéologie (au sens de prise de position explicite) analysable en termes d'idéologie (aux sens élargis de Marx et d'Althusser). Des faits de langue comme l'ironie ou la polyphonie sont particulièrement propices à produire cet effet ; mais on ne peut inférer d'eux de façon univoque que la littérature (ou spécifiquement le roman) n'est pas idéologique, parce qu'elle serait toujours ironique ou polyphonique. L'analyse stylistique a en effet permis de discerner (parfois chez le même auteur : Jouhandeau, Aymé) différentes formes de polyphonie et d'ironie, et par conséquent de distinguer les formes qui conduisent à une suspension du jugement, celles qui prônent un relativisme ou un pluralisme actif, celles qui visent moins à affirmer un point de vue qu'à infirmer le point de vue opposé, ou encore celles qui se contentent d'atténuer la prise en charge d'un point de vue – la multiplication de ces formes brouillant évidemment leur effet respectif, sans mettre en échec, nous semble-t-il, leur visée pragmatique.

S'il est pertinent d'aborder ces doubles jeux énonciatifs sous l'angle de l'idéologie, ce n'est pas tellement dans une optique démystificatrice (« ne rien dire, en fait c'est dire »). Ces modalités d'expression sont un vecteur de constitution de groupes sociaux et d'espaces politiques. Cela n'aurait pas de sens de dire que l'ironie est de droite. On constatera seulement qu'une connivence se crée autour des doubles jeux énonciatifs[10], et qu'elle a servi de lien à la droite littéraire (groupe des Hussards prenant pour modèle Marcel Aymé, etc.)[11]. Le style, comme modalité d'expression, entre dans les pratiques rituelles par lesquelles des sujets se définissent socialement et collectivement – à droite comme à gauche. On pourrait avancer qu'il propose selon les cas un espace politique inclusif, fondé sur l'explicitation et ouvert à

9. « Ces médiations relèvent en effet aussi bien des institutions et des acteurs que de l'espace du pensable et du dicible au sein de l'espace social (censure, autocensure) et de l'espace des possibles au sein du champ littéraire (genre, contraintes formelles, etc.). » (G. SAPIRO, « Pour une approche sociologique des relations entre littérature et idéologie », art. cit.).

10. Le problème n'est pas que l'ironie (ou la polyphonie) soit excluante, à moins de postuler un lecteur idiot. Présumons qu'elle est déchiffrée dans tous les cas. Il nous semble plutôt que la connivence revient à accepter l'ironie comme telle, là où un lecteur de gauche refuserait de voir un double jeu énonciatif dans l'ironie de droite, et sauterait à la conclusion (« en fait il veut dire X »). Voir encore B. DENIS, « Ironie et idéologie. Réflexions sur la "responsabilité idéologique" du texte », *COnTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, nº 2, 16 février 2007.

11. Le lien de connivence peut se faire à partir d'un faisceau de traits littéraires partagés, comme dans le cas des céliniens, ou avec la reprise des péguysmes par Bernanos.

l'interaction (ce qui n'empêche pas la polémique), ou bien exclusif, fondé sur l'implicite et le présupposé et adressé sans attente de réponse. Ce serait une hypothèse pour distinguer des styles démocratiques d'autres qui ne le seraient pas[12].

D'autre part, le fait de distinguer l'idéologie (comme forme idéelle se rapportant à une situation matérielle) des idées permet de souligner les permanences sous-jacentes derrière les discontinuités d'idées trop apparentes : il n'y a pas eu une subite inversion des rôles après la Libération, la droite devenant ironiste et esthète, la gauche engagée et ennuyeuse. Un acteur (ou un groupe d'acteur) dans un certain état du champ littéraire peut, en fonction du contexte historique, avoir changé sa vision du style (comme on parle de vision du monde), c'est-à-dire son discours métalittéraire et sa pratique rédactionnelle, en gardant une position analogue à celle qu'il occupait dans un état antérieur du champ (par exemple : du côté des notables). Ce qui explique, bien mieux que le vieillissement, la pente académique (de style comme de fait) de Morand à la faveur de la crise de 1929, de Déon ou Laurent quand s'éloigne l'après-guerre.

Cela invite aussi à ne pas réduire mécaniquement une idéologie politique à des discours, des propos ou des énoncés (et inversement, à ne pas se fonder uniquement sur l'analyse d'énoncés pour comprendre une orientation politique). On a signalé comment des maximes prélevées dans Bernanos avaient été réorientées sémantiquement une fois sorties de leur cotexte et contexte. Or, ce co(n)texte déterminait un espace politique propre dans lequel s'inséraient la maxime et d'autres types d'énoncés. Que ce soit dans les romans ou dans les pamphlets, il y a donc un contresens à extraire un énoncé (même sous cette forme détachable qu'est la maxime) sans tenir compte du mode sur lequel il est proféré[13]. Il en allait d'ailleurs de même pour les sentences de Chardonne, à cette différence près que, d'une part, Chardonne opérait lui-même cette trahison et que, d'autre part, il ne s'agissait pas seulement, dans son cas, de dire que le sens d'un énoncé était inséparable d'un cotexte et d'un contexte.

12. Voir note suivante. Dans les styles qui ne seraient pas démocratiques, il faudrait aussi faire la part des styles contestataires aristocratiques, de *Potlatch* à *Tiqqun*, qui reposent souvent sur une stratégie anti-argumentative partant du principe que les diagnostics sont déjà partagés, l'objet de la critique déjà identifié, etc. Voir par exemple le début d'*Appel* (2003) : « CECI EST UN APPEL. C'est-à-dire qu'il s'adresse à ceux qui l'entendent. Nous ne prendrons pas la peine de démontrer, d'argumenter, de convaincre. Nous irons à l'évidence. »

13. En l'occurrence, pour Bernanos, nous avons vu que le problème n'est pas la médiation du personnage (dont le statut de porte-parole auctorial est souvent assez clair), mais de bien voir que la parole prend une forme rhétorique verticale (le sermon qui interpelle depuis la chaire, pas le discours de l'espace démocratique qui cherche à convaincre). Nous pouvons retrouver ici l'analyse althussérienne de l'interpellation, qui s'illustre fort bien par la première phrase de *La Grande Peur des bien-pensants* : « pour vous — pour vous qui me lisez, oui : non pas un autre, vous, vous-même. »

Rapport au monde

En effet, un énoncé est aussi inséparable de sa forme, et cette forme dessine un certain rapport au monde, ou un être-au-monde, ou une « signification sensible », analysable au moyen de ce que certains stylisticiens appellent (peut-être un peu abusivement) une phénoménologie stylistique[14]. Chardonne, en tirant des maximes de ses propres romans, leur ôte le rapport au monde qui leur était propre (en l'occurrence, le fait de se rapporter au monde et en particulier aux *alter ego* sur le mode du général, de l'universel, du maîtrisable – avec l'échec éthique et sentimental qui en découle fatalement pour les personnages de ses romans).

Ce n'est sans doute pas l'approche que nous avons le plus souvent privilégiée : le style est-il le lieu d'une mise en forme de l'expérience, telle que celle-ci ne saurait se dire autrement ? Et cette mise en forme est-elle caractéristique d'un rapport au monde réactionnaire ? La métalepse dans les romans d'après-guerre de Morand traduirait-elle le rapport au monde inquiet du collaborateur traqué, guettant comme signifiante la moindre donnée sensible ? L'image paysanne dans la prose de Millet inscrirait-elle en creux, dans l'expérience de la modernité, le regret des choses qui ordonnaient un monde plein de sens et de sûreté[15] ? Sans oublier sa phrase longue, qui inscrit tout phénomène dans une même coulée, débordant l'articulation logique au profit d'une rancœur totale, vomissant le monde. L'innocence émerveillée de Jouhandeau s'exprimerait dans une phrase à la syntaxe renversée, où chaque élément semble advenir comme une surprise et une interrogation, y compris les merveilles du Reich – d'où aussi ce lien moral distendu aux événements. Et irait-on jusqu'à dire que cette déformation et cet émerveillement amoral, sensibles dans l'écriture, sont une conséquence de son interpellation en sujet pécheur par l'idéologie religieuse et hétérosexuelle ?

Inversement, quand nous avons suggéré l'existence d'un conflit entre style et idéologie chez certains auteurs (Jouhandeau, Camus), c'était au sens où une part de leurs productions (pamphlets, journaux, discours) paraissait s'éloigner de l'expression de cet être-au-monde propre. *Le Péril juif* ou *Le Grand Remplacement* ne sont évidemment pas dépourvus de style,

14. C'est la proposition que formule par exemple Éric Bordas, contre l'attitude qu'il appelle « herméneutique » (ou, pourrait-on dire, mécaniste), interprétant les stylèmes comme autant de symptômes (l'inversion de l'ordre syntaxique comme symptôme de l'inversion sexuelle). Voir É. BORDAS, « Les inversions des invertis ? », art. cit.
15. À la manière dont Heidegger décrit « Les Souliers » de Van Gogh, qui sont à l'abri dans le monde de la paysanne et qui portent avec eux, en plus de leur usage, les différentes tonalités de l'existence, l'angoisse, mais aussi la « sûreté du pain », etc. Voir « L'origine de l'œuvre d'art » (1936), texte repris dans M. HEIDEGGER, *Holzwege*, Francfort-sur-le-Main, Klostermann, 1950, p. 23.

mais ne font, semble-t-il, que réactiver des formes établies et des protocoles stylistiques déjà inscrits dans un genre. Nous sommes sans doute ici redevables de la conception contre-intuitive d'un Lucien Goldmann, suggérant que la qualité d'une œuvre littéraire – et des formes stylistiques qu'elle élabore – provient non pas de sa distance à l'idéologie (conception barthésienne d'une grande littérature échappant à la doxa commune), mais au contraire de sa capacité à exprimer de façon originale l'idéologie ou vision du monde d'un groupe social à un certain moment de son histoire[16]. Cette conception permet peut-être aussi d'échapper à la dimension individualisante d'une approche « phénoménologique » (si historicisée soit-elle), en rappelant qu'un être-au-monde est d'abord informé par des imaginaires partagés et des sensibilités collectives, qui surdéterminent la composition des styles. Or, y a-t-il une telle sensibilité commune (et qui ne se limite pas à des affinités politiques) entre les écrivains réactionnaires du XXe siècle ?

Sensibilités

Commençons par la sensibilité littéraire. L'enjeu est bien sûr brouillé par des questions de génération (les affinités littéraires de Drieu sont semblables à celles de Malraux ou d'Aragon en bien des points). L'imaginaire de plusieurs de nos auteurs est modelé par les grands héros des romans du XIXe siècle : Julien, Fabrice, Rubempré, Rastignac. Balzac emporte plutôt les suffrages de l'Action française (pour le réalisme social et satirique, pour la dimension spirituelle et parce qu'il est réactionnaire), tandis que Stendhal est une référence centrale de Drieu aux Hussards (qui vouent aussi un culte aux héros de Dumas). Les figures de Julien et de Fabrice incarnent un héroïsme ramené aux dimensions de l'individu. La trouille de Fabrice à Waterloo devient ainsi un exemple moral pour les deux générations qui n'ont vécu la guerre de leurs aînés que comme de grandes vacances : fascistes de *Je suis partout* qui ne veulent pas de la guerre de 1939-1940, ou Hussards désireux de dévaluer l'héroïsme de la Résistance au nom du dilettantisme. Curieusement, Flaubert est une référence très secondaire (hormis quelques traces d'ironie flaubertienne chez Drieu et Laurent). Stendhal, on le comprend, a l'avantage de représenter une position intermédiaire. Sans être un styliste obsessionnel à la manière de Flaubert, il reste celui qui écrit comme le Code civil, incarnant un style français et aristocratique, ni romantique ni académique.

16. Voir L. GOLDMANN, *Le Dieu caché : étude sur la vision tragique dans les* Pensées *de Pascal et dans le théâtre de Racine* (1955), Paris, Gallimard, 1976, p. 28. Précisons que « l'esthétique dialectique » de Goldmann repose en fait sur l'exigence tout à fait classique d'un accord de la forme au fond. Goldmann conçoit le style comme un répertoire de formes plus ou moins figé. On peut historiciser cette conception en considérant que chaque époque littéraire offre un certain nombre de possibles formels.

Proust se lit dans l'intimité ou se discute entre initiés (Brasillach, Drieu, Chardonne le lisent, Morand fut son ami). Il suscite parfois réticence et méfiance. Dans les années 1960, Cioran est encore circonspect à son sujet, si l'on suit les *Cahiers*. Que Richard Millet lui accorde une place aussi centrale dans son panthéon suggère encore une fois une fracture générationnelle : il faut du temps à la droite avant que soient levés les soupçons d'artificialité ou de préciosité à l'encontre de la *Recherche* (soupçons qu'on trouve notamment chez Bernanos, pour qui l'œuvre de Proust est vide de Dieu). Et surtout, il faut attendre cette coupure pour que Proust ait une influence, directe ou indirecte, sur l'écriture[17]. Mais en cela, rien qui diffère de la gauche, qui jusque dans les années 1950 a tenu Proust pour un auteur snob et bourgeois[18].

Les deux véritables nœuds de la sensibilité littéraire réactionnaire sont Barrès et le classicisme. Barrès règne sur l'esprit de tous ou presque : Maurras bien sûr, Drieu, Brasillach. Pas tellement sur celui de Céline (qui entretient néanmoins avec lui certaines proximités idéologiques). Chardonne, il est vrai, n'aime pas Barrès[19] (mais il n'aime personne), et Morand estime incarner la génération qui a succédé à Barrès et Bourget – représentants de la génération d'avant 1914 et qui ont disparu après[20]. Mais Barrès est encore cité par les Hussards – qui reconnaissent qu'il est démodé, mais pas qu'il mérite de l'être[21]. C'est qu'il œuvre encore comme un facteur unifiant de la droite dans les années 1950 : d'où l'enjeu pour la gauche de le faire passer de son côté (comme Aragon qui, préfaçant Barrès, le présente comme un matérialiste et un authentique nationaliste, à l'opposé de la bourgeoisie vichyste[22])

17. Qui aille plus loin que le pastiche de Nimier (d'ailleurs, Forjac alterne entre Proust et Joyce). Morand a beau avoir été soutenu par Proust à ses débuts, on ne trouve pour ainsi dire pas trace d'une influence de la *Recherche* sur l'œuvre morandienne. C'est donc tardivement que l'œuvre de Proust se met à peser sur les manières d'écrire (de différentes façons : le jeu de dissimulation de l'homosexualité et la topographie chez Renaud Camus, la phrase chez Millet, sans parler du rapport à la mémoire et aux mondes révolus dans les deux cas).
18. Sur la réception de Proust, d'abord peu lu en France et méprisé à gauche par les surréalistes, les communistes, Lukács, Sartre ou Camus, voir S. DUVAL, « L'"essence précieuse" de l'œuvre proustienne : l'humour et la mise en jeu de la valeur », dans D. Rabaté (dir.), *L'art et la question de la valeur*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, p. 101-129 et la leçon « Proust 66 » d'Antoine Compagnon, donnée le 1er février 2011 au Collège de France (en ligne).
19. « Barrès écrit mal, dans la mesure où Montherlant écrit bien ; style guindé, de mauvais ton. Cette prétention du style, avec peu de ressources, toujours tendu vers le rare, cette maigreur qui joue la distinction, c'est l'homme même : une toute petite tête qu'il portait haut. Il n'a pas eu de chance ; quand le style est convenable (*L'Appel au soldat*, etc.), le fond est inepte. François Mauriac se demande qui pensera encore à Barrès quand auront disparu ceux qui l'ont connu et aimé. » (J. CHARDONNE, *Lettres à Roger Nimier* (1954), Paris, Grasset, 1985, p. 76-77).
20. P. MORAND, *Entretiens* (1990), Paris, La Table ronde, 2001, p. 78.
21. Voir par exemple J. LAURENT, *Le Dormeur debout* (1986), Paris, Gallimard, 1988, p. 289 et R. NIMIER, *L'Élève d'Aristote*, M. Dambre (éd.), Paris, Gallimard, 1981, p. 219.
22. Aragon, dans sa préface aux œuvres de Barrès, commence par éluder le contenu au profit du style : « Un jour viendra où l'on relira Barrès, en faisant à ses idées aussi peu de place que l'on en donne à celles de Saint-Simon, quand on va chez ce grand seigneur chercher des leçons de langage. » Mais il poursuit avec l'éloge du romancier partisan, qui a donné à la politique sa juste place dans le monde moderne, et « rejeté le préjugé de la "distance

ou de le dévaluer définitivement (comme Bernard Frank qui insiste sur ce que le « grand corbeau décharné » a de démodé[23]). Cioran l'ignore, pour des raisons qui tiennent peut-être plus à son aire culturelle d'origine. Mais le retour de Barrès chez Camus et Millet[24], tout à fait anachronique et étonnant, montre que le « rossignol du carnage » constitue une référence littéraire commune qui traverse le siècle. Ce n'est pas à proprement parler en raison de ses idées politiques : le patriotisme barrésien et sa représentation du génie national perdurent en tant que sensibilité, plus qu'en tant que théorie. Comme dans le cas de Stendhal, c'est peut-être aussi le pont entre l'égotisme romantique du jeune Barrès et l'esprit classique de la maturité qui explique sa postérité.

Ce vœu d'une synthèse entre romantisme et classicisme est rare dans les discours réactionnaires. En effet, des auteurs que nous avons étudiés, peu s'identifient au romantisme ou aux romantiques, ou récusent la dichotomie entre classicisme et romantisme[25]. Il arrive fréquemment en revanche que les courants littéraires soient réécrits pour annexer tel ou tel (Maurras revendiquant Lamartine, Millet classicisant Chateaubriand). Les formes romantiques de nationalisme, élaborées en Allemagne, ont certainement pénétré en France, mais ne sont jamais reconnues comme telles (Cioran en est le cas le plus emblématique, qui reconstitue le classicisme depuis une conception du génie national français pétrie de spenglérisme *völkisch*). Le classicisme et le classique sont des notions larges et plastiques, comme nous avons eu l'occasion de le redire, *classique* pouvant devenir synonymes de « standard », « sobre », « simple », comme de « recherché », « ampoulé ». Mais à la différence d'autres prédicats esthétiques (*baroque*, *romantique*), le classique semble toujours exiger un retour à son lieu propre, à savoir le Grand Siècle (à l'inverse, on peut avancer que Bernanos est baroque et faire comprendre ce que l'on désigne sans avoir à lui chercher une quelconque parenté avec Saint-Amant ou Jean de Sponde). Or, le Grand Siècle étant lui-même divers, le classicisme fait toujours l'objet d'un découpage rétrospectif : Descartes ou Pascal, Corneille ou Racine, la maxime ou la période, Saint-Simon ou La Bruyère, etc. Ce découpage a d'ailleurs tendance à écraser le XVIIIe siècle, dont est parfois sauvé Voltaire (jamais Rousseau) comme modèle de beau français. Le XVIIIe siècle des réactionnaires n'est pas le

romanesque" ». En comparaison de Barrès, beaucoup de romans aux idées progressistes « sont régressifs, réactionnaires en tant que romans ». (« En guise de préface » dans M. BARRÈS, *L'Œuvre de Maurice Barrès*, Paris, Club de l'honnête homme, 1965, t. II, p. XIII-XVI).

23. B. FRANK, « Grognards et hussards », *Les Temps modernes*, nº 86, décembre 1952, p. 1015-1018.

24. Millet est un grand lecteur des *Cahiers* de Barrès (voir par exemple R. MILLET, *Journal 1971-1994*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2018, p. 267).

25. À l'exception des fascistes Drieu La Rochelle et de Rebatet – entre autres à cause de ses goûts musicaux – mais cela est beaucoup plus accusé dans *Les Deux Étendards* que dans *Les Décombres*.

siècle des Lumières, mais la prolongation (y compris stylistique) du siècle précédent : Saint-Simon, Buffon, Chamfort, Vauvenargues. Comme on a pu le voir au cours de ce travail, si les découpages opérés par les écrivains réactionnaires diffèrent en fonction des postures et des plumes qu'ils adoptent, la référence au classicisme demeure chez eux une tendance lourde[26]. Celui-ci étant le seul courant littéraire fondamentalement français, à l'origine de toutes les représentations du génie national, il est logique qu'il serve de borne esthétique (fût-elle fantasmée, ou sur le mode parodique du « Enfin Céline vint ! ») à des auteurs nationalistes et hostiles au temps présent.

Province

Le rapport aux lieux est un autre canal de la sensibilité : la province et la campagne (quand elles ne sont pas confondues) sont volontiers représentées comme engageant un rapport singulier à un lieu et à un temps – et précisément comme des lieux hors du temps. L'idéalisation de la campagne, du terroir et des valeurs paysannes est une figure du passéisme d'avant (« la terre, elle, ne ment pas ») comme d'aujourd'hui[27]. Elle est même un catalyseur à partir duquel peut se caractériser et se recatégoriser une sensibilité politique[28]. D'un côté, Céline et les céliniens sont de purs urbains parisiens ; comme il est écrit dans *Voyage au bout de la nuit* : « Moi d'abord la campagne, faut que je le dise tout de suite, j'ai jamais pu la sentir, je l'ai toujours trouvée triste, avec ses bourbiers qui n'en finissent pas, ses maisons où les gens n'y sont jamais et ses chemins qui ne vont nulle part[29]. » Nimier, Blondin, Laurent ont surtout le goût des Champs-Élysées, et Drieu aussi, malgré que Gilles en ait. Mais nous avons vu Morand quitter le Champ-de-Mars pour Saumur ou la Bretagne quand il s'agissait de représenter la vieille France.

De l'autre côté, Maurras, Bernanos, Jouhandeau, Aymé, Chardonne, Millet ou Camus s'autorisent tous, de différentes manières, d'un pied en province. Sans compter les auteurs que nous n'avons pas abordés (Barjavel, Ramuz, Giono), qui critiquent la démesure et la

26. Nous semble aller dans ce sens le fait que l'on trouve chez divers auteurs, de Maurras à Millet, l'idée de grandes lignées de la prose française développée par Thibaudet. Mais alors que Thibaudet prend pour référentiel Stendhal et Chateaubriand et intègre rétroactivement les classiques, les réactionnaires partent des classiques auxquels ils assimilent tel ou tel écrivain plus tardif.
27. Qu'on songe aux survivalistes (tendanciellement d'extrême droite) ou à la revue *Limite* (qui réunit des catholiques de gauche et de droite). L'écologie politique peut prendre une forme passéiste au point d'être assimilée à la droite. Un auteur comme Baudouin de Bodinat, qui publie chez un éditeur post-situationniste, est par exemple très apprécié à droite (voir A. DAVID, *Réprouvés, bannis et infréquentables*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2018).
28. Nous songeons à Raymond Queneau qui, durant son bref passage à la revue pré-vichyste *Volontés*, se dit « réactionnaire » et prêche les valeurs terriennes. Voir J. MEIZOZ, *L'âge du roman parlant*, *op. cit.*, p. 423.
29. L.-F. CÉLINE, *Romans*, H. Godard (éd.), Paris, Gallimard, 1981, t. I, p. 13.

décadence de la vie métropolitaine, au nom de valeurs authentiques et non aliénées propres à la campagne (au sens strict, cette fois). On sait que chez Ramuz ou Giono, cette perspective correspond également à leur entreprise stylistique : l'anti-purisme et l'oralisation de l'écriture se dressent comme un retour du naturel, contre la langue artificielle de Paris, contre son efféminement ou ses mauvaises idées (le socialisme[30]).

Cependant, la récurrence du thème n'occulte pas la divergence des traitements, à commencer par le traitement politique et moral. Aymé ou Bernanos n'idéalisent pas la campagne, qui leur sert de microcosme où surgissent les figures archétypales de la politique républicaine (les maires radicaux laïcards) et les vices communs à l'humanité (l'illusion des idéaux politiques, le désespoir). La démarche est similaire chez Jouhandeau, à quoi s'ajoute tardivement une déploration des temps modernes et la nostalgie des vieilles pierres détruites par les républiques ingrates. L'attitude de Millet est plus complexe. En affirmant que la province est foncièrement liée au mal, il lui donne une profondeur littéraire, psychologique et spirituelle que n'a pas la ville moderne :

> La province, c'est le lointain ayant eu accès à l'intemporel par excès de localisation – ce qui est une prodigieuse source de romanesque mais qui a besoin d'une forme de damnation pour atteindre au mythe, ce que, chacun à sa façon, Jouhandeau et Faulkner, Bernanos et Thomas Bernhard, Mauriac et Flannery O'Connor, Giono et Hamsun, ont réussi, mais que la chute du christianisme, au moins en tant que savoir, rites, mystère, a rendu en partie inaudible[31].

Ce qui est regretté n'est pas la province, mais le thème littéraire qu'elle fournit (l'opposition Paris-province est un thème balzacien par excellence), devenu incompréhensible aujourd'hui (en raison du déclin du christianisme, pas de l'extension des villes). De même, en ce qui concerne le traitement stylistique, il arrive que la province soit associée à une altérité linguistique, mais il est bien rare (même de la part d'un auteur travaillant une posture de provincial comme Millet) que celle-ci s'incorpore à l'écriture[32].

---

30. Ce sont les grands mots, mots de la ville et mots du socialisme, qui éloignent Samuel Belet de son camarade Duborgel lorsqu'ils montent tous deux à Paris (C.-F. RAMUZ, *Vie de Samuel Belet* (1913), Paris, Gallimard, 2005). Les options politiques de Giono sont comme on sait plus complexes à définir, en raison des mésententes autour de son pacifisme et de sa « désertion » du camp communiste.
31. R. MILLET, *L'Enfer du roman : réflexions sur la postlittérature*, Paris, Gallimard, 2010, § 271.
32. Comme nous l'avons dit à propos de Millet, et cela est peut-être déjà vrai de Maurras, la déploration de la langue perdue (occitan limousin ou provençal) a besoin que cette langue soit perdue. Le discours politique de décadence et la pose littéraire qui l'accompagne s'affaiblirait si l'auteur participait aux entreprises de revitalisation des langues régionales – d'autant que ces auteurs font carrière à Paris, où pour le coup une telle littérature est inaudible.

Somme

Qu'il s'agisse de la province fantasmée ou du classicisme, les figures du passé ne peuvent être traitées qu'avec la distance que l'on réserve aux choses du passé. Pour le dire plus simplement et résumer un premier trait général : en matière de style, les écrivains réactionnaires ne sont pas aussi réactionnaires qu'ils peuvent le prétendre. Leur style est en effet toujours déterminé par l'espace des possibles littéraires, lui-même délimité par plusieurs facteurs comme l'état de la langue, des pratiques, les compétences des lecteurs, la formation de l'écrivain. Même pour un universitaire spécialiste du XVIIe ou du XVIIIe siècle, il serait extrêmement difficile d'écrire entièrement dans le français de Saint-Simon (comme Pierre Ménard écrivant au XXe siècle dans l'espagnol archaïque de Cervantès). Et une telle œuvre ne rencontrerait quasiment pas de public, et difficilement un éditeur : l'extrait des *Lettres portugaises* dans *Roman Roi* donne précisément la mesure de cet impossible littéraire.

Corrélativement, la proximité stylistique est toujours plus grande avec les contemporains que la parenté imaginaire (mais qui n'est pas systématiquement mise en avant) avec les classiques. Ainsi que l'écrivait déjà Drieu :

> Et comme de plus le passé est changeant au gré de celui qui l'évoque, comme il y a même plusieurs passés, comme les tenants de la tradition sont pénétrés de l'esprit moderne, et que la complexité de nos hérédités et de notre culture les attaquent comme les autres si elle ne les réduit pas, ils ne peuvent celer ce qu'ils ont de fatalement hétérogène, s'ils évitent le schisme, ils n'en sont pas moins souvent hérétiques les uns par rapport aux autres[33].

Millet est un continuateur tempéré de Claude Simon, quoiqu'il mette cette influence sur le même plan que d'autres plus anciennes ; la prose singulière de Jouhandeau doit moins à La Bruyère qu'à Mallarmé. Si l'on devait dégager une dynamique plus générale relevant de ce phénomène, on soulignerait sans doute le poids croissant de la réflexivité au sein des textes. En cela, la frange la plus conservatrice du champ littéraire n'échappe pas, quoique avec un décalage temporel remarquable, à une tendance qui caractérise la littérature française contemporaine depuis Flaubert et Mallarmé – s'il faut lui donner une date de naissance approximative. Le discours littéraire devient de plus en plus discours sur le littéraire et sur sa nature langagière. La différence est déjà nette entre un Maurras séparant sa critique de sa

33. P. DRIEU LA ROCHELLE, « Note sur l'état de la littérature », *L'Europe Nouvelle*, n° 48, 13 décembre 1919, repris dans P. DRIEU LA ROCHELLE, *Textes politiques, 1919-1945*, J.-B. Bruneau (éd.), Paris, Krisis, 2009, p. 46.

production littéraire[34] et les Hussards construisant leurs écrits autour de jeux de références, pastiches ou mises en abyme. Elle l'est davantage avec Cioran, qu'irrigue et qu'obsède l'imaginaire linguistique du français, avec Millet et Camus enfin, chez qui les questions de forme, de langue et de syntaxe finissent presque par former le cœur de l'œuvre et où la littérature a en permanence conscience d'être en train de se dire. Dans ces derniers cas, la tendance à la réflexivité pourrait s'expliquer par le fait que Millet et Camus soient des lettrés, ayant suivi un cursus universitaire en lettres. Si Céline se met à commenter son écriture dans ses romans, et Chardonne à se représenter sa poétique dans ses maximes ou à travers un personnage d'écrivain, nous avons dit à quelle circonstance historique on le devait : la réflexivité est le produit des tentatives de dépolitisation de leur œuvre.

Un deuxième trait général complète le premier : les écrivains réactionnaires ne sont pas aussi révolutionnaires qu'un paradoxe facile le voudrait. On a déjà signalé la rareté de la position avant-gardiste à droite et à l'extrême droite, la tendance lourde au conservatisme stylistique – les expérimentations stylistiques sont reprises, mais sur le mode du pastiche. Le but de cette analyse n'est évidemment pas de retourner, puérilement et pour des raisons d'inimitié partisane, le discours adverse (« même pas vrai, même pas original »[35]), mais de voir les biais qui le fondent (et qui ne sont pas propres à ce seul discours). Parler de « la » droite, d'écrivains « à style » (sans dire lequel), avoir une vision héroïque et individualisée de l'histoire littéraire (du « Enfin Céline vint ! » au « franc-tireur » Richard Millet) sont autant d'erreurs ou de grossissements qui engendrent des généralisations fragiles. La reconstruction tardive de l'histoire politico-littéraire (autour de Céline et d'une vision tronquée de Rebatet ou Drieu) est encore embrouillée par son internationalisation (Marinetti, Pound, Eliot). Et comme nous l'avons dit en introduction, le paradoxe ne se limite pas au style, mais s'étend à la littérature en général, qui pencherait à droite[36].

On pourrait à vrai dire s'amuser à pousser ce paradoxe et à lui trouver un fondement, en lui donnant une tournure marxiste, et plus précisément lukácsienne. Si les écrivains

34. Et ce, bien qu'il considérât la critique comme un genre littéraire à part entière, ainsi qu'il l'écrit dans *Prologue d'un essai sur la critique* (1896), repris dans C. MAURRAS, *Œuvres capitales : Essais littéraires*, Paris, Flammarion, 1954, p. 10-11.
35. Dans le cas de Camus (cela vaudrait *mutatis mutandis* pour Millet) nous avons au contraire rappelé ce qu'avait de novatrice la synthèse entre expérimentations stylistiques des années 1950-1960 et narration « standard ».
36. D'autres reconstructions historico-littéraires sont à l'œuvre ici, comme l'image des grands écrivains du XIXe siècle tous dressés contre la Commune de Paris. Une récente anthologie a rendu à ces « réactions » leur complexité (J. BRAHAMCHA-MARIN et A. de CHARENTENAY (dir.), *La Commune des écrivains. Paris, 1871 : vivre et écrire l'insurrection*, Paris, Gallimard, 2021).

réactionnaires produisent une bonne littérature et ont un bon style, c'est en ce qu'ils rencontrent la pensée de gauche. Contrairement à la pensée libérale qui ne reconnaît que des individus, la pensée réactionnaire est une pensée de classe. Même un individualiste comme Marcel Aymé, pour qui la droite et la gauche ne sont que des illusions nuisibles, distingue les bourgeois (grands, moyens et petits), les intellectuels, les paysans et les ouvriers[37]. En général, un auteur réactionnaire reconnaîtra qu'il y a des classes qui s'affrontent et reproduira cet affrontement dans ses romans, avec le dynamisme dramatique qui en découle et que Lukács a vu à l'œuvre chez les grands romanciers réalistes[38]. Le réactionnaire est nostalgique de l'aristocratie désormais disparue, qu'il s'attache à faire revivre soit comme personnage, soit plus fréquemment comme modèle de style. Et c'est d'ailleurs plus volontiers sur le plan du style que sur celui de la construction dramatique que se jouent les affrontements de classe : *Le Hussard bleu* vaut bien plus par ses pastiches et sa construction polyphonique que par son intrigue amoureuse. La propension au pastiche (chez Céline, Aymé, Brasillach, les Hussards) ou la réflexivité du discours (chez Cioran et Millet) découlent en effet indirectement d'une vision du monde selon laquelle une classe (bourgeoisie ou peuple, selon des modalités mal définies, et parfois en lien avec un groupe allogène) en menace une autre (l'aristocratie) – et une langue en menace une autre. L'issue de cette lutte n'est pas un changement de mode de production et de formation sociale comme chez Marx, mais la décadence – de la société, de la langue, de la littérature. La littérature réactionnaire serait donc meilleure, si l'on veut, pour les mêmes raisons qui font de la scène de la piscine dans *Aurélien* un morceau de bravoure[39].

En quelque sorte, ce ne serait pas la « lucidité » (c'est-à-dire le pessimisme anthropologique et historique) qui ferait la qualité de la prose réactionnaire, mais au contraire ses illusions (nous l'avons dit à propos de R. Camus). Fantasmant une classe imaginaire parce que dissoute, s'attachant à la surface des choses (les mots) plutôt qu'à leur soubassement (les rapports sociaux, l'infrastructure économique), l'écriture réactionnaire pencherait spontanément du côté de l'imaginaire et du symbolique, des signes et du style. Cette

37. Par anticommunisme : il faut distinguer les ouvriers (sincères) des intellectuels communistes (toujours faux). Par antirésistancialisme : il faut distinguer les petits-bourgeois (qu'on épure pour trois fois rien) des grands bourgeois qui s'en sortent, même après avoir « construit le mur de l'Atlantique ».
38. Voir G. LUKÁCS, *Balzac et le réalisme français*, P. Laveau (trad.), Paris, La Découverte, 1998.
39. Voir l'analyse du chapitre par Nelly Wolf, qui y voit non seulement le récit d'un conflit de classes, mais aussi une métaphore du débat sur la littérature prolétarienne (N. WOLF, *Proses du monde : les enjeux sociaux des styles littéraires*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2014, p. 149-160). On pourra d'ailleurs comparer la scène de la piscine à la dispute entre Gaigneux et Jourdan dans *Uranus* (qui s'en inspire peut-être). Mais si *Aurélien* conteste, selon Nelly Wolf, la pertinence d'une distinction sociale par le code linguistique, on a vu qu'*Uranus* avait plutôt tendance à la reconduire (en exigeant des intellectuels de ne pas transgresser artificiellement les frontières linguistiques).

interprétation est bien sûr on ne peut plus spéculative. Un point de vue réductionniste se contenterait certainement de ramener le paradoxe à un de ces avatars de la pensée magique, postulant l'équivalent des contraires et cherchant la vérité dans l'inversion des apparences – idéologème qui court de la philosophie chinoise à l'oniromancie antique[40].

Avancer un troisième trait général demanderait de répondre à nouveaux frais et naïvement à la question volontairement simpliste : le style est-il de droite ? Nous avons jusqu'ici tenté de résumer en quoi un style pouvait être idéologique. En reprenant notre étude auteur par auteur, on verrait que le style pratiqué (néoclassique, célinien, dégagé, métatextuel, post-simonien, etc.) est toujours articulé à une conception ou à des affects politiques, fût-ce de manière purement négative (contre la littérature de gauche). Mais le serpent se mord la queue, puisque cette conception et ces affects, nous nous sommes efforcé de les mettre au jour. Il serait trop facile d'affirmer désormais que, chez les écrivains réactionnaires français, le littéraire ne prime jamais sur le politique, que leur conception de la littérature est toujours hétéronome même quand ils prétendent faire du style pur, et qu'ils reconduisent toujours la littérature à un état de l'ordre social. Il faudrait plutôt souligner le fait que le style, derrière sa fausse innocence, est une catégorie qui se prête mieux qu'une autre à un usage politique. Par rapport à d'autres termes plus neutres (*manière*, *façon*, *écriture*, *traits de langue*, *patron*), l'usage courant a doté le style d'une charge axiologique positive (qu'on ait *un*, *du* ou *le* style). Est-ce la métonymie figée (*style*, *plume*, *patte*) qui, par sa matérialité plus vivante, confère cette connotation ? Le style ouvre en tout cas la voie à une évaluation hiérarchisée. Il est compréhensible que, prise en ce sens, la notion invite à un emploi polémique et serve une conception politique inégalitaire, défendant une société stratifiée, structurée autour d'un dehors et d'un dedans, d'un haut et d'un bas. Cette étude a tâché de montrer que « style réactionnaire » ne constituait pas un pléonasme. Elle se permettra, pour finir, d'en utiliser deux autres pour se résumer : le style réactionnaire ne veut pas tant revenir en arrière que monter au-dessus.

40. « Un état de choses parvenu à son point extrême se retourne en son contraire. » [*Wu ji ze fan*] (R. DARROBERS, *Proverbes chinois*, Paris, Seuil, 1996, p. 19). Pour l'oniromancie : « l'antithèse est un des procédés d'interprétation les plus courants. Ce principe des contraires est très archaïque : le rêve positif a une issue négative et vice-versa. » (A.-M. BERNARDI, « Regards sur l'onirocritique byzantine », dans J. du Bouchet et C. Chandezon (dir.), *Études sur Artémidore et l'interprétation des rêves*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012, p. 214).

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

AGATHON, *L'esprit de la nouvelle Sorbonne : la crise de la culture classique, la crise du français*, Paris, Mercure de France, 1911.

AYMÉ Marcel, « Réponse à une enquête de M. Toscan sur les dangers de l'exode rural (1930) », *Cahier Marcel Aymé*, nº 33, 2015, p. 13-15.

AYMÉ Marcel, *Écrits sur la politique (1933-1967)*, Christiane et Michel Lécureur (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 2003.

AYMÉ Marcel, *Œuvres romanesques complètes, 1941-1967*, Michel Lécureur (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, t. III.

AYMÉ Marcel, *Œuvres romanesques complètes, 1934-1940*, Michel Lécureur (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, t. II.

AYMÉ Marcel, *Confidences et propos littéraires*, Michel Lécureur (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 1996.

AYMÉ Marcel, *Œuvres romanesques complètes, 1926-1933*, Yves-Alain Favre (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, t. I.

AYMÉ Marcel, « Le hussard démobilisé », *Accent grave*, nº 7/8, février 1964.

AYMÉ Marcel, *Le Confort intellectuel*, Paris, Flammarion, 1949.

AYMÉ Marcel, *Silhouette du scandale*, Paris, Éd. du Sagittaire, 1938.

B. DE LA MORT Noël, « Montherlant devant lui-même », *La Gerbe*, nº 77-78, 8 janvier 1942.

BARRÈS Maurice, *L'Œuvre de Maurice Barrès*, Paris, Club de l'honnête homme, 1965, t. II.

BEAUNIER André, *Pour la défense française. Contre la réforme de l'orthographe*, Paris, Plon, Nourrit et Cie, 1909.

BERNANOS Georges, *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2015, t. I.

BERNANOS Georges, *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2015, t. II.

BERNANOS Georges, *Essais et écrits de combat*, Michel Estève (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, t. II.

BERNANOS Georges, *Lettres retrouvées 1904-1948*, Jean-Loup Bernanos (éd.), Paris, Plon, 1983.

BERNANOS Georges, *Essais et écrits de combat*, Michel Estève (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, t. I.

BERNANOS Georges, *Correspondance 1934-1948*, Jean-Loup Bernanos, Albert Béguin et Jean Murray (éd.), Paris, Plon, 1971.

BERNANOS Georges, *Correspondance 1904-1934*, Jean-Loup Bernanos, Albert Béguin et Jean Murray (éd.), Paris, Plon, 1971.

BERNANOS Georges et Daniel PÉZERIL, *Cahiers de* Monsieur Ouine, Paris, Seuil, coll. « Le don des langues », 1991.

BLONDIN Antoine, *Mes petits papiers*, Alain Cresciucci (éd.), Paris, La Table ronde, 2006.

BLONDIN Antoine, *Œuvres*, Paris, R. Laffont, coll. « Bouquins », 1991.

BONNARD Abel, *Les Modérés*, Paris, Éd. des Grands classiques, coll. « Les Grands classiques de l'homme de droite », 1993 (édition originale : 1936).

BONNARD Abel, *Berlin, Hitler et moi. Inédits politiques*, Olivier Mathieu (éd.), Paris, Avalon, 1987.

BONNARD Abel, *Éloge de l'ignorance*, Paris, Hachette, coll. « Les Éloges », 1926.

BONNARD Abel, « La crise du français », *La Revue de Paris*, 15 juin 1923.

BONNARD Abel, « Les réactionnaires », *Je suis partout*, 19 et 26 mai 1941.

BOSTAN Jacques, *Compromis avec la colère*, Rodez, Subervie, 1944.

BOULENGER Jacques et André THÉRIVE, *Les Soirées du Grammaire-club*, Paris, Plon-Nourrit, 1924.

BOULENGER Marcel, *La Querelle de l'orthographe*, Paris, E. Sansot, 1906.

BOURGET Paul, *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993 (édition originale : 1885).

BRASILLACH Robert, *Animateurs de théâtre : Baty, Copeau, Dullin, Jouvet, les Pitoëff*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2003 (édition originale : 1936).

BRASILLACH Robert, *La chronique littéraire de Robert Brasillach dans* Le Petit Parisien, Gérard Sthème de Jubécourt (éd.), Paris, La Pensée universelle, 1985.

BRASILLACH Robert, *Notre avant-guerre*, Paris, Plon, 1981 (édition originale : 1941).

BRASILLACH Robert, *Les Sept Couleurs*, Paris, Le Livre de poche, 1966 (édition originale : 1939).

BRASILLACH Robert, *Œuvres complètes*, Maurice Bardèche (éd.), Paris, Éditions du Club de l'honnête homme, 1964, vol. 7.

BRASILLACH Robert, « La Provence seule », *Je suis partout*, 7 août 1942.

BRASILLACH Robert, « La conjuration antifasciste au service du Juif », *Je suis partout*, 7 février 1942.

BRASILLACH Robert, « La question singe », *Je suis partout*, 31 mars 1939.

BRASPART Michel, « Réponse à l'enquête littéraire », *Aspects de la France*, 28 juillet 1949.

CAMUS Jean-Renaud, *Roman furieux*, Paris, P.O.L, 1987.

CAMUS Renaud, *Le grand remplacement* suivi de *Discours d'Orange*, Plieux, chez l'auteur, 2012.

CAMUS Renaud, *Répertoire des délicatesses du français contemporain*, Paris, Seuil, coll. « « Le goût des mots » », 2009 (édition originale : 2000).

CAMUS Renaud, *Journal de* Travers, Paris, Fayard, 2007, t. I.

CAMUS Renaud, *Journal de* Travers, Paris, Fayard, 2007, t. II.

CAMUS Renaud, *Outrepas. Journal 2002*, Paris, Fayard, 2005.

CAMUS Renaud, « Du sens d'une intégration », *Confluences Méditerranée*, n° 52, 2005, p. 93-106.

CAMUS Renaud, *Syntaxe*, Paris, P.O.L, 2004.

CAMUS Renaud, *K. 310*, Paris, P.O.L, 2003.

CAMUS Renaud, *Du sens : dans ses rapports avec l'origine, le temps, l'histoire, l'étymologie, la morale, la culture, la littérature, l'éducation, la nationalité, l'immigration, l'affaire Camus, etc.*, Paris, P.O.L, 2002.

CAMUS Renaud, *Ne lisez pas ce livre !*, Paris, P.O.L, coll. « Vaisseaux brûlés », 2000.

CAMUS Renaud, *La Campagne de France*, édition expurgée, Paris, Fayard, 2000.

CAMUS Renaud, *Etc.*, Paris, P.O.L, 1998.

CAMUS Renaud, *P.A. (petite annonce)*, Paris, P.O.L, 1997.

CAMUS Renaud, *La Guerre de Transylvanie. Journal 1991*, Paris, P.O.L, 1996.

CAMUS Renaud, *Tricks : 45 récits*, 3e éd., Paris, P.O.L, 1988 (édition originale : 1979).

CAMUS Renaud, *Roman Roi*, Paris, P.O.L, 1983.

CAMUS Renaud, *Buena vista park*, Paris, Hachette, coll. « P.O.L », 1980.

CAMUS Renaud et Tony DUPARC, *Travers*, Paris, Flammarion, coll. « P.O.L », 1978.

CÉLINE Louis-Ferdinand, *Lettres à Milton Hindus, 1947-1949*, Jean Paul Louis (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF », 2012.

CÉLINE Louis-Ferdinand, *Lettres à la NRF : choix 1931-1961*, Pascal Fouché (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2011.

CÉLINE Louis-Ferdinand, *Céline et l'actualité littéraire : 1932-1957*, Jean-Pierre Dauphin et Henri Godard (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF », 1993.

CÉLINE Louis-Ferdinand, *Romans*, Henri Godard (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, t. IV.

CÉLINE Louis-Ferdinand, *Le style contre les idées. Rabelais, Zola, Sartre et les autres*, Lucien Combelle (éd.), Bruxelles, Éditions Complexe, coll. « Le Regard Littéraire », 1987.

CÉLINE Louis-Ferdinand, *Romans*, Henri Godard (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, t. I.

CÉLINE Louis-Ferdinand, *Romans*, Henri Godard (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, t. II.

CÉLINE Louis-Ferdinand, *Les Beaux Draps*, Paris, Denoël, 1941.

CÉLINE Louis-Ferdinand, *Bagatelles pour un massacre*, Paris, Denoël, 1937.

CÉLINE Louis-Ferdinand, « Propos sur Fernand Trignol et l'argot », *Arts*, n° 605, 6-12 février 1957.

CHARDONNE Jacques, *Propos comme ça*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers rouges », 2004 (édition originale : 1966).

CHARDONNE Jacques, *Lettres à Roger Nimier*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers rouges », 1985 (édition originale : 1954).

CHARDONNE Jacques, *Vivre à Madère*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers rouges », 1984 (édition originale : 1953).

CHARDONNE Jacques, *Claire*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers rouges », 1984 (édition originale : 1931).

CHARDONNE Jacques, *Éva ou le journal interrompu*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983 (édition originale : 1930).

CHARDONNE Jacques, *Demi-jour*, Paris, Albin Michel, 1964.

CHARDONNE Jacques, *Le Ciel de Nieflheim*, sans lieu, édité par l'auteur, 1943.

CHARDONNE Jacques, *Voir la Figure*, Paris, Grasset, 1941.

CHARDONNE Jacques, « Politique », *La Nouvelle Revue française*, n° 305, 1er février 1939, p. 193-211.

CHARDONNE Jacques et Roger NIMIER, *Correspondance : 1950-1962*, Marc Dambre (éd.), Paris, Gallimard, 1984.

CHARDONNE Jacques et Jean PAULHAN, *Correspondance 1928-1962*, Caroline Hoctan (éd.), Paris, Stock, 1999.

CIORAN, *Apologie de la barbarie : Berlin-Bucarest (1932-1941)*, Vincent Piednoir, Gina Puică, Liliana Nicorescu et Alain Paruit (trad.), Paris, L'Herne, 2015.

CIORAN, *Œuvres*, Nicolas Cavaillès et Aurélien Demars (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011.

CIORAN, *Transfiguration de la Roumanie*, Alain Paruit (éd.), Paris, L'Herne, coll. « Essais », 2009 (édition originale : 1936).

CIORAN, *De la France*, Alain Paruit (trad.), Paris, L'Herne, coll. « Carnets », 2009.

CIORAN, « Le profil intérieur du Capitaine », dans *Cahier Cioran*, Paris, L'Herne, 2009, p. 53-54.

CIORAN, *Solitude et destin*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 2004.

CIORAN, *Cahiers : 1957-1972*, Simone Boué (éd.), Paris, Gallimard, 1997.

CIORAN, *Anthologie du portrait : de Saint-Simon à Tocqueville*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1996.

CIORAN, *Entretiens*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1995.

CIORAN, *Œuvres*, Yves Peyré (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1995.

CIORAN, *Lettres à ceux qui sont restés au pays [Scrisori către cei de-acasa]*, Theodor Enescu et Gabriel Liiceanu (éd.), Bucarest, Humanitas, 1995.

DAUDET Léon, *Les Lys sanglants*, Paris, Flammarion, 1938.

DELBLAT Jean-Luc, « Entretien avec Michel Déon », sur *JLD Productions*, http://delblat.free.fr/texte/essais/deon.htm, 18 juin 1991.

DÉON Michel, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2006.

DÉON Michel, « Passage à Sintra », *La Revue de Paris*, décembre 1959, p. 109-118.

DÉON Michel, *L'Armée d'Algérie et la pacification*, Paris, Plon, coll. « Tribune libre », 1959.

DRIEU LA ROCHELLE Pierre, *Avec Doriot* précédé de *Doriot ou La vie d'un ouvrier français*, Nantes, Ars Magna, coll. « Le devoir de mémoire », 2016.

DRIEU LA ROCHELLE Pierre, *Romans, récits, nouvelles*, Jean-François Louette (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2012.

DRIEU LA ROCHELLE Pierre, *Textes politiques, 1919-1945*, Jean-Baptiste Bruneau (éd.), Paris, Krisis, 2009.

DRIEU LA ROCHELLE Pierre, *Textes retrouvés*, Monaco, Éditions du Rocher, 1992.

DRIEU LA ROCHELLE Pierre, *L'Homme à cheval*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1992 (édition originale : 1943).

DRIEU LA ROCHELLE Pierre, *Récit secret* suivi de *Journal 1944-1945* suivi d'*Exorde*, Paris, Gallimard, 1961.

DRIEU LA ROCHELLE Pierre, « Un homme, une femme », *La Nouvelle Revue française*, n° 327, 1er mai 1941, p. 720-726.

DRIEU LA ROCHELLE Pierre, « Repères », *La Nouvelle Revue française*, n° 323, 1er janvier 1941, p. 200-207.

DRIEU LA ROCHELLE Pierre, « Avant-propos », *La Nouvelle Revue française*, n° 322, 1er décembre 1940, p. 1-6.

DRIEU LA ROCHELLE Pierre, « La poésie au-dessus de tout », *Je suis partout*, 3 septembre 1937, p. 8.

DRIEU LA ROCHELLE Pierre, « Mesure et démesure dans l'esprit français », *Combat*, juillet 1937, p. 104-105.

DRIEU LA ROCHELLE Pierre, « Propos sans illusions », *Je suis partout*, 12 juin 1937, p. 8.

DRIEU LA ROCHELLE Pierre, *Plainte contre inconnu*, Paris, Gallimard, 1924.

DRIEU LA ROCHELLE Pierre, « Réponse à l'enquête "Les maîtres de la jeune littérature" », *La Revue hebdomadaire*, n° 44, 4 novembre 1922, p. 88-98.

DRIEU LA ROCHELLE Pierre, *Fond de cantine*, Paris, Gallimard, 1920.

DRIEU LA ROCHELLE Pierre, « Note sur l'état de la littérature », *L'Europe Nouvelle*, n° 48, 13 décembre 1919.

DRUMONT Édouard, *La Dernière Bataille : nouvelle étude psychologique et sociale*, Paris, Éd. du Trident, 1986 (édition originale : 1890).

DRUMONT Édouard, *La France juive, essai d'histoire contemporaine*, Paris, Marpon et Flammarion, 1885, vol. 1.

DRUMONT Édouard, *La France juive, essai d'histoire contemporaine*, Paris, Marpon et Flammarion, 1885, vol. 2.

HERMANT Abel, *Le Treizième Cahier : rêveries et souvenirs d'un philosophe proscrit*, Paris, Amiot-Dumont, 1949.

HERMANT Abel, *L'Esprit de collaboration*, Paris, Collaboration, 1943.

HERMANT Abel, « La Province et les provincialismes », sur *Académie française*, http://www.academie-francaise.fr/la-province-et-les-provincialismes, 25 octobre 1941, consulté le 7 août 2019.

HERMANT Abel, « Travail », *Le Matin*, 15 juillet 1940.

HERMANT Abel, « Les flanchards », *Le Matin*, 24 juin 1940.

HERMANT Abel, *Chroniques de Lancelot du* Temps *(1935-1936)*, Paris, Larousse, coll. « Défense de la langue française », 1938.

HERMANT Abel, *Chroniques de Lancelot du* Temps *(1933-1934)*, Paris, Larousse, coll. « Défense de la langue française », 1936.

HERMANT Abel, *Savoir parler*, Paris, Albin Michel, coll. « Les Savoirs du temps présent », 1935.

HERMANT Abel, *Les Samedis de monsieur Lancelot*, Paris, Flammarion, 1931.

HERMANT Abel, *Remarques de Monsieur Lancelot pour la défense de la langue française*, Paris, Flammarion, 1929.

HERMANT Abel, *Nouvelles Remarques de Monsieur Lancelot pour la défense de la langue française*, Paris, Flammarion, 1929.

HERMANT Abel, *Lettres à Xavier sur l'art d'écrire*, Paris, Hachette, coll. « Collection des Muses », 1926.

HERMANT Abel, *Xavier, ou Les entretiens sur la grammaire française*, Paris, Le Livre, coll. « Essais et curiosités littéraires », 1923.

HOUELLEBECQ Michel, *Soumission*, Paris, Flammarion, 2015.

HOUELLEBECQ Michel, *Les Particules élémentaires*, Paris, Flammarion, 1998.

JORAN Théodore, *Les manquements à la langue française. Tournures et locutions vicieuses méthodiquement classées et redressées*, Paris, Gabriel Beauchesne, 1928.

JORAN Théodore, *Le péril de la syntaxe et la crise de l'orthographe : recueil de locutions vicieuses, dressé par ordre alphabétique*, Paris, A. Savaète, 1915.

JOUHANDEAU Marcel, *Chaminadour : contes, nouvelles et récits*, Richard Millet et Antoine Jaccotet (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2006.

JOUHANDEAU Marcel, *De l'abjection*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2006 (édition originale : 1939).

JOUHANDEAU Marcel, *Le Voyage secret*, Paris, Arléa, 1988 (édition originale : 1949).

JOUHANDEAU Marcel, *Chronique d'une passion*, Paris, Gallimard, 1985 (édition originale : 1944).

JOUHANDEAU Marcel, *Pages égarées*, Paris, Pauvert, 1980.

JOUHANDEAU Marcel, *Journal sous l'Occupation* suivi de *La Courbe de nos angoisses*, Paris, Gallimard, 1980.

JOUHANDEAU Marcel, *La Vie comme une fête : entretiens*, Paris, Pauvert, 1977.

JOUHANDEAU Marcel, *Souffrir et être méprisé : juillet 1968-juillet 1969*, Paris, Gallimard, coll. « Journaliers », 1976.

JOUHANDEAU Marcel, *Paulo minus ab angelis : août 1964-février 1965*, Paris, Gallimard, coll. « Journaliers », 1973.

JOUHANDEAU Marcel, « Éloge du latin et du grec », *Le Nouveau Candide*, n° 179, 1er octobre 1964, p. 1 et 3.

JOUHANDEAU Marcel, « Éloge du latin et du grec », Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris, 1964. Fonds Marcel Jouhandeau, JHD 1191.

JOUHANDEAU Marcel, *Trois crimes rituels*, Paris, Gallimard, 1962.

JOUHANDEAU Marcel, *Chroniques maritales* précédé de *Élise*, Paris, Gallimard, 1962.

JOUHANDEAU Marcel, *Correspondance avec André Gide [octobre 1922-septembre 1946]*, Paris, Marcel Sautier, 1958.

JOUHANDEAU Marcel, *Carnets de l'écrivain*, Paris, Gallimard, 1957.

JOUHANDEAU Marcel, *Réflexions sur la vieillesse et la mort*, Paris, Grasset, 1956.

JOUHANDEAU Marcel, *Essai sur moi-même*, Lausanne, Marguerat, 1946.

JOUHANDEAU Marcel, « Carnet de voyage », manuscrit dactylographié, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris, 1941. Fonds Marcel Jouhandeau, Ms 32193.

JOUHANDEAU Marcel, *Le Péril juif*, Paris, F. Sorlot, 1937.

JOUHANDEAU Marcel, *Monsieur Godeau marié*, Paris, Gallimard, 1933.

LASSERRE Pierre, *Georges Sorel, théoricien de l'impérialisme : ses idées, son action*, Paris, L'Artisan du livre, 1928.

LASSERRE Pierre, *Cinquante ans de pensée française*, Paris, Plon, 1922.

LASSERRE Pierre, *La doctrine officielle de l'Université : critique du haut enseignement de l'État, défense et théorie des humanités classiques*, Paris, Mercure de France, 1913.

LASSERRE Pierre, « Paul Claudel », *L'Action française*, 6 mai 1911.

LAURENT Jacques, *Les Corps tranquilles*, Paris, Le Livre de poche, 1992 (édition originale : 1948).

LAURENT Jacques, *Les Années 50*, Lyon, La Manufacture, coll. « Les Essais de la Manufacture », 1989.

LAURENT Jacques, *Le Dormeur debout*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988 (édition originale : 1986).

LAURENT Jacques, *Le français en cage*, Paris, Grasset, 1988.

LAURENT Jacques, *Les Bêtises*, Paris, Le Livre de poche, 1973 (édition originale : 1971).

LAURENT Jacques, *Mauriac sous de Gaulle*, Paris, La Table ronde, 1964.

LAURENT Jacques, *Le Petit Canard*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers verts », 1954.

LAURENT Jacques, « Il suffisait de se montrer. Sur André Gide », *La Table ronde*, avril 1951.

LAURENT Jacques, *Paul et Jean-Paul*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers irréguliers », 1951.

LAURENT Jacques et Claude MARTINE, *Neuf perles de culture*, Paris, Gallimard, 1952.

MAURRAS Charles, *Dieu et le roi : correspondance entre Charles Maurras et l'abbé Penon (1883-1928)*, Axel Tisserand (éd.), Toulouse, Privat, coll. « Histoire », 2007.

MAURRAS Charles, *Œuvres capitales : Essais politiques*, Paris, Flammarion, 1954.

MAURRAS Charles, *Œuvres capitales : Essais littéraires*, Paris, Flammarion, 1954.

MAURRAS Charles, *Œuvres capitales : Le Berceau et les Muses*, Paris, Flammarion, 1954.

MAURRAS Charles, *Œuvres capitales : Sous le signe de Minerve*, Paris, Flammarion, 1954.

MAURRAS Charles, « Lettres à Vincent Auriol », *Aspects de la France*, mars 1952 (en ligne : http://maurras.net/textes/209.html#lettre, consulté le 24 juin 2018).

MAURRAS Charles, *Jarres de Biot*, Paris, P. Lanauve de Tartas, 1951.

MAURRAS Charles, *Une promotion de Judas*, Paris, Éditions de la Seule France, 1948. (Publié sous le pseudonyme de Pierre Garnier).

MAURRAS Charles, *Pour un réveil français*, sans lieu, À l'Ombre des cyprès, 1948. [Antidaté de 1943].

MAURRAS Charles, « Français, aimons-nous nous-mêmes », *Candide*, 9 octobre 1941.

MAURRAS Charles, « Entre Bainville et Baudelaire », *Le Journal*, 17 avril 1941 (en ligne : http://maurras.net/textes/57.html, consulté le 7 août 2018).

MAURRAS Charles, « Le fédérateur allemand », *L'Action française*, 11 mai 1940.

MAURRAS Charles, « La Politique. Persévérons », *L'Action française*, 26 novembre 1939.

MAURRAS Charles, « Discours de réception à l'Académie française », sur *Académie française*, https://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-charles-maurras, 8 juin 1939.

MAURRAS Charles, *Devant l'Allemagne éternelle : Gaulois, Germains, Latins, chronique d'une résistance*, Paris, À l'Étoile, 1937.

MAURRAS Charles, « La Politique », *L'Action française*, 29 mars 1935.

MAURRAS Charles, « La Politique », *L'Action française*, 14 février 1935.

MAURRAS Charles, « La plus grande France », *Almanach de l'Action française*, 1935 (en ligne : http://maurras.net/textes/135.html, consulté le 19 juin 2018).

MAURRAS Charles, *Décernez-moi le prix Nobel de la paix*, Paris, Éditions du Capitole, 1931.

MAURRAS Charles, « L'esprit de Maurice de Guérin », *La Revue universelle*, 15 janvier 1925 (en ligne : http://maurras.net/textes/55.html).

MAURRAS Charles, *L'allée des philosophes*, Paris, G. Crès, 1924 (édition originale : 1923).

MAURRAS Charles, « Qu'il y a deux Paul Valéry », *L'Action française*, 28 mai 1922 (en ligne : http://maurras.net/textes/112.html, consulté le 4 août 2018).

MAURRAS Charles, *Kiel et Tanger*, édition électronique, Amérique du Nord (hébergeur), Maurras.net, 1921.

MAURRAS Charles, « Valeur du formulaire wilsonien », *L'Action française*, 10 mars 1918 (en ligne : http://maurras.net/textes/175-2.html#valeur-formulaire, consulté le 5 juillet 2018).

MAURRAS Charles, *Quand les Français ne s'aimaient pas : chronique d'une renaissance, 1895-1905*, Paris, Nouvelle librairie nationale, 1916.

MAURRAS Charles, « Lamartine et Chateaubriand », *L'Action française*, 23 avril 1912.

MAURRAS Charles, « Lorsque Proudhon eut les cent ans… », *Cahiers du cercle Proudhon*, n° 1, janvier 1912.

MAURRAS Charles, « Démocratie et Peuple », *L'Action française*, 13 mai 1911 (en ligne : http://maurras.net/textes/117.html, consulté le 10 juillet 2018).

MAURRAS Charles, « Démocratie et Latin », *L'Action française*, 11 mai 1911.

MAURRAS Charles, « La mort de José-Maria de Heredia », *La Gazette de France*, 5 octobre 1905 (en ligne : http://maurras.net/textes/13.html, consulté le 5 juillet 2018).

MAURRAS Charles, « La querelle du peuplier », *La Gazette de France*, 14 septembre 1903 (en ligne : http://maurras.net/textes/13.html, consulté le 5 juillet 2018).

MAURRAS Charles, « M. Henri de Régnier : inutiles beautés », *Revue Encyclopédique Larousse*, 14 décembre 1902.

MAURRAS Charles, « Poésie nouvelle ? », *La Gazette de France*, 8 septembre 1902, p. 1-2.

MAURRAS Charles, « Question sur les Parnassiens », *La Gazette de France*, 13 juillet 1902 (en ligne : http://maurras.net/textes/213.html#i-vi, consulté le 5 juillet 2018).

MAURRAS Charles, « Après la fête », *La Gazette de France*, 27 février 1902.

MAURRAS Charles, « M. Henri de Régnier : *Les Médailles d'argile* », *Revue Encyclopédique Larousse*, 17 mars 1900 (en ligne : http://maurras.net/textes/213.html#ii-ii, consulté le 4 juillet 2018).

MAURRAS Charles, « Esthétique de la langue française », *Revue encyclopédique Larousse*, 1899.

MAURRAS Charles, « La poésie de Mallarmé », *Revue Encyclopédique Larousse*, 5 novembre 1898 (en ligne : http://maurras.net/textes/107.html, consulté le 4 juillet 2018).

MAURRAS Charles, « M. Henri de Régnier : *La Canne de jaspe* », *Revue Encyclopédique Larousse*, 4 juin 1898 (en ligne : http://maurras.net/textes/213.html#ii-ii, consulté le 4 juillet 2018).

MAURRAS Charles, « La revue littéraire : les romanciers et les conteurs », *Revue Encyclopédique Larousse*, 30 avril 1898.

MAURRAS Charles, « M. Henri de Régnier : *Les Jeux rustiques et divins* », *Revue Encyclopédique Larousse*, 7 avril 1897 (en ligne : http://maurras.net/textes/213.html#ii-ii, consulté le 4 juillet 2018).

MAURRAS Charles, « Maurice du Plessys », *Revue Encyclopédique Larousse*, 23 janvier 1897 (en ligne : http://maurras.net/textes/91.html, consulté le 4 juillet 2018).

MAURRAS Charles, « Les sentiments de la jeunesse en 1896 : Parnassisme, naturalisme, symbolisme. Catulle Mendès, Émile Zola, Stéphane Mallarmé », *Revue Encyclopédique Larousse*, 14 mars 1896 (en ligne : http://maurras.net/textes/163.html, consulté le 5 juillet 2018).

MAURRAS Charles, « Revue littéraire », *Revue Encyclopédique Larousse*, n° 123, 1896.

MAURRAS Charles, « Trois romantiques. M. Gustave Kahn ; M. Émile Verhaeren ; M. Georges Rodenbach », *Revue Encyclopédique Larousse*, nº 134, 1896.

MAURRAS Charles, « La candidature au génie », *Revue Encyclopédique Larousse*, nº 130, 1896.

MAURRAS Charles, « Défense du système des poètes romans », *La Plume*, nº 149, 1er juillet 1895, p. 289-292.

MAURRAS Charles, « Paul Verlaine : les époques de sa poésie », *Revue Encyclopédique Larousse*, 1er janvier 1895 (en ligne : http://maurras.net/textes/99.html, consulté le 4 juillet 2018).

MAURRAS Charles, « Notes sur Maurice Barrès », *Revue Encyclopédique Larousse*, 1er avril 1894.

MAURRAS Charles, « Étude biographique – Arthur Rimbaud », *Revue Encyclopédique Larousse*, nº 26, 1892, p. 7-12.

MAURRAS Charles, *Jean Moréas*, Paris, Plon, Nourrit et Cie, 1891.

MILLET Richard, « La grande pitié des arbres de Corrèze », sur *Richard Millet - site officiel*, https://richardmillet.wixsite.com/siteofficiel/post/chronique160, 22 avril 2018, consulté le 31 juillet 2019.

MILLET Richard, *Journal 1971-1994*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2018.

MILLET Richard, « De Tell ez Zaartar aux banlieues d'Europe », sur *Richard Millet - site officiel*, https://richardmillet.wixsite.com/siteofficiel/post/chronique79, 15 août 2016.

MILLET Richard, « Une cabale des dévots », *Revue des deux mondes*, mars 2016, p. 67-73.

MILLET Richard, « Pourquoi la littérature de langue française est nulle ? », *La Revue littéraire*, nº 61, 7 janvier 2016.

MILLET Richard, *Lettre aux Norvégiens sur la littérature et les victimes*, Paris, P.-G. de Roux, 2014.

MILLET Richard, *Langue fantôme : Essai sur la paupérisation de la langue* suivi d'*Éloge littéraire d'Anders Breivik*, Paris, P.-G. de Roux, 2012.

MILLET Richard, « L'échange solipsiste », *Roman 20-50*, nº 53, 2012, p. 103-108.

MILLET Richard, *Intérieur avec deux femmes*, Paris, P.-G. de Roux, 2012.

MILLET Richard, *De l'antiracisme comme terreur littéraire*, Paris, P.-G. de Roux, 2012.

MILLET Richard, *Arguments d'un désespoir contemporain*, Paris, Hermann, coll. « Hermann littérature », 2011.

MILLET Richard, *Tarnac*, Paris, Gallimard, coll. « L'Arpenteur », 2010.

MILLET Richard, *L'Enfer du roman : réflexions sur la postlittérature*, Paris, Gallimard, 2010.

MILLET Richard, *Ma vie parmi les ombres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005 (édition originale : 2003).

MILLET Richard, *Harcèlement littéraire : entretiens avec Delphine Descaves et Thierry Cecille*, Paris, Gallimard, 2005.

MILLET Richard, *Le Goût des femmes laides*, Paris, Gallimard, 2005.

MILLET Richard, *Pour la musique contemporaine : chroniques discographiques*, Paris, Fayard, 2004.

MILLET Richard, *Le Sentiment de la langue : I, II, III*, édition revue et augmentée, Paris, La Table ronde, coll. « La petite vermillon », 2003.

MILLET Richard, *La Gloire des Pythre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002 (édition originale : 1995).

MILLET Richard, *L'Angélus, La Chambre d'ivoire, L'Écrivain Sirieix*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001.

MILLET Richard, *Lauve le pur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001 (édition originale : 2000).

MILLET Richard, *La Voix d'alto*, Paris, Gallimard, 2001.

MILLET Richard, *L'Amour des trois sœurs Piale*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999 (édition originale : 1997).

MILLET Richard, *Cœur blanc*, Paris, P.O.L, 1994.

MILLET Richard, *Le Chant des adolescentes*, Paris, P.O.L, 1993.

MILLET Richard, *Accompagnement*, Paris, P.O.L, 1991.

MILLET Richard, *L'Innocence*, Paris, P.O.L, 1984.

MILLET Richard, « Petite suite de chambres », *Recueil*, nº 1, 1984, p. 25-45.

MILLET Richard, *L'Invention du corps de saint Marc*, Paris, P.O.L, 1983.

MILLET Richard et Philippe SOLLERS, « Quel avenir pour la Littérature ? », *Le Magazine littéraire*, nº 470, décembre 2007.

MONTHERLANT Henry de, *Essais critiques*, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF », 1995.

MONTHERLANT Henry de, *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1963.

MONTHERLANT Henry de, *Romans*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, t. I.

MONTHERLANT Henry de, *La Relève du matin*, Paris, Gallimard, 1954 (édition originale : 1920).

MONTHERLANT Henry de, « Au-delà du *Solstice de juin* », *Le Matin*, 4 décembre 1941, p. 1-2.

MONTHERLANT Henry de, *Le Solstice de juin*, Paris, Grasset, 1941.

MORAND Paul, *Romans*, Michel Collomb (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2005.

MORAND Paul, *Entretiens*, Paris, La Table ronde, coll. « La petite vermillon », 2001 (édition originale : 1990).

MORAND Paul, *Chroniques 1931-1954*, Paris, Grasset, 2001.

MORAND Paul, *Journal inutile*, Laurent Boyer et Véronique Boyer (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF », 2001, t. II.

MORAND Paul, *Journal inutile*, Laurent Boyer et Véronique Boyer (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF », 2001, t. I.

MORAND Paul, *Mes débuts*, Paris, Arléa, 1994 (édition originale : 1933).

MORAND Paul, *Nouvelles complètes*, Michel Collomb (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, t. II.

MORAND Paul, *Nouvelles complètes*, Michel Collomb (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, t. I.

MORAND Paul et Jacques CHARDONNE, *Correspondance*, Philippe Delpuech (éd.), Paris, Gallimard, 2015, t. II.

MORAND Paul et Jacques CHARDONNE, *Correspondance*, Philippe Delpuech (éd.), Paris, Gallimard, 2013, t. I.

MORÉAS Jean, « [Textes sur l'école romane] », sur *Observatoire de la vie littéraire*, http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/critique/moreas_manifeste-ecole-romane/, 2018 (édition originale : 1891).

MOUFFLET André, *Au secours de la langue française*, Paris, Denoël, 1947.

MOUFFLET André, « Le style du roman-feuilleton », *Mercure de France*, CCXXV, n° 783, 1er février 1931.

MOUFFLET André, *Contre le massacre de la langue française*, Toulouse, Paris, Didier-Privat, coll. « Bibliothèque des parents et des maîtres », 1930.

NARGUET Guillaume, « Entretien avec Michel Déon », sur *PHILITT*, https://philitt.fr/2016/09/28/michel-deon-il-ny-a-pas-un-livre-de-nimier-qui-resiste-a-lepreuve-du-temps-3/, 28 septembre 2016, consulté le 4 juillet 2018.

NIMIER Roger, *Les Indes galandes*, Marc Dambre (éd.), Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche », 2012.

NIMIER Roger, *Variétés*, Paris, Arléa, coll. « Arléa-Poches », 2003.

NIMIER Roger, *Journées de lecture*, Paris, Gallimard, 1995, vol. 2.

NIMIER Roger, *Les écrivains sont-ils bêtes ?*, Marc Dambre (éd.), Paris, Rivages, 1990.

NIMIER Roger, *L'Élève d'Aristote*, Marc Dambre (éd.), Paris, Gallimard, 1981.

NIMIER Roger, *Les Épées*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973 (édition originale : 1948).

NIMIER Roger, *Journées de lecture*, Paris, Gallimard, 1965, vol. 1.

NIMIER Roger, « Donnez à Céline le prix Nobel ! », *Les Nouvelles littéraires*, 18 octobre 1956.

NIMIER Roger, *Le Grand d'Espagne*, Paris, La Table ronde, 1950.

NIMIER Roger, *Le Hussard bleu*, Paris, Gallimard, 1950.

PARINAUD André, Jacques AUDIBERTI, Antoine BLONDIN, Jacques LAURENT, Félicien MARCEAU, Roger NIMIER et Paul SÉRANT, « Existe-t-il un style littéraire de droite ? », *La Parisienne*, juin 1955.

PEREDA Rosa Maria, « Cioran l'étranger. Propos recueillis », *Le Magazine littéraire*, nº 204, février 1984, p. 80-84.

POULAIN Henri, « Avec Henry de Montherlant, de "Sainte-Croix" à la roue solaire », *Je suis partout*, nº 540, 29 novembre 1941, p. 10.

REBATET Lucien, *Journal d'un fasciste*, Paris, L'Homme libre, 2020, t. V : 1963-1972.

REBATET Lucien, *Le dossier Rebatet. Les Décombres – L'inédit de Clairvaux*, Bénédicte Vergez-Chaignon (éd.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2015.

REBATET Lucien, *Les Mémoires d'un fasciste*, Paris, Pauvert, 1976, t. II.

RICHEPIN Jean, « Pour la culture française », *Le Figaro*, 15 juillet 1911.

SOUZA Robert de, « La réforme de l'orthographe : sa vanité », *La Phalange*, nº 38, 20 août 1909, p. 289-315.

THÉRIVE André, *Libre histoire de la langue française*, Paris, Stock, 1954.

THÉRIVE André, *Querelles de langage*, Paris, Stock, 1940, vol. 3.

THÉRIVE André, *Querelles de langage*, Paris, Stock, 1933, vol. 2.

THÉRIVE André, *Le français, langue morte ?*, Paris, Plon-Nourrit et Cie, 1923.

VINCENT Claude-Marie, *Le péril de la langue française, dictionnaire raisonné des principales locutions et prononciations vicieuses et des principaux néologismes*, Paris, J. de Gigord, 1910.

Cahiers Charles Maurras, Paris, Librairie Diffusion Université Culture, 1969, vol. 30.

« Louis-Ferdinand Céline à Meudon », dans l'émission *En français dans le texte*, Radiodiffusion-télévision française, 19 juin 1959.

Corpus annexe et autres sources littéraires

Anonyme, « Projet d'embellissements rationnels de la ville de Paris », *Potlatch*, n° 19, avril 1955.

Anonyme, « À la recherche des intellectuels de droite », *L'Express*, 25 décembre 1954.

APOLLINAIRE, *Calligrammes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1966 (édition originale : 1925).

ARAGON Louis, *Aurélien*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972 (édition originale : 1944).

BÉNARD Ludivine, « Pourquoi Nuit debout m'a enthousiasmée », sur *La mauvaise réputation de Ludivine*, https://ludivinebenard.wordpress.com/2016/04/11/pourquoi-nuit-debout-ma-enthousiasmee/, 11 avril 2016, consulté le 3 juin 2019.

BÈS Gautier, « Noël : quand l'infini rencontre la limite », *Le Figaro/Figarovox*, 23 décembre 2015 (en ligne : http://www.lefigaro.fr/vox/religion/2015/12/23/31004-20151223ARTFIG00099-noel-quand-l-infini-rencontre-la-limite.php, consulté le 3 juin 2019).

BILGER Philippe, « Le style à droite, la pensée à gauche ? », sur *Justice au Singulier*, https://www.philippebilger.com/blog/2013/12/le-style-%C3%A0-droite-la-pens %C3%A9e-%C3%A0-gauche-.html, 27 décembre 2013, consulté le 13 mai 2020.

BLUM Léon, « La bataille pour les humanités », *La Revue de Paris*, 15 mai 1923.

BOILEAU Nicolas, *Satires, Épîtres, Art poétique*, Jean-Pierre Collinet (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1985.

BONNEFOY Yves, *La Petite Phrase et la longue phrase*, Paris, La TILV, coll. « Essais 50 », 1994.

BOSSUET, *Oraisons funèbres*, Jacques Truchet (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1998.

BOURDON William, « "Les lanceurs d'alerte africains ont un urgent besoin de protection" », *Le Monde*, 7 mars 2017 (en ligne : https://www.lemonde.fr/afrique/article/2017/03/07/ les-lanceurs-d-alerte-africains-ont-un-urgent-besoin-de-protection_5090532_3212.html, consulté le 3 juin 2019).

BRETON André, *Signe ascendant*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1999.

BRILLAT-SAVARIN Jean Anthelme, *Physiologie du goût*, Michel Guibert (éd.), Paris, Hermann, 1975.

BRUNOT Ferdinand, *Observations sur la grammaire de l'Académie française*, Paris, Droz, 1932.

BRUNOT Ferdinand, « La crise du français (II) », *La Revue hebdomadaire*, 21 janvier 1911, p. 304-326.

BRUNOT Ferdinand, « La crise du français (I) », *La Revue hebdomadaire*, 17 janvier 1911, p. 160-176.

BRUNOT Ferdinand, *La réforme de l'orthographe*, Paris, A. Colin, 1905.

BUFFON Georges Louis Le Clerc de, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007.

CALMET Augustin et Henri-François de VENCE, *Sainte Bible en latin et en français*, 4ème éd., Paris, Méquignon, 1821, vol. IX (édition originale : 1748–1750).

CERVERA-MARZAL Manuel, « À propos de la désobéissance civile. Amnistier les gilets jaunes est nécessaire mais pas suffisant », *L'Humanité*, 25 janvier 2019 (en ligne : https://www.humanite.fr/propos-de-la-desobeissance-civile-amnistier-les-gilets-jaunes-est-necessaire-mais-pas-suffisant, consulté le 3 juin 2019).

CHATEAUBRIAND François-René de, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Le Livre de poche, 2003, vol. livres I à XII (édition originale : 1849–1850).

CHATEAUBRIAND François-René de, *Génie du christianisme*, Paris, Garnier Frères, 1828.

DAUZAT Albert, *La défense de la langue française : la crise de la culture française, l'argot, la politesse du langage, la langue internationale*, Paris, Armand Colin, 1912.

DEBORD Guy, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2006.

DEBORD Guy, *Correspondance*, Patrick Mosconi (éd.), Paris, Fayard, 1999, vol. 6.

DEBORD Guy, *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1996 (édition originale : 1988).

DUHAMEL Georges, *Scènes de la vie future*, Paris, Mercure de France, 1930.

EMINESCU, « L'afflux de réfugiés à la lumière d'un extrait de Cioran », sur *Le blog de Eminescu*, http://eminescu.over-blog.fr/2015/09/l-afflux-de-refugies-a-la-lumiere-d-un-extrait-de-cioran.html, 13 septembre 2015, consulté le 31 janvier 2020.

ÉTIEMBLE René, *Parlez-vous franglais ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio actuel », 1991 (édition originale : 1964).

FAULKNER William, *Le Bruit et la Fureur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972 (édition originale : 1929).

FINKIELKRAUT Alain, *Au nom de l'autre, réflexions sur l'antisémitisme qui vient*, Paris, Gallimard, 2003.

FRAIGNEAU André, *L'Amour vagabond*, Paris, Plon, 1956 (édition originale : 1949).

FREI Henri, *La grammaire des fautes*, Bellegarde, Société anonyme des arts graphiques de France, 1929.

GEORGIN René, *Pour un meilleur français*, Paris, A. Bonne, 1951.

GIROUX Matthieu, « Bruno de Cessole : "Le déclin politique de la France est inséparable de son déclin littéraire" », sur *PHILITT*, https://philitt.fr/2016/01/14/bruno-de-cessole-le-declin-politique-de-la-france-est-inseparable-de-son-declin-litteraire/, 14 janvier 2016, consulté le 10 mai 2020.

GOURMONT Remy de, *Esthétique de la langue française*, Paris, Mercure de France, 1923 (édition originale : 1899).

HUGO Victor, *Théâtre*, Anne Ubersfeld (éd.), Paris, R. Laffont, coll. « Bouquins », 1985, vol. 1.

JEANNE D'ARC, *Les Lettres de Jehanne d'Arc et la prétendue abjuration de Saint-Ouen*, Conrad Tardieu de Maleissye (éd.), Paris et Orléans, A. Marty et M. Marron, 1911.

JOSEPH Roger et Jean FORGES (dir.), *Charles Maurras, 1868-1952 : témoignages*, Paris, Plon, 1953.

LA BRUYÈRE, *Les Caractères*, Emmanuel Bury (éd.), Paris, Le Livre de poche, 1995.

LARBAUD Valery, *Amants, heureux amants…*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1993 (édition originale : 1923).

La Rédaction, « Éditorial : Un nouvel imaginaire », sur *Limite*, http://revuelimite.fr/edito-du-n8-un-nouvel-imaginaire, 3 novembre 2017, consulté le 3 juin 2019.

LA ROCHEFOUCAULD, *Maximes*, Jean Rohou (éd.), Paris, Le Livre de poche, coll. « Classiques », 1991.

LA SOUDIÈRE Vincent, *Chroniques antérieures*, Montpellier, Fata Morgana, 1978.

LEVINAS Emmanuel, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, Paris, Le Livre de poche, coll. « biblio essais », 1990 (édition originale : 1961).

LEVINAS Emmanuel, *De l'évasion*, Montpellier, Fata Morgana, 1982 (édition originale : 1935).

LEVINAS Emmanuel, *De l'existence à l'existant*, Paris, Fontaine, coll. « Exercice de la pensée », 1947.

MAHLER Thomas et Laureline DUPONT, « Élisabeth Lévy : “Quand la gauche est hégémonique, sa littérature est ennuyeuse à périr” », sur *Le Point*, https://www.lepoint.fr/culture/elisabeth-levy-quand-la-gauche-est-hegemonique-sa-litterature-est-ennuyeuse-a-perir-01-04-2018-2207192_3.php, 1er avril 2018, consulté le 13 mai 2020.

MERRILL Stuart, « Chroniques. Les poésies », *L'Ermitage*, vol. 7, décembre 1893.

MISTRAL Frédéric, *Lou Trésor dou Félibrige ou Dictionnaire provençal-français*, Raphèle-lès-Arles, Marcel Petit, 1979, vol. 2.

MODIANO Patrick, *Romans*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2013.

NABOKOV Vladimir, *Lolita*, Londres, Penguin, 2011 (édition originale : 1955).

NIETZSCHE Friedrich, *Also sprach Zarathustra : ein Buch für Alle und Keinen*, Cologne, Anaconda, 2005.

NIETZSCHE Friedrich, *Par-delà bien et mal*, Patrick Wotling (éd.), Paris, Flammarion, coll. « GF », 2000 (édition originale : 1886).

NIZAN Paul, *La Conspiration*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990 (édition originale : 1938).

OLLIER Claude, *La Mise en scène*, Paris, Minuit, 1958.

OULDAMER Mezioud, *Le Cauchemar immigré dans la décomposition de la France*, Paris, G. Lebovici, 1986.

PAULHAN Jean, *Petite préface à toute critique*, Cognac, Le temps qu'il fait, 1988 (édition originale : 1951).

PÉGUY Charles, *Notre jeunesse*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1993 (édition originale : 1910).

PEREC Georges, *Œuvres*, Christelle Reggiani (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2017, t. I.

PÉROUZE Henri, « Management : managers… pervers, inconscients, empathiques ? », sur *Lettre du Cadre Territorial*, http://www.lettreducadre.fr/10279/management-managers-pervers-inconscients-empathiques/, 9 décembre 2014, consulté le 3 juin 2019.

PONGE Francis, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, t. II.

PROUST Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1988 (édition originale : 1919).

QUENEAU Raymond, *Bâtons, chiffres et lettres*, éd. revue et augmentée, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1985 (édition originale : 1950).

RAMBAUD Henri et Pierre VARILLON, *Enquête sur les maîtres de la jeune littérature*, Paris, Bloud et Gay, 1923.

RAMUZ Charles-Ferdinand, *Vie de Samuel Belet*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2005 (édition originale : 1913).

ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1967 (édition originale : 1963).

ROBBE-GRILLET Alain, *Les Gommes*, Paris, Minuit, 1953.

SACHS Maurice, *Au temps du Bœuf sur le toit*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers rouges », 1987 (édition originale : 1935).

SAINTE-BEUVE Charles-Augustin, « Poètes et romanciers modernes de la France : M. de Balzac », *Revue des deux mondes*, vol. 4, 15 novembre 1834.

SAINT-SIMON, *Mémoires III : La mort de Louis XIV*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2007.

SCHLUMBERGER Jean, « Considération », *La Nouvelle Revue française*, nº 1, 1908.

SIMON Claude, *Le Tramway*, Paris, Minuit, 2001.

SIMON Claude, *Les Géorgiques*, Paris, Minuit, 1981.

VÉLIOCAS Joachim, « Le philosophe Cioran sur la substitution de population », sur *Novopress.info - arme de réinformation massive*, https://fr.novopress.info/112086/le-philosophe-cioran-sur-la-substitution-de-population-tribune-libre-de-joachim-veliocas/, 30 avril 2012, consulté le 31 janvier 2020.

VILLON François, *Poésies complètes*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Lettres gothiques », 1991.

La querelle de l'orthographe : réponse à M. Marcel Boulenger, Lyon, Édition de la *Revue de Lyon et du Sud-Est*, 1906.

Sources secondaires

Études littéraires, stylistiques et linguistiques

ADAM Jean-Michel et André PETITJEAN, *Le texte descriptif : poétique historique et linguistique textuelle*, Paris, Nathan, coll. « Études linguistiques et littéraires », 1989.

ADAM Jean-Michel et Gilles PHILIPPE, « Continuité et textualité », dans Jean-Michel Adam (dir.), *Faire texte : frontières textuelles et opérations de textualisation*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, coll. « Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté », 2015, p. 35-45.

ALBALAT Antoine, *La formation du style par l'assimilation des auteurs*, 6e éd., Paris, Armand Colin, 1908.

ALEXANDRE-BERGUES Pascale, « Claudel et Maurras : retour sur une polémique », dans Olivier Dard, Jeanyves Guérin et Michel Leymarie (dir.), *Maurrassisme et littérature*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Histoire et civilisations », 2012, p. 105-116.

ALLIOT David (dir.), *D'un Céline l'autre*, Paris, R. Laffont, coll. « Bouquins », 2011.

AL-MATARY Sarah, « Des rayons et des ombres. Latinité, littérature et réaction en France (1880-1940) », *Cahiers de la Méditerranée*, nº 95, Centre de la Méditerranée moderne et contemporaine, 15 décembre 2017, p. 15-29.

ANGENOT Marc, *La parole pamphlétaire : contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982.

ANGENOT Marc, « Présupposé, topos, idéologème », *Études françaises*, vol. 13, nº 1-2, 1977, p. 11-34.

ANTOINE Gérald, *La coordination en français*, Paris, Éditions d'Artrey, 1958.

APOSTOL Silvia-Adriana, « La "prétendue" ironie de Marcel Aymé », dans *Langue et littérature. Repères identitaires en contexte européen*, Piteşti (Roumanie), Presses universitaires de Piteşti, 2019, p. 35-44.

ARON Paul, *Histoire du pastiche : le pastiche littéraire français, de la Renaissance à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Les littéraires », 2008.

ASENSIO Juan, « Il ne faut pas lire Richard Millet. À propos de *L'Enfer du roman* », sur *Stalker*, http://www.juanasensio.com/archive/2011/06/16/enfer-du-roman-richard-millet-editions-gallimard.html, 25 juin 2011, consulté le 17 août 2019.

ASSOULINE Pierre, « Cioran amoureux », sur *Le Monde.fr*, https://www.lemonde.fr/livres/article/2011/12/01/cioran-amoureux_1611485_3260.html, 1er décembre 2011, consulté le 17 septembre 2019.

ATTAL Pierre, « L'agrammaticalité et la syntaxe de Saint-Simon », *L'information grammaticale*, nº 84, 2000, p. 3-6.

AUTHIER-REVUZ Jacqueline, *Ces mots qui ne vont pas de soi : boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Limoges, Lambert-Lucas, 2015 (édition originale : 1995).

AUTHIER-REVUZ Jacqueline, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages*, vol. 19, nº 73, 1984, p. 98-111.

AYRES-BENNETT Wendy, « La persistance de l'idéologie linguistique des remarqueurs dans les chroniques de langage de 1925 à nos jours », *Circula*, nº 1, 2015, p. 44-68.

BADIOU-MONFERRAN Claire, « Rémanence des *Et* de relance en français moderne et contemporain : du résidu au reliquat », *Le Français moderne*, nº 2, 2020, p. 295-312.

BAETENS Jan, *Études camusiennes*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 2000.

BAETENS Jan et Charles A. PORTER (dir.), *Renaud Camus, écrivain*, Louvain, Peeters, coll. « Accent », 2001.

BAKHTINE Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Isabelle Kolitcheff (trad.), Paris, Seuil, coll. « Points », 1998.

BARTHELET Philippe, « Larmes », *Valeurs actuelles*, nº 4086, 19 mars 2015, p. 63.

BARTHES Roland, *Écrits sur le théâtre*, Jean-Loup Rivière (éd.), Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2002.

BARTHES Roland, *Œuvres complètes*, Éric Marty (éd.), Paris, Seuil, 1995, t. III : 1974-1980.

BARTHES Roland, « Roland Barthes interroge Renaud Camus », *La Quinzaine littéraire*, 1er mai 1975.

BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975.

BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1972.

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1970 (édition originale : 1957).

BARTHES Roland et Daniel BOUDINET, « La photographie au présent », *Créatis*, nº 4, 1977.

BARTOK Maria, *Procédés stylistiques de Paul Morand – portraits de New York et de Londres*, Montréal, McGill, thèse de doctorat, 1964.

BASTAIRE Jean, « Les premiers lecteurs de Péguy (1898-1914) », dans *Péguy écrivain. Colloque du centenaire*, Paris, Klincksieck, 1977, p. 33-45.

BEAUJOT Jean-Pierre, « Les statues de neige ou contribution au portrait du parfait petit défenseur de la langue française », *Langue française*, nº 54, 1982, p. 40-55.

BECK Theodore Toulon, *A Study of Style Imagery in the Early Prose Works of Paul Morand*, Bâton Rouge, Université d'État de Louisiane, thèse de doctorat, 1961.

BELLOSTA Marie-Christine, *Céline ou l'art de la contradiction : lecture de* Voyage au bout de la nuit, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1990.

BELOT Robert, *Lucien Rebatet: le fascisme comme contre-culture*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

BELOT Robert, *Lucien Rebatet : un itinéraire fasciste*, Paris, Seuil, 1994.

BELOT Robert, « Critique fasciste de la raison réactionnaire : Lucien Rebatet contre Charles Maurras », *Mil neuf cent*, nº 9, 1991, p. 49-67.

BEN YOUSSEF Azza, « Paul Morand ou comment inventer un style nouveau ? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 109, nº 2, juin 2009, p. 299-306.

BENOIT Eric, « La rencontre avec Satan », *Roman 20-50*, hors série n° 4, 2008, p. 105-128.

BERGERON Francis, « Chardonne et son *Ciel de Nieflheim* : itinéraire d'un manuscrit », sur *Le Salon littéraire*, http://salon-litteraire.linternaute.com/fr/histoire/content/1867146-chardonne-et-son-ciel-de-nieflheim-itineraire-d-un-manuscrit, 2 mars 2014, consulté le 26 janvier 2021.

BERNANOS Jean-Loup, *Georges Bernanos à la merci des passants*, Paris, Plon, 1986.

BERRENDONNER Alain, « Portrait de l'énonciateur en faux naïf », *Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, nº 15, 10 novembre 2002 (consulté le 9 avril 2021).

BERRENDONNER Alain, *L'éternel grammairien : étude du discours normatif*, Berne, Peter Lang, coll. « Sciences pour la communication », 1982.

BERRENDONNER Alain, *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Minuit, coll. « Propositions », 1982.

BESSIÈRES Vivien, « Stylistique du roman "togé" », *Revue de littérature comparée*, nº 349, 26 mai 2014, p. 39-52.

BLAGA Andreea Maria, « Figures de rhétorique et "figures de traduction" dans *Sur les cimes du désespoir* et *Des larmes et des saints* », dans *Cioran, archives paradoxales*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2015, t. II, p. 195-208.

BLANCHOT Maurice, *Chroniques littéraires du* Journal des débats*, avril 1941-août 1944*, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF », 2007.

BLANCHOT Maurice, *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1975 (édition originale : 1943).

BOCHOLIER Gérard, *Ainsi parlait Georges Bernanos*, Paris, Arfuyen, coll. « Ainsi parlait », 2019.

BOISDEFFRE Pierre de, « Les caprices de Paul Morand », *Combat*, 1er mars 1956, p. 7.

BOLLON Patrice, *Cioran l'hérétique*, Paris, Gallimard, 1997.

BORDAS Éric, « L'essai et son "appétit de style" ? », dans Patrick Née (dir.), *Le quatrième genre : l'essai*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2018, p. 275-294.

BORDAS Éric, « Les inversions des invertis ? », dans Agnès Fontvieille-Cordani et Stéphanie Thonnérieux (dir.), *L'Ordre des mots à la lecture des textes*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Textes & Langue », 2009, p. 387-402.

BORDAS Éric, « Le personnel sujet ø dans l'écriture diariste », *L'information grammaticale*, nº 111, 2006, p. 3-6.

BORY Jean-Louis, *Tout feu tout flamme*, Paris, Julliard, 1966.

BOTHOREL Jean, *Bernanos, le mal pensant*, Paris, B. Grasset, 1998.

BRAD Rodica, « Cioran entre l'attraction-horreur du *bocet* et la lamentation comme *modus vivendi*. Extraits de correspondance », dans *Cioran, archives paradoxales*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2015, t. II, p. 117-136.

BRAD Rodica, « Cioran, au sujet de *Transfiguration de la Roumanie*. Extraits de correspondance », dans *Cioran, archives paradoxales*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2015, t. I, p. 89-95.

BRAHAMCHA-MARIN Jordi, *La réception critique de la poésie de Victor Hugo en France (1914-1944)*, Le Mans, Université du Maine, thèse de doctorat, 2018.

BRAHAMCHA-MARIN Jordi et Alice de CHARENTENAY (dir.), *La Commune des écrivains. Paris, 1871 : vivre et écrire l'insurrection*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2021.

BRES Jacques, « Savoir de quoi on parle : dialogue, dialogal, dialogique ; dialogisme, polyphonie… », dans Jacques Bres, Pierre Patrick Haillet, Sylvie Mellet, Laurence Rosier et Henning Nølke (dir.), *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, coll. « Champs linguistiques », 2005, p. 47-61.

BRULEY Pauline, *Rhétorique et style dans la prose de Charles Péguy*, Paris, H. Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2010.

BUISINE Alain, « D'un romanesque à contre-temps : (Jean-) Renaud Camus », *Littérature*, n° 77, 1990, p. 41-65.

CABANIS José, *Jouhandeau*, Paris, Gallimard, coll. « La bibliothèque idéale », 1959.

CAMPROUX Charles, « La langue et le style des écrivains. Claude Simon, *L'Herbe* », *Cahiers Claude Simon*, n° 4, 30 novembre 2008, p. 129-136 (édition originale : 1959).

CAPPELLE Philippe, « La tentation dorienne : Montherlant, jeune romancier », *Babel. Littératures plurielles*, n° 27, 1er juillet 2013, p. 11-28.

CARRÈRE D'ENCAUSSE Hélène, « Victor Hugo et l'Académie française. Séance publique annuelle », sur *Académie française*, https://www.academie-francaise.fr/victor-hugo-et-lacademie-francaise-seance-publique-annuelle, 6 décembre 2001, consulté le 12 avril 2021.

CATACH Nina, « La bataille de l'orthographe aux alentours de 1900 », dans Gérald Antoine et Robert Martin (dir.), *Histoire de la langue française 1880-1914*, Paris, CNRS éditions, coll. « Linguistique », 2016, p. 237-251.

CAVAILLÉ Jean-Pierre, « Patois de province et belle langue : les lieux communs en héritage », *Acta Fabula*, vol. 5, n° 2, 28 septembre 2004 (en ligne : https://www.fabula.org:443/acta/document528.php, consulté le 25 juin 2018).

CAVAILLÈS Nicolas, *Cioran malgré lui : écrire à l'encontre de soi*, Paris, CNRS éditions, 2011.

CAVAILLÈS Nicolas et Barbara SCAPOLO, *Cioran et Valéry : l'attention soutenue*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2016.

CHABOT Jacques, « Bernanos du roman au pamphlet : polyphonie et prosopopée », dans *Bernanos : le rêve et l'action*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1994, p. 393-413.

CHABOT Jacques, « L'accueil de la critique en 1937 et en 1967 », *Études bernanosiennes*, nº 9, 1968, p. 107-180.

CHAOUAT Bruno, « Langues de terre : au-delà du philosémitisme », *Critique*, nº 714, 2006, p. 912-927.

CHAROLLES Michel et Marie Paule PERY-WOODLEY, « Les adverbiaux cadratifs. Introduction », *Langue française*, nº 148, 2005, p. 3-8.

CHAROLLES Michel et Daniel VIGIER, « Les adverbiaux en position préverbale : portée cadrative et organisation des discours », *Langue française*, nº 148, 2005, p. 9-30.

CHAUDIER Stéphane, « Les Piale et les Pythre entre amour et fierté », *Roman 20-50*, nº 53, 2012, p. 21-35.

CHAUDIER Stéphane, « Jouhandeau et la légende photographique », dans Jean-François Louette et Roger-Yves Roche (dir.), *Portraits de l'écrivain contemporain*, Seyssel, Champ-Vallon, 2003, p. 189-193.

CHAUDIER Stéphane et Frédéric MONTFORT, « *Soli Deo gloria* », *Roman 20-50*, nº 45, 2008, p. 49-62.

CLARK Alan R., *La France dans l'histoire selon Bernanos*, Paris, Minard, coll. « La Thèsothèque », 1983.

CLERC Thomas, « Le *Journal* de Renaud Camus est-il bathmologique ? », dans Ralph Sarkonak (dir.), *Les spirales du sens chez Renaud Camus*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 2009, p. 139-165.

CLERC Thomas, « A force de jouer avec le second degré, l'écrivain a été rejoint par le premier. Il a trahi et déçu les admirateurs de son œuvre. La trahison de Renaud Camus. », sur *Libération.fr*, https://www.liberation.fr/tribune/2000/05/13/a-force-de-jouer-avec-le-second-degre-l-ecrivain-a-ete-rejoint-par-le-premier-il-a-trahi-et-decu-les_323841, 13 mai 2000, consulté le 17 septembre 2020.

COLLIN Christian, « Note sur la structure rythmique de la phrase », *Études bernanosiennes*, nº 10, 1969, p. 99-122.

COLLOMB Michel, *Paul Morand : petits certificats de vie*, Paris, Hermann, 2007.

COLLOMB Michel, « Situation de la recherche sur Paul Morand », dans Michel Collomb (dir.), *Paul Morand écrivain*, Montpellier, Université Paul-Valéry, 1993, p. 9-14.

COLLOVALD Annie, « Le populisme : de la valorisation à la stigmatisation du populaire », dans Marc Lits (dir.), *Populaire et populisme*, Paris, CNRS éditions, coll. « Les essentiels d'Hermès », 2009, p. 123-138.

COMPAGNON Antoine, *Les antimodernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2016 (édition originale : 2005).

COMPAGNON Antoine, « Maurras critique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 105, nº 3, 2005, p. 517-532.

COMPAGNON Antoine, « Barrès contre les Aliborons », sur *Fabula, Atelier littéraire*, http://www.fabula.org/atelier.php?Barr%26egrave%3Bs_contre_les_Aliborons, 2005, consulté le 21 juin 2019.

CORNICK Martyn, « Jacques Chardonne et *La Nouvelle Revue Française*, 1920-1940 », *Roman 20-50*, nº 45, 2008, p. 9-24.

COSTANTINI Michel, « Écrire l'image, redit-on », *Littérature*, nº 100, décembre 1995, p. 22-48.

COYAULT-DUBLANCHET Sylviane, *La province en héritage : Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard Millet*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2002.

CRESCIUCCI Alain, *Les désenchantés : Blondin, Déon, Laurent, Nimier*, Paris, Fayard, 2011.

CRESSANGES Jeanne, *Parlez-nous d'amour*, Paris, Flammarion, 1986.

CRITICUS, *Le style au microscope*, Paris, Calmann-Lévy, 1949.

DAMAMME-GILBERT Béatrice, *La série énumérative : étude linguistique et stylistique s'appuyant sur dix romans français publiés entre 1945 et 1975*, Genève, Droz, coll. « Langue et cultures », 1989.

DAMBRE Marc, « Les Hussards et l'Action française », dans Michel Leymarie, Olivier Dard et Jeanyves Guérin (dir.), *Maurrassisme et littérature*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2012, p. 201-217.

DAMBRE Marc, « *Journal inutile* et littérature », dans Catherine Douzou (dir.), *Paul Morand, singulier et pluriel*, Lille, Éditions du conseil scientifique de l'université Charles-de-Gaulle, coll. « Travaux et recherches », 2007, p. 41-50.

DAMBRE Marc, « Roger Nimier critique du roman », dans Catherine Douzou et Paul Renard (dir.), *Écritures romanesques de droite au XXe siècle*, Dijon, EUD, 2002, p. 65-78.

DAMBRE Marc, *Roger Nimier, hussard du demi-siècle*, Paris, Flammarion, 1989.

DAMBRE Marc, « Notes bibliographiques », *Cahiers Roger Nimier*, nº 3, 1982, p. 241-245.

DAMBRE Marc (dir.), *Les Hussards : une génération littéraire*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000.

DANTZIG Charles, *Dictionnaire égoïste de la littérature française*, Paris, Grasset, 2005.

DAVID Angie, *Réprouvés, bannis et infréquentables*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2018.

DEGOUT Bernard, « Récurrences de l'antiromantisme royaliste », dans *Politiques antiromantiques*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2012, p. 87-103.

DELVAILLE Bernard, « L'énigme de l'élégance », *Revue des deux mondes*, juillet 2003, p. 93-99.

DEMARS Aurélien, *Le pessimisme jubilatoire de Cioran. Enquête sur un paradigme métaphysique négatif*, Lyon, Université Jean Moulin Lyon 3, thèse de doctorat, 2007.

DEMIRKAN Murat, « Dandysme et ironie dans *Le Hussard bleu* de Roger Nimier », dans Marc Dambre (éd.), *Les Hussards : une génération littéraire*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, p. 143-158.

DEMONT François, « Le rêve d'un style parfait : le cas Cioran », Lausanne, 2013 (en ligne : https://www.academia.edu/35617514/Le_r %C3%AAve_dun_style_parfait_le_cas_Cioran, consulté le 7 août 2019).

DENIS Benoît, « Ironie et idéologie. Réflexions sur la "responsabilité idéologique" du texte », *COnTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, nº 2, 16 février 2007 (consulté le 22 décembre 2020).

DENIS Benoît, « Du fantastique réel au réalisme magique », *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, nº 21, 15 août 2002, p. 7-9.

DERVAL André (dir.), *70 critiques de* Voyage au bout de la nuit *: 1932-1935*, Paris, IMEC éd., coll. « Dossier de presse », 1993.

DESANTI Dominique, *Drieu La Rochelle ou le séducteur mystifié*, Paris, Flammarion, 1978.

DÉSIRAT Claude et Tristan HORDÉ, *La langue française au XXe siècle*, Paris, Bordas, coll. « Études », 1976.

DÉTRIE Catherine, « L'énallage : une opération de commutation grammaticale et/ou de disjonction énonciative ? », *Langue française*, nº 160, 2008, p. 89-104.

D'HOLLANDER Paul, « Les personnages écrivains dans l'œuvre de Bernanos », *Études bernanosiennes*, nº 17, 1982, p. 95-125.

DODILLE Norbert et Gabriel LIICEANU (dir.), *Lectures de Cioran*, Paris, L'Harmattan, coll. « Culture et diplomatie française », 1997.

DOMENGET Jean-François, « La mythologie guerrière chez Montherlant », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 121, nº 1, mars 2021, p. 197-212.

DOMENGET Jean-François, *Montherlant critique*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2003.

DOUZOU Catherine, « La construction du personnage », dans Michel Collomb (dir.), *Paul Morand écrivain*, Montpellier, Université Paul-Valéry, 1993, p. 53-67.

DOUZOU Catherine et Paul RENARD, *Écritures romanesques de droite au XXe siècle*, Dijon, EUD, coll. « Écritures », 2002.

DREYFUS Pauline, *Paul Morand*, Paris, Gallimard, coll. « Biographies », 2020.

DRIGNY Juliette, *Pe/anser la langue : langue littéraire et imaginaire linguistique de l'avant-garde post-structuraliste, 1965-1985*, Paris, Sorbonne université, thèse de doctorat, 2018.

DUCROT Oswald, « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation », dans *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, coll. « Propositions », 1984, p. 171-233.

DUFAY François, *Le soufre et le moisi : la droite littéraire après 1945, Chardonne, Morand et les hussards*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2010 (édition originale : 2006).

DUFAY François, *Le voyage d'automne : octobre 1941, des écrivains français en Allemagne*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2008 (édition originale : 2000).

DUFIET Jean-Paul, « Une écriture "asémite" en 1946 ? Marcel Aymé : *Le Chemin des écoliers* », dans Catherine Douzou et Paul Renard (dir.), *Écritures romanesques de droite au XXe siècle*, Dijon, EUD, 2002, p. 145-158.

DURAFFOUR Annick et Pierre-André TAGUIEFF, *Céline, la race, le Juif : légende littéraire et vérité historique*, Paris, Fayard, 2017.

DURAND Jean-François, *Péguy, Bernanos et le monde moderne : histoire et liberté*, Paris, H. Champion, coll. « Champion-Varia », 2000.

DUROISIN Pierre, *Montherlant et l'Antiquité*, Liège, Presses universitaires de Liège, coll. « Bibliothèque de la faculté de philosophie et lettres de l'université de Liège », 1987.

DÜRRENMATT Jacques, « « Le style est l'homme même ». Destin d'une buffonnerie à l'époque romantique », *Romantisme*, nº 148, 26 juin 2010, p. 63-76.

DUVAL Sophie, « L'"essence précieuse" de l'œuvre proustienne : l'humour et la mise en jeu de la valeur », dans Dominique Rabaté (dir.), *L'art et la question de la valeur*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », 2007, p. 101-129.

DUVAL Suzanne, *La prose poétique du roman baroque (1571-1670)*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Lire le XVIIe siècle », 2017.

ESCOLA Marc, *La Bruyère*, Paris, H. Champion, coll. « Moralia », 2001, t. II : « Rhétorique du discontinu ».

ESTÈVE Michel, « Métamorphose d'un thème littéraire. À propos des *Dialogues des Carmélites* », *Études bernanosiennes*, nº 1, 1960, p. 47-74.

ESTIER Samuel, *À propos du « style » de Houellebecq : retour sur une controverse (1998-2010)*, Lausanne, Archipel, coll. « Essais », 2015.

FAYE Olivier, « Emmanuel Macron fait vibrer la corde conservatrice », 27 avril 2019 (en ligne : https://www.lemonde.fr/politique/article/2019/04/27/l-appel-du-pied-d-emmanuel-macron-aux-electeurs-de-droite_5455593_823448.html, consulté le 3 juin 2019).

FERRY Jean, *L'Afrique des impressions : petit guide pratique à l'usage du voyageur*, Paris, Pauvert, 1967.

FIDUS, « Silhouettes contemporaines », *Revue des deux mondes*, vol. 34, août 1936, p. 575-584.

FOUCAULT Michel, *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1963.

FRAISSE Luc, « Proust et l'Action française », *Quaderni Proustiani*, nº 14, octobre 2020, p. 33-46.

FRANK Bernard, « Grognards et hussards », *Les Temps modernes*, nº 86, décembre 1952, p. 1005-1018.

FRAVALO-TANE Pascale, À la recherche du temps perdu *en France et en Allemagne, 1913-1958*, Paris, H. Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2008.

FUMAROLI Marc, *L'Âge de l'éloquence*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 1980.

GANDON Yves, *Le démon du style*, Paris, Plon, 1960 (édition originale : 1938).

GARANCHER Édouard, « Bernanos et Drumont : une admiration ambiguë », sur *PHILITT*, https://philitt.fr/2018/05/21/bernanos-et-drumont-une-admiration-ambigue/, 21 mai 2018, consulté le 3 juin 2019.

GARET Jean-Louis, « Montherlant sous l'Occupation », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, nº 31, 1991, p. 65-74.

GAULMIER Jean, *L'univers de Marcel Jouhandeau*, Paris, Nizet, 1959.

GENETTE Gérard, *Métalepse : de la figure à la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2009.

GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982.

GENETTE Gérard, *Mimologiques : voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1976.

GENETTE Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972.

GENGEMBRE Gérard, « Pour lire Balzac : de la famille et de la propriété selon Bonald », dans Andrea Del Lungo et Pierre Glaudes (dir.), *Balzac, l'invention de la sociologie*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études dix-neuviémistes », 2019, p. 37-52.

GLAUDES Pierre et Jean-François LOUETTE, *L'essai*, éd. revue et augmentée, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres Sup », 2011 (édition originale : 1999).

GODARD Henri, *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1985.

GOLDMANN Lucien, *Le Dieu caché : étude sur la vision tragique dans les* Pensées *de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976 (édition originale : 1955).

GOOSSE André, *Mélanges de grammaire et de lexicologie françaises*, Louvain-la-Neuve, Peeters, coll. « Bibliothèque des cahiers de l'institut de linguistique de Louvain », 1991.

GOSSELIN-NOAT Monique et Max MILNER (dir.), *Bernanos et le monde moderne*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires de Lille, 1989.

GOSSELIN-NOAT Monique et Bérengère MORICHEAU-AIRAUD, *Bernanos* Sous le soleil de Satan, Neuilly, Atlande, coll. « Clefs concours », 2008.

GOYET Bruno, *Charles Maurras*, Paris, Presses de Sciences PO, 2000.

GOYET Francis, « De la rhétorique à la création : hypotypose, type, *pathos* », dans Jean Gayon, Jacques Poirier et Jean-Claude Gens (dir.), *La Rhétorique : enjeux de ses résurgences*, Bruxelles, Ousia, 1998, p. 46-67.

GUERS-VILLATE Yvonne, « Les premiers écrits de Bernanos », *Études bernanosiennes*, nº 10, 1969, p. 125-146.

GUILLEMIN Henri, *Regards sur Bernanos*, Paris, Gallimard, coll. « Voies ouvertes », 1976.

GUITARD-AUVISTE Ginette, *Jacques Chardonne ou l'incandescence sous le givre*, Paris, Albin Michel, 2000 (édition originale : 1983).

HAMBURGER Käte, *Logique des genres littéraires*, Pierre Cadiot (trad.), Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1986.

HANREZ Marc, « Céline et Morand », dans Michel Collomb (dir.), *Paul Morand écrivain*, Montpellier, Université Paul-Valéry, 1993, p. 45-52.

HARTLEY Daniel, *The Politics of Style: Towards a Marxist Poetics*, Leiden, Brill, 2017.

HÉBERT-LOIZELET Sophie, « Montherlant et Yourcenar : une parenté obscure », dans Rémy Poignault (dir.), *Marguerite Yourcenar et le monde des lettres*, Clermont-Ferrand, SIEY, 2019, p. 157-176.

HEBEY Pierre, La NRF *des années sombres (juin 1940-juin 1941) : des intellectuels à la dérive*, Paris, Gallimard, 1992.

HÉRON Pierre-Marie, *Marcel Jouhandeau, l'orgueil de l'Homme*, Limoges, Pulim, coll. « Terre d'écriture », 2009.

HERVOUËT François-Xavier, « Léon Daudet, un réactionnaire aux avant-gardes », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 105, nº 3, 2005, p. 533-547.

HOLLAND John, « "Scares of all knotknow" », *Psychanalyse*, nº 19, 2010, p. 5-13.

JACOB BLANCHEMANCHE Valérie, *Espace graphique et oralités vivaces : lecture ethnocritique des premiers romans de Marcel Aymé*, Metz, Université de Lorraine, thèse de doctorat, 2019.

JEANDILLOU Jean-François, « "Voir le point de vue". L'espace énonciatif dans les poèmes descriptifs de Roussel », *Poétique*, nº 171, 2012, p. 291-305.

JEANRENAUD Magda, *La traduction : là où tout est pareil et rien n'est semblable*, Orléans, EST, 2012.

JEHANNO Yves, « Révélation d'un grand écrivain », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, vol. 79, nº 3, 1972, p. 723-737.

JENNY Laurent, « Sur le style littéraire », *Littérature*, vol. 108, nº 4, 1997, p. 92-101.

JURT Joseph, « *Sous le soleil de Satan* : la réception critique », *Roman 20-50*, hors-série n°4, 2008, p. 45-56.

JURT Joseph, *La réception de la littérature par la critique journalistique : lectures de Bernanos, 1926-1936*, Paris, J.-M. Place, 1980.

JURT Joseph et Max MILNER, *Bernanos et ses lecteurs*, Paris, Klincksieck, coll. « Actes et colloques », 2001.

KIBÉDI VARGA Áron, « La question du style et la rhétorique », dans Georges Molinié et Pierre Cahné (dir.), *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Linguistique nouvelle », 1994, p. 159-173.

KIBÉDI VARGA Áron, « Le récit postmoderne », *Littérature*, nº 77, 1990, p. 3-22.

KOHLHAUER Michael, « Du pamphlet à la littérature. Georges Bernanos, *Essais et écrits de combat* », *Europe*, nº 789-790, février 1995, p. 63-74.

KOHLHAUER Michael, « Roman, pamphlet et modernité : pour une politique de l'écriture bernanosienne », dans Joël Pottier (dir.), *Paradoxes et permanence de la pensée bernanosienne*, Paris, Aux amateurs de livres, 1989.

KOPP Robert, « "La plupart des écrivains français ont subi, à un moment ou à un autre, un attrait pour Charles Maurras" », sur *Revue des deux mondes*,

https://www.revuedesdeuxmondes.fr/ecrivains-francais-ont-subi-a-moment-a-attrait-charles-maurras/, 21 décembre 2016.

LABOURET Denis, « La verve et la foi. Sur la fureur polémique des écrivains croyants (1860-1970) », *Recherches & Travaux*, nº 85, 15 décembre 2014, p. 151-164.

LAFERRIÈRE Aude, *Les incises dans les genres narratifs. « Certaines formules des plus prometteuses »*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Investigations stylistiques », 2018.

LAGADEC-SADOULET Élisabeth, « Modernité et tradition dans la technique romanesque de Georges Bernanos », dans Monique Gosselin-Noat et Max Milner (dir.), *Bernanos et le monde moderne*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires de Lille, 1989, p. 93-99.

LANÇON Philippe, « Le fantôme de chez Lipp », sur *Libération.fr*, https://www.liberation.fr/portrait/1997/06/19/le-fantome-de-chez-lipp_209255, 19 juin 1997, consulté le 22 octobre 2020.

LANGLET Irène, *L'Abeille et la Balance. Penser l'essai*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Théorie de la littérature », 2015.

LAUNET Édouard, « Richard Millet. Soldat perdu », sur *Libération.fr*, https://next.liberation.fr/livres/2012/09/05/richard-millet-soldat-perdu_844210, 5 septembre 2012, consulté le 1er juillet 2019.

LAWRENCE Karen, *The Odyssey of Style in* Ulysses, Princeton, Princeton University Press, 1982.

LE BOZEC Yves, « L'hypotypose : un essai de définition formelle », *L'information grammaticale*, nº 92, 2002, p. 3-7.

LE BRUN Annie, *Vingt mille lieues sous les mots, Raymond Roussel*, Paris, Pauvert, 1994.

LE BRUN Annie, *Qui vive : considérations actuelles sur l'inactualité du surréalisme*, Paris, Ramsay/Jean-Jacques Pauvert, 1991.

LE GUERN Michel, « La question des styles dans les traités de rhétorique », dans Georges Molinié et Pierre Cahné (dir.), *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Linguistique nouvelle », 1994.

LE NAIRE Olivier, « Le bon grain de Millet », sur *L'Express*, //www.lexpress.fr/informations/le-bon-grain-de-millet_643296.html, 30 août 2001, consulté le 6 août 2019.

LE RIDER Jacques, « Les solitaires d'E.M. Cioran : aphorismes et fragments », dans *Cioran : archives paradoxales*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2018, t. IV, p. 15-34.

LECARME Jacques, « Un certain style de l'engagement politique : "Le solstice de juin" (1941) », dans Claude Coste, Jeanyves Guérin et Alain Schaffner (dir.), *Lire Montherlant*, Paris, H. Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2015, p. 239-249.

LECARME Jacques, « Brasillach et Drieu critiques des romanciers de leur temps : des critiques de droite ? », dans Catherine Douzou et Paul Renard (dir.), *Écritures romanesques de droite au XXe siècle*, Dijon, EUD, 2002, p. 45-63.

LECERCLE Jean-Jacques, « Les marqueurs grammaticaux sont des marqueurs de pouvoir : grammaire de l'interpellation », sur *Période*, http://revueperiode.net/les-marqueurs-grammaticaux-sont-des-marqueurs-de-pouvoir-grammaire-de-linterpellation/, 12 octobre 2017, consulté le 18 novembre 2019.

LECLERCQ Pierre-Robert, « Note sur le récit, le mot et la métaphore », *Études bernanosiennes*, nº 10, 1969, p. 75-98.

LEFÈVRE Frédéric, *Une heure avec…*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Les Documents bleus », 1924.

LEGEARD Emmanuel, *Entretiens inactuels*, Paris, Mallard, 2019.

LEMAÎTRE Georges, *Four French Novelists*, Oxford, Oxford University Press, 1938.

LEPAPE Pierre, « La subversion du roman. Jean Echenoz emploie la manière douce pour "déstabiliser" le récit d'aventures. », *Le Monde*, 9 janvier 1987.

LIGNEREUX Cécile, « Du fait de langue à l'effet de style : les zeugmes syntaxiques de Mme de Sévigné », dans Laurence Bougault, Laure Himy-Piéri et Jean-Francois Castille (dir.), *Le style, découpeur de réel : Faits de langue, effets de style*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2018, p. 139-150.

LIICEANU Gabriel, *Itinéraires d'une vie*, Alexandra Laignel-Lavastine (trad.), Paris, Michalon, 1995.

LIMET Yun Sun et Pierre-Emmanuel DAUZAT (dir.), *Cioran et ses contemporains*, Paris, P.-G. de Roux, 2011.

LINDENBERG Daniel, « Le mirage "provençal" de Charles Maurras », *La pensée de midi*, nº 1, 2000, p. 52-55.

LOUETTE Jean-François, *Chiens de plume : du cynisme dans la littérature française du XXe siècle*, Chêne-Bourg (Suisse), La Baconnière, coll. « Nouvelle collection Langages », 2011.

LOUETTE Jean-François, « Nimier lecteur de Sartre », dans Marc Dambre (dir.), *Roger Nimier quarante ans après* Le Hussard bleu, Paris, Association des Cahiers Roger Nimier/Bibliothèque nationale de France, 1995, p. 47-69.

LUCKHURST Nicola, *Science and Structure in Proust's « À la recherche du temps perdu »*, Oxford, Clarendon Press, coll. « Oxford modern languages and literature monographs », 2000.

MAGNÉ Bernard, « Métatextuel et lisibilité », *Protée*, vol. 14, nº 1-2, 1986, p. 77-88.

MAGNY Claude-Edmonde, « Le temps de la réflexion. Les héros innocents », *Esprit*, nº 10, octobre 1951, p. 549-562.

MAGNY Claude-Edmonde, *Histoire du roman français depuis 1918*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1950.

MAHRANE Saïd, « Ce Camus qui n'aime pas l'étranger », sur *Le Point*, https://www.lepoint.fr/politique/ce-camus-qui-n-aime-pas-l-etranger-14-10-2013-1743776_20.php, 14 octobre 2013, consulté le 17 septembre 2020.

MAILLARD Michel, « Anaphores et cataphores », *Communications*, nº 19, 1972, p. 93-104.

MAINGUENEAU Dominique, *Les phrases sans texte*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2012.

MARTIN Isabelle, « Livres : Richard Millet: *Lauve le Pur* », *Le Temps*, 15 janvier 2000 (en ligne : https://www.letemps.ch/culture/livres-richard-millet-lauve-pur, consulté le 20 août 2019).

MARTIN Jean-Pierre, *Contre Céline*, Paris, José Corti, 1997.

MATHIEU Olivier, *Abel Bonnard : une aventure inachevée*, Paris, Avalon, 1988.

MAURAIS Jacques et Édith BÉDARD (dir.), *La norme linguistique*, Montréal, Publications du Québec, coll. « L'Ordre des mots », 1983.

MÈGE Philippe, *Charles Maurras et le germanisme*, Paris, L'Æncre, 2003.

MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine érudition, 2007.

MEIZOZ Jérôme, *L'œil sociologue et la littérature*, Genève, Slatkine Érudition, 2004.

MEIZOZ Jérôme, *L'âge du roman parlant, 1919-1939 : écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Droz, 2001.

MEIZOZ Jérôme et Gilles PHILIPPE, « De quoi l'année 1980 est-elle le nom ? », *Études de lettres*, nº 312, 15 mars 2020, p. 9-12.

MERCIER Christophe et Alain-Gérard SLAMA, « Hommage à Jacques Laurent », *Commentaire*, nº 94, 2001, p. 395-406.

MERCIER-LECA Florence et Anne-Marie PAILLET (dir.), *Le sens de l'humour : style, genres, contextes*, Paris, Academia, coll. « Au cœur des textes », 2018.

MERLIN-KAJMAN Hélène, « Relire le *Racine* de Thierry Maulnier et le *Corneille* de Robert Brasillach ? », dans Michel Leymarie, Olivier Dard et Jeanyves Guérin (dir.), *Maurrassisme et littérature*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2012, p. 159-175.

MERLIN-KAJMAN Hélène, *La langue est-elle fasciste ? Langue, pouvoir, enseignement*, Paris, Seuil, coll. « La Couleur des idées », 2003.

MESSADIÉ Gerald, « Cioran : Biographie », sur *Le Salon littéraire*, http://salon-litteraire.linternaute.com/fr/emil-cioran/content/1834134-cioran-biographie, 9 mai 2013, consulté le 31 janvier 2020.

MILCENT-LAWSON Sophie, Michelle LECOLLE et Raymond MICHEL (dir.), *Liste et effet liste en littérature*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2013.

MILNER Max, « La concierge et l'agonisant – coordonnées balzaciennes », *Études bernanosiennes*, nº 15, 1974, p. 51-63.

MINZETANU Andrei, « "Lire comme une concierge" (Emil Cioran) », dans *Carnets de lecture. Généalogie d'une pratique littéraire*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Manuscrits modernes », 2016, p. 297-312.

MINZETANU Andrei, « "Tomber sur une phrase" (Emil Cioran) », dans *Carnets de lecture. Généalogie d'une pratique littéraire*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Manuscrits modernes », 2016, p. 279-295.

MINZETANU Andrei, « Cioran, un penseur organique », *Littérature*, vol. 179, nº 3, 7 septembre 2015, p. 38-50.

MINZETANU Andrei, « Cioran, un lecteur organique », à paraître.

MODREANU Simona, *Cioran*, Paris, Oxus, coll. « Les Roumains de Paris », 2003.

MORALES Thomas, « Pourquoi les écrivains de droite avaient du style ? », sur *Causeur*, rubrique « Culture », https://www.causeur.fr/pourquoi-les-ecrivains-de-droite-avaient-du-style-25504, 21 décembre 2013, consulté le 13 mai 2020.

MORET Philippe, *Tradition et modernité de l'aphorisme : Cioran, Reverdy, Scutenaire, Jourdan, Chazal*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1997.

MOUNIN Georges, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976 (édition originale : 1963).

MURAT Michel, *Le romanesque des lettres*, Paris, Éditions Corti, coll. « Les essais », 2018.

MURON Louis, *Bernanos*, Paris, Flammarion, coll. « Grandes biographies Flammarion », 1996.

NADEAU Maurice, *Le roman français depuis la guerre*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1963.

NOILLE-CLAUZADE Christine, « La figure de la description dans la théorie rhétorique classique », *Pratiques*, nº 109-110, 2001, p. 5-14.

NOT André, *Les dialogues dans l'œuvre de Bernanos*, Toulouse, Éd. universitaires du Sud, coll. « Études littéraires », 1990.

NOT André, « La galerie des médiocres dans le prologue de *Sous le Soleil de Satan* », *Littératures*, nº 8, 1983, p. 81-96.

OLLIVIER Jean-Pierre, *Proust et les sciences*, Paris, H. Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2018.

OUELLET François et Véronique TROTTIER, « Populisme pas mort. Présentation », *Études littéraires*, vol. 44, nº 2, 2013, p. 7-18.

OUELLETTE Julie, *Écrire à partir de la fin : Georges Bernanos et le roman de combat*, Montréal, McGill, thèse de doctorat, 2005.

PAILLET Anne-Marie, « Liste et dérision, entre congruence et incongruité », dans Sophie Milcent-Lawson, Michelle Lecolle et Raymond Michel (éd.), *Liste et effet liste en littérature*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2013, p. 473-487.

PAILLET-GUTH Anne-Marie, « Adjectif et ordre des mots dans l'ironie littéraire », dans Agnès Fontvieille-Cordani et Stéphanie Thonnérieux (dir.), *L'ordre des mots à la lecture des textes*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Textes & Langue », 2009, p. 319-334.

PALACIO Jean de, *Le silence du texte : poétique de la décadence*, Louvain, Peeters, coll. « La République des lettres », 2003.

PASSARD Cédric, « Le nationalisme sous couvert de sociologie : le style crypto-pamphlétaire d'Edouard Drumont », dans Stéphanie Bertrand et Sylvie Freyermuth (dir.), *Le nationalisme en littérature*, Bruxelles, Peter Lang, coll. « Convergences », 2019, p. 167-178.

PAVEAU Marie-Anne, « Le "roman populiste" : enjeux d'une étiquette littéraire », *Mots*, nº 55, 1998, p. 45-59.

PAVEAU Marie-Anne et Laurence ROSIER, *La langue française, passions et polémiques*, Paris, Vuibert, 2008.

P. B., « Cioran s'explique », *Lire*, nº 125, 1985.

PEETERS Bert, « Jean-Marie Le Pen et l'imparfait du subjonctif, ou : quand l'imaginaire linguistique s'emballe », *La linguistique*, vol. 55, nº 2, 31 octobre 2019, p. 51-76.

PÉNICAUD Anne, « Approches de la vision bernanosienne de la pauvreté », *Études bernanosiennes*, nº 18, 1986, p. 109-132.

PERNOT Laurent, *Epideictic Rhetoric. Questioning the Stakes of Ancient Praise*, Austin, University of Texas Press, coll. « Ashley and Peter Larkin series in Greek and Roman culture », 2015.

PETIT Adrienne, « 80 année rhétorique », *Études de lettres*, nº 312, 15 mars 2020, p. 117-120.

PETREU Marta, *An Infamous Past : E.M. Cioran and the Rise of Fascism in Romania*, Chicago, Ivan R. Dee, 2005 (édition originale : 1999).

PHILIPPE Gilles, *Pourquoi le style change-t-il ?*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2021.

PHILIPPE Gilles, « Terminologie linguistique et textes littéraires », sur *Fabula, Atelier littéraire*, https://www.fabula.org/atelier.php?Terminologie_linguistique_et_textes_litteraires, 2020, consulté le 19 mai 2020.

PHILIPPE Gilles, « Changement stylistique et dynamique des normes », *Littera (Revue de langue et littérature françaises)*, nº 4, 2019, p. 79-90.

PHILIPPE Gilles, « Sur l'émergence du présent romanesque », *Poétique*, nº 186, 18 novembre 2019, p. 313-329.

PHILIPPE Gilles, *French style : l'accent français de la prose anglaise*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, coll. « Réflexions faites », 2016.

PHILIPPE Gilles, *Le rêve du style parfait*, Paris, Presses universitaires de France, 2013.

PHILIPPE Gilles, *Le français, dernière des langues : histoire d'un procès littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 2010.

PHILIPPE Gilles, « Purisme linguistique et purisme stylistique », *Le Français moderne*, nº 76, 2008, p. 14-23.

PHILIPPE Gilles, *Flaubert savait-il écrire ? une querelle grammaticale, 1919-1921*, Grenoble, ELLUG Université Stendhal, coll. « Archives critiques », 2004.

PHILIPPE Gilles, *Sujet, verbe, complément : le moment grammatical de la littérature française, 1890-1940*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2002.

PHILIPPE Gilles et Julien PIAT (dir.), *La langue littéraire : une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009.

PIAT Julien, « Vers une stylistique des imaginaires langagiers », *Corpus*, nº 5, 1er décembre 2006, p. 113-141.

PICON Gaëtan, *Georges Bernanos*, Paris, Robert Marin, 1948.

PIEDNOIR Vincent, *Cioran avant Cioran : histoire d'une transfiguration*, Marseille, Gaussen, 2013.

PIROUX Cyril, « Marcel Aymé, romancier populiste par défaut », *Études littéraires*, vol. 44, nº 2, 2013, p. 101-114.

PLAZENET Laurence, « Voix de l'ombre et du néant : la littérature du grand siècle dans l'œuvre de Richard Millet », *Littératures*, nº 63, 1er janvier 2011, p. 37-60.

POIROT-DELPECH Bertrand, « Cioran et le lait maternel », dans Norbert Dodille et Gabriel Liiceanu (dir.), *Lectures de Cioran*, Paris, L'Harmattan, coll. « Culture et diplomatie française », 1997.

POIROT-DELPECH Bertrand, *Feuilletons 1972-1982*, Paris, Gallimard, 1982.

PORTEBOIS Yannick, *Les saisons de la langue : les écrivains et la réforme de l'orthographe de l'Exposition universelle de 1889 à la Première Guerre mondiale*, Paris, Genève, H. Champion, Slatkine, coll. « Bibliothèque de grammaire et de linguistique », 1998.

PRAZAN Michaël, « L'antisémitisme de Céline : le style, c'est l'homme », *Les Temps Modernes*, nº 623, 2003, p. 21-43.

PRIN-CONTI Wendy, « La "renaissance classique" de Charles Maurras à l'épreuve du vers », dans Stéphanie Bertrand et Sylvie Freyermuth (dir.), *Le nationalisme en littérature*, Bruxelles, Peter Lang, coll. « Convergences », 2019, p. 89-96.

PSEUDO-LONGIN, *Traité du sublime*, Francis Goyet (éd.), Nicolas Boileau (trad.), Paris, Le Livre de poche, 1995.

QUADRUPPANI Serge, « Jean-Patrick-Manchette, l'écriture de la radicalité », *lundimatin*, nº 246, 8 juin 2020.

RABATEL Alain, « Humour et sous-énonciation (vs ironie et sur-énonciation) », *L'information grammaticale*, nº 137, mars 2013, p. 36-42.

RABATEL Alain, « Listes et effets-listes. Énumération, répétition, accumulation », *Poétique*, nº 167, 2011, p. 259-272.

RABATEL Alain, « Points de vue en confrontation dans les antimétaboles PLUS et MOINS », *Langue française*, nº 160, décembre 2008, p. 21-36.

RABATEL Alain, « Les postures énonciatives dans la co-construction des points de vue : coénonciation, surénonciation, sousénonciation », dans Jacques Bres, Pierre Patrick Haillet, Sylvie Mellet, Laurence Rosier et Henning Nølke (dir.), *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, coll. « Champs linguistiques », 2005, p. 95-110.

RABATEL Alain, « Fondus enchaînés énonciatifs », *Poétique*, nº 126, 2001, p. 151-173.

RAIMOND Michel, « Poétique du monologue », dans Marc Dambre (dir.), *Roger Nimier quarante ans après* Le Hussard bleu, Paris, Association des Cahiers Roger Nimier/Bibliothèque nationale de France, 1995, p. 335-345.

RAMBAUD Vital, « *Chronique de la Grande Guerre* ou le refus stylistique du kaki », dans Stéphanie Bertrand et Sylvie Freyermuth (dir.), *Le nationalisme en littérature*, Bruxelles, Peter Lang, coll. « Convergences », 2019, p. 113-122.

RASSON Luc, « "Poète par l'action". Brasillach critique du roman », dans Catherine Douzou et Paul Renard (dir.), *Écritures romanesques de droite au XXe siècle*, Dijon, EUD, 2002, p. 35-44.

RASSON Luc, *Littérature et fascisme. Les romans de Robert Brasillach*, Paris, Minard, coll. « La Thèsothèque », 1991.

REGGIANI Christelle, « Figures de la prose », dans Anne-Marie Paillet et Claire Stolz (éd.), *L'hyperbate. Aux frontières de la phrase*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2011, p. 71-85.

REGGIANI Christelle, « Charles Péguy et la langue littéraire vers 1900 », dans Gilles Philippe et Julien Piat (dir.), *La langue littéraire : une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, p. 379-409.

REGGIANI Christelle, *Éloquence du roman : rhétorique, littérature et politique aux XIXe et XXe siècles*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2008.

RENARD Paul, L'Action française *et la vie littéraire (1931-1944)*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2003.

REVERSEAU Anne, « USA-1927 de Paul Morand. Une poétique photographique moderniste », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 113, nº 4, 2013, p. 921-934.

REYNAUD-PALIGOT Carole, « Maurras et la notion de race », dans Olivier Dard, Michel Leymarie et Neil McWilliam (dir.), *Le maurrassisme et la culture*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Histoire et civilisations », 2010, p. 111-119.

RICARDOU Jean, « La couverture découverte (Problèmes de lecturabilité textuelle) », *Protée*, vol. 14, nº 1-2, 1986, p. 5-34.

RICARDOU Jean, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1978.

RICARDOU Jean, « L'énigme dérivée », *Les Lettres nouvelles*, 1971, p. 170-187.

RICARDOU Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1967.

RICHAUDEAU François, « Les phrases de Céline ou la cohérence dans le délire », *Communication & Langages*, nº 61, 1984, p. 53-75.

ROIG Audrey et Dan VAN RAEMDONCK, « *À peine avaient-ils introduit une inversion dans leur énoncé que la subordination s'imposa* : subordination inverse et inversion subordonnante ? », *Langages*, nº 200, 24 décembre 2015, p. 31-54.

ROMAGNINO Roberto, *Décrire dans le roman de l'âge baroque (1585-1660) Formes et enjeux de l'*ecphrasis, Paris, Classiques Garnier, coll. « Lire le XVIIe siècle », 2019.

ROMERO Clara, *L'intensité et son expression en français*, Paris, Ophrys, coll. « L'Essentiel français », 2017.

ROUAYRENC Catherine, *« C'est mon secret » : la technique de l'écriture « populaire » dans* Voyage au bout de la nuit *et* Mort à crédit, Tusson, Du Lérot, coll. « Céline. Études », 1994.

ROUKHOMOVSKY Bernard, « Morale et réalité. Sur un diptyque de La Bruyère ("De l'Homme", 141-142) », dans Christine Noille et Bernard Roukhomovsky (dir.), *Un*

autre dix-septième siècle. Mélanges en l'honneur de Jean Serroy, Paris, H. Champion, 2013, p. 207-226.

ROUSSEAUX André, « "L'Imposteur" de Marcel Jouhandeau », *Le Figaro littéraire*, nº 211, 6 mai 1950, p. 2.

ROUSSEAUX André, « De Paulhan à Gide », *Le Figaro littéraire*, nº 209, 22 avril 1950, p. 2.

ROUSSILLAT Jacques, *Marcel Jouhandeau, le diable de Chaminadour*, nouvelle éd. revue et corrigée, Paris, Bartillat, coll. « Biographie », 2006.

ROUSSIN Philippe, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire : Céline et la littérature contemporaine*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2005.

ROUX Dominique de, Michel BEAUJOUR et Jean POMMERY (dir.), *Louis-Ferdinand Céline II*, Paris, L'Herne, coll. « Cahiers de l'Herne », 1965.

ROUX Dominique de (dir.), *Georges Bernanos*, nouv. éd., Paris, L'Herne/Fayard, coll. « Cahiers de l'Herne », 1998 (édition originale : 1962).

RUWET Nicolas, *Grammaire des insultes et autres études*, Paris, Seuil, coll. « Travaux linguistiques », 1982.

SALIN Dominique, « Bernanos et Bremond », *Études*, vol. 410, nº 4, 7 avril 2009, p. 507-516.

SALVAN Geneviève, « Dire décalé et sélection de point de vue dans la métalepse », *Langue francaise*, nº 160, 2008, p. 73-87.

SEGUIN Jean-Pierre, « Problèmes de définition du style coupé au XVIIIe siècle », *Les Cahiers FoReLLIS*, « De la brièveté en littérature », nº 1, 1993 (en ligne : https://cahiersforell.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=94, consulté le 1er avril 2020).

SERRES Michel, « Pas que », sur *Académie française*, http://www.academie-francaise.fr/pas-que, 3 mars 2016, consulté le 24 juin 2019.

SHIN Mie-Kyong, « La bohème littéraire montmartroise : l'anti-bourgeois et l'anti-intellectuel », dans *Classicisme de Céline*, Paris, Société d'études céliniennes, 1999, p. 313-337.

SIGALAS Clément, « Claude Simon antirésistancialiste (*La Corde raide, Gulliver, La Route des Flandres*) », *Fabula Colloques*, 29 septembre 2016 (en ligne : https://www.fabula.org:443/colloques/document3553.php, consulté le 20 septembre 2019).

SIMION Eugen, *Cioran, une mythologie de l'inachevé*, Virgil Tanase (trad.), Le Mesnil Mauger, Le Soupirail, 2016 (édition originale : 2014).

SIPRIOT Pierre, *Montherlant sans masque*, Paris, R. Laffont, 1982, t. I.

SMADJA Robert, « Faulkner, *Absalon, Absalon !*, et Richard Millet, *L'Amour des trois sœurs Piale* », dans *La littérature dépliée : reprise, répétition, réécriture*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.

SMADJA Stéphanie, « Le monologue intérieur et la prose française dans les années 1920 », dans Stéphanie Bertrand et Jean-Michel Wittmann (dir.), *Le nationalisme en littérature (II) : le « génie de la langue française » (1870-1940)*, Bruxelles, Peter Lang, coll. « Convergences », 2020.

SMADJA Stéphanie, *La nouvelle prose française : étude sur la prose narrative au début des années 1920*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Stylistique et poétique », 2013.

STĂNIŞOR Mihaela-Genţiana, *La moïeutique de Cioran : l'expansion et la dissolution du moi dans l'écriture*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

STAROBINSKI Jean, *Action et réaction : vie et aventures d'un couple*, édition revue et corrigée, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXIe siècle », 2001.

STORELV Sven, *Péguy/Bernanos*, Paris, Oslo, Didier Erudition, Solum Vorlag, 1993.

SULEIMAN Susan Rubin, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Théorie de la littérature », 2018 (édition originale : 1983).

TACOU Laurence et Vincent PIEDNOIR (dir.), *Cioran*, Paris, L'Herne, coll. « Cahiers de l'Herne », 2009.

TERESTCHENKO Michel, « La querelle sur le pur amour au XVIIe siècle entre Fénelon et Bossuet », *Revue du MAUSS*, nº 32, 20 novembre 2008, p. 173-184.

TERRAY Valentine, « Marcel Aymé et les Hussards : un "contemporain capital" ? La droite littéraire à la reconquête de son aura intellectuelle après la Libération », mémoire de M2, Université Paris I (Panthéon-Sorbonne), 2018 (en ligne : https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02087104, consulté le 9 septembre 2020).

TERTULIAN Nicolas, « La période roumaine d'E.M. Cioran », *La Quinzaine littéraire*, nº 351, 1er juillet 1981.

TETTAMANZI Régis, *Esthétique de l'outrance : idéologie et stylistique dans les pamphlets de L.-F. Céline*, Tusson, Du Lérot, 1999.

THIBAUDET Albert, *Réflexions sur la littérature*, Antoine Compagnon et Christophe Pradeau (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2007.

THIESSE Anne-Marie, *Écrire la France : le mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la belle époque et la Libération*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Ethnologies », 1991.

TONOLO Alain, « L'esprit ancien du capitalisme. Morale du style et éthique des affaires dans *Les Destinées sentimentales* », *Roman 20-50*, nº 45, 2008, p. 37-48.

TRUDEAU Danielle, *Les inventeurs du bon usage : 1529-1647*, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1992.

VALLERY-RADOT Robert, « Souvenir d'un ami », *Bulletin de la Société des amis de Georges Bernanos*, nº 1, décembre 1949, p. 9-11.

VANDELOISE Claude, *L'espace en français : sémantique des prépositions spatiales*, Paris, Seuil, coll. « Travaux linguistiques », 1986.

VANOOSTHUYSE Michel, « Ernst Jünger, itinéraire d'un fasciste clean », *Agone*, nº 54, 2014, p. 123-146.

VANOOSTHUYSE Michel, *Fascisme & littérature pure : la fabrique d'Ernst Jünger*, Marseille, Agone, coll. « Banc d'essais », 2005.

VERNIÈRES Bernard, *Bernanos, l'aventure humaine dans* Sous le soleil de Satan, Fleury-sur-Orne, Minard, coll. « La thèsothèque », 1992.

VIART Dominique, « Les œuvres de la révolte : quelle littérature pour Mai 68 ? », *Publifarum*, nº 34, 2020 (en ligne : https://www.publifarum.farum.it/index.php/publifarum/article/view/522).

VIART Dominique, « Le mode d'écriture et la composition du livre », dans *Une mémoire inquiète : La route des Flandres de Claude Simon*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Claude Simon », 2018, p. 53-78.

VIART Dominique, « Entretien avec Michel Butor », *Roman 20-50*, nº 62, 1er septembre 2016, p. 159-177.

VIART Dominique, « L'Ellipse et l'Excès. Le discours de la perversion dans *Hécate et ses chiens* », *Roman 20-50*, nº 8, décembre 1989.

VITRY Alexandre de, « Le "fin langage français" de Péguy : style national ou stylistique nationaliste ? », dans Stéphanie Bertrand et Sylvie Freyermuth (dir.), *Le nationalisme en littérature*, Bruxelles, Peter Lang, coll. « Convergences », 2019, p. 197-208.

VOUILLOUX Bernard, « Les prédicats stylistiques », dans Jean-Michel Gouvard (dir.), *De la langue au style*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Textes & Langue », 2005, p. 319-355.

WATINE Marie-Albane, « Prévisibilité phrastique et style parlé chez Céline », dans Laurence Bougault, Laure Himy-Piéri et Jean-Francois Castille (dir.), *Le style, découpeur de réel : Faits de langue, effets de style*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2014, p. 303-313.

WATTS Philip, « Céline et le discours révisionniste », *Esprit*, nº 245, septembre 1998, p. 7-22.

WITTMANN Jean-Michel, « Un fantasme nationaliste : le style viril », dans Stéphanie Bertrand et Sylvie Freyermuth (dir.), *Le nationalisme en littérature*, Bruxelles, Peter Lang, coll. « Convergences », 2019, p. 49-58.

WITTMANN Jean-Michel, « Gide, un “anti-Maurras” ? », dans Olivier Dard, Michel Leymarie et Neil McWilliam (dir.), *Le maurrassisme et la culture*, Villeneuve d’Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Histoire et civilisations », 2010, p. 99-109.

WOLF Nelly, *Proses du monde : les enjeux sociaux des styles littéraires*, Villeneuve d’Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2014.

WOLF Nelly et Matthieu REMY (dir.), *Ce que Mai 68 a fait à la littérature*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2020.

WOO Tomoko Boongja, *La réception d’*À la recherche du temps perdu *en France, de 1913 jusqu’en 1954*, Paris 3, thèse de doctorat, 2011.

Manuels et grammaires

Anonyme, *Rhétorique à Herennius*, Guy Achard (éd.), Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des universités de France », 1989.

AQUIEN Michèle et Georges MOLINIÉ, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Le Livre de poche, coll. « La Pochothèque », 1996.

BLANCHE-BENVENISTE Claire, *Approches de la langue parlée en français*, Gap, Ophrys, coll. « L’Essentiel français », 1997.

BLANCHE-BENVENISTE Claire, *Le français parlé : études grammaticales*, Paris, CNRS éditions, coll. « Sciences du langage », 1990.

DUPRIEZ Bernard, *Gradus : les procédés littéraires*, Paris, Union générale d’éditions, 1980.

FOURNIER Nathalie, *Grammaire du français classique*, Paris, Belin, coll. « Belin sup », 1998.

GREVISSE Maurice et André GOOSSE, *Le bon usage*, 14e édition, Bruxelles, De Boeck Duculot, 2007.

HAASE Alfons, *Syntaxe française du XVIIe siècle*, M. Obert (trad.), 4e édition, Paris, Delagrave, 1935.

LE GOFFIC Pierre, *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette, coll. « Langue française », 1993.

MORIER Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.

QUINTILIEN, *Institution oratoire* (livres VIII et IX), Jean Cousin (trad.), Paris, Les Belles lettres, 1978.

Études historiques et sociologiques

ALGAZY Joseph, *La tentation néo-fasciste en France 1944-1965*, Paris, Fayard, 1984.

ARRIVÉ Michel, « Un débat sans mémoire : la querelle de l'orthographe en France (1893-1991) », *Langages*, vol. 28, nº 114, 1994, p. 69-83.

AZOUVI François, *Français, on ne vous a rien caché. La Résistance, Vichy, notre mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2020.

BARREAU Jean-Michel, « Abel Bonnard, ministre de l'Éducation nationale sous Vichy, ou l'éducation impossible », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 43, nº 3, juillet 1996, p. 464-479.

BELHOSTE Bruno, « L'enseignement secondaire français et les sciences au début du XXe siècle. La réforme de 1902 des plans d'études et des programmes », *Revue d'histoire des sciences*, vol. 43, nº 4, 1990, p. 371-400.

BERNARDI Anne-Marie, « Regards sur l'onirocritique byzantine », dans Julien du Bouchet et Christophe Chandezon (dir.), *Études sur Artémidore et l'interprétation des rêves*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, coll. « Hors collection », 2012, p. 205-219.

BIRNBAUM Jean, « Fascisme français : le débat continue », sur *Le Monde.fr*, https://www.lemonde.fr/livres/article/2014/05/28/fascisme-francais-le-debat-continue_4428253_3260.html, 28 mai 2014, consulté le 1er juillet 2020.

BLOJ Ramona et Ulysse LOJKINE, « L'historien face aux migrations, conversation avec Gérard Noiriel », *Le Grand Continent*, 2 juillet 2018.

BOURDIEU Pierre, *Manet. Une révolution symbolique*, Paris, Raisons d'agir/Seuil, coll. « Cours et travaux », 2013.

BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1998 (édition originale : 1992).

BOURDIEU Pierre, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, 1991, p. 3-46.

BOURDIEU Pierre, *L'ontologie politique de Martin Heidegger*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1988.

BOURDIEU Pierre, *Ce que parler veut dire : l'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982.

BOYER Robert (dir.), *Capitalismes, fin de siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1986.

BRUN Éric, *Les situationnistes : une avant-garde totale, 1950-1972*, Paris, CNRS éditions, coll. « Culture & société », 2014.

BURRIN Philippe, « Le fascisme », dans Jean-François Sirinelli (dir.), *Histoire des droites en France*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1992, vol. 1, p. 603-652.

CARROLL David, *French Literary Fascism: Nationalism, Anti-semitism, and the Ideology of Culture*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1995.

CASANOVA Pascale, *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.

CHARLE Christophe, *Homo historicus : réflexions sur l'histoire, les historiens et les sciences sociales*, Paris, Armand Colin, coll. « Le temps des idées », 2013.

CHERVEL André, *L'enseignement du français à l'école primaire : textes officiels 1880-1938*, Paris, Institut national de recherche pédagogique, 1995, vol. 2.

CHIRON Yves, *La vie de Maurras*, Paris, Perrin, 1991.

CORBIN Alain, *Le miasme et la jonquille : l'odorat et l'imaginaire social, XVIIIe – XIXe siècles*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1982.

DARD Olivier, *Charles Maurras : le maître et l'action*, Paris, Armand Colin, coll. « Nouvelles biographies historiques », 2013.

DOBRY Michel (dir.), *Le mythe de l'allergie française au fascisme*, Paris, A. Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel Idées », 2003.

DONEGANI Jean-Marie et Marc SADOUN, « Les droites au miroir des gauches », dans Jean-François Sirinelli (dir.), *Histoire des droites en France*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1992, vol. 3, p. 759-785.

ERIBON Didier, *Une morale du minoritaire : variations sur un thème de Jean Genet*, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 2015 (édition originale : 2001).

ERIBON Didier, *Réflexions sur la question gay*, nouvelle éd. revue et corrigée, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2012.

FREYSSINET-DOMINJON Jacqueline, *Les manuels d'histoire de l'école libre, 1882-1959*, Paris, A. Colin, coll. « Travaux et recherches de science politique », 1969.

GOUARNÉ Isabelle, *L'introduction du marxisme en France : philosoviétisme et sciences humaines, 1920-1939*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2013.

GRÉMION Pierre, *Intelligence de l'anticommunisme : le congrès pour la liberté de la culture à Paris, 1950-1975*, Paris, Fayard, coll. « Pour une histoire du XXe siècle », 1995.

HERY Évelyne, « 1902 : retour sur la réforme de l'enseignement secondaire », *Le Débat*, nº 187, 9 décembre 2015, p. 169-177.

JAFFRIN Ivan, « L'affaire Richard Millet ou la critique radicale de la société multiculturelle. Analyse et mise en perspective d'un scandale littéraire, 12 ans après l'affaire Renaud

Camus », *COnTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, 31 octobre 2015 (en ligne : http://journals.openedition.org/contextes/6100, consulté le 16 novembre 2018).

JAFFRIN Ivan, « D'un scandale l'autre : l'affaire Renaud Camus et la faillite de la critique intellectuelle », *COnTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, nº 10, 7 avril 2012 (consulté le 17 septembre 2020).

JEANSON Henri, *70 ans d'adolescence*, Joëlle Joullié et Pierre Serval (éd.), Paris, Stock, 1971.

JENKINS Brian et Chris MILLINGTON, *France and Fascism : February 1934 and the Dynamics of Political Crisis*, Oxford, Routledge, coll. « Routledge studies in fascism and the far right », 2015.

JOLY Laurent, « Les débuts de l'Action française (1899-1914) ou l'élaboration d'un nationalisme antisémite », *Revue historique*, nº 639, 2006, p. 695-718.

KAHN Pierre, « La critique du "pédagogisme" ou l'invention du discours de l'autre », *Les Sciences de l'éducation*, vol. 39, nº 4, 2006, p. 81-98.

LACROIX-RIZ Annie, « Apparences et réalités de la commémoration de Charles Maurras [2e partie] Une commémoration-célébration par un biographe faisant l'unanimité des "historiens du consensus" », sur *Les Crises*, https://www.les-crises.fr/apparences-et-realites-de-la-commemoration-de-charles-maurras-2e-partie-une-commemoration-celebration-par-un-biographe-faisant-lunanimite-des-historiens-du-consensus/, 16 mai 2018, consulté le 8 août 2020.

LAIGNEL-LAVASTINE Alexandra, *Cioran, Eliade, Ionesco : l'oubli du fascisme ; trois intellectuels roumains dans la tourmente du siècle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 2002.

LECONTE Cécile et Cédric PASSARD, « From *Avant-Garde* Writer to International, Right-Wing Icon: the Metapolitics of French Writer Renaud Camus », lors de la rencontre *American Political Science Association, Annual Meeting*, San Francisco, 9 septembre 2020.

LOUBET DEL BAYLE Jean-Louis, *Les non-conformistes des années 30 : une tentative de renouvellement de la pensée politique française*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2001 (édition originale : 1969).

NOIRIEL Gérard, *Immigration, antisémitisme et racisme en France, XIXe-XXe siècle : discours publics, humiliations privées*, Paris, Fayard, 2007.

NOIRIEL Gérard, *Le creuset français : histoire de l'immigration, XIXe-XXe siècle*, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 2006 (édition originale : 1988).

NOVICK Peter, *L'épuration française. 1944-1949*, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 1991.

ORY Pascal, *L'anarchisme de droite*, Paris, Grasset, 1985.

ORY Pascal, *Les collaborateurs : 1940-1945*, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 1980 (édition originale : 1977).

PASSARD Cédric, *L'âge d'or du pamphlet : 1868-1898*, Paris, CNRS éditions, 2015.

PASSARD Cédric, « Le pamphlet meurt-il de liberté ? », *Mots. Les langages du politique*, nº 91, 30 novembre 2009, p. 19-33.

PAXTON Robert Owen, Claire PAULHAN, Olivier CORPET, Jean-Jacques SALOMON et Claire SALOMON-BAYET, *Archives de la vie littéraire sous l'Occupation : à travers le désastre*, Paris, Tallandier, 2009.

PÉRU Jean-Michel, « Une crise du champ littéraire français : le débat sur la "littérature prolétarienne", 1925-1935 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, septembre 1991, p. 47-65.

PICON Antoine et Konstantinos CHATZIS, « La formation des ingénieurs français au siècle dernier. Débats, polémiques et conflits », *L'Orientation scolaire et professionnelle*, vol. 21, nº 3, 1992, p. 227-243.

PINOL Jean-Luc, « Le temps des droites ? », dans Jean-François Sirinelli (dir.), *Histoire des droites en France*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1992, vol. 1, p. 291-389.

PRÉVAL Pauline de, *Jeanne d'Arc : la sainteté casquée*, Paris, Seuil, coll. « Points Sagesses », 2012.

PROST Antoine, *Du changement dans l'école : les réformes de l'éducation de 1936 à nos jours*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2013.

RÉMOND René, *Les droites en France*, Paris, Aubier Montaigne, 1982.

SALVI Ellen, « La droite extrême à l'assaut du livre », *Revue du Crieur*, nº 4, 2016, p. 112-127.

SAPIRO Gisèle (dir.), *Dictionnaire international Bourdieu*, Paris, CNRS éditions, coll. « CNRS Dictionnaires », 2020.

SAPIRO Gisèle, *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur ?*, Paris, Seuil, 2020.

SAPIRO Gisèle, *Des mots qui tuent : la responsabilité de l'intellectuel en temps de crise (1944-1945)*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2020.

SAPIRO Gisèle, *Les écrivains et la politique en France, de l'affaire Dreyfus à la guerre d'Algérie*, Paris, Seuil, 2018.

SAPIRO Gisèle, *La responsabilité de l'écrivain*, Paris, Seuil, 2011.

SAPIRO Gisèle, « Pour une approche sociologique des relations entre littérature et idéologie », *COnTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, nº 2, 16 février 2007 (consulté le 16 avril 2021).

SAPIRO Gisèle, « Comité national des écrivains (CNE) », dans *Dictionnaire des intellectuels français*, Paris, Seuil, 2002, p. 352-354.

SAPIRO Gisèle, *La guerre des écrivains : 1940-1953*, Paris, Fayard, coll. « Histoire de la pensée », 1999.

SAUNDERS Frances Stonor, *Qui mène la danse ? La CIA et la guerre froide culturelle*, Delphine Chevalier (trad.), Paris, Denoël, coll. « Impacts », 2003.

SINGLY François de, « Un cas de dédoublement littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 2, nº 6, 1976, p. 76-85.

SIRINELLI Jean-François, *Histoire des droites en France*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1992, vol. 3 : « Sensibilités ».

SOUBRIER Stéphanie, « Traduire, assimiler, associer ? », *Hypothèses*, nº 20, 27 novembre 2017, p. 357-367.

SOUCY Robert, *Fascismes français ? 1933-1939 : mouvements antidémocratiques*, Francine Chase et Jennifer Phillips (trad.), Paris, Autrement, coll. « Mémoires », 2004 (édition originale : 1995).

SOUCY Robert, *Le Fascisme français, 1924-1933*, Francine Chase (trad.), Paris, Presses universitaires de France, coll. « Politique d'aujourd'hui », 1989 (édition originale : 1986).

STERNHELL Zeev, *La droite révolutionnaire : 1885-1914. Les origines françaises du fascisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 1997 (édition originale : 1984).

STERNHELL Zeev, *Ni droite, ni gauche : l'idéologie fasciste en France*, Paris, Seuil, 1983.

TAGUIEFF Pierre-André, « Origines et métamorphoses de la nouvelle droite », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, nº 40, décembre 1993, p. 3-22.

TĂNASE Stelian, « Emil Cioran surveillé par la *Securitate* », dans Laurence Tacou et Vincent Piednoir (dir.), *Cahier Cioran*, Paris, L'Herne, 2009, p. 115-119.

VERDÈS-LEROUX Jeannine, *Refus et violences : politique et littérature à l'extrême droite, des années trente aux retombées de la Libération*, Paris, Gallimard, 1996.

WEBER Eugen Joseph, *L'Action française*, Michel Chrestien (trad.), Paris, Stock, 1964.

WINOCK Michel, *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 1990.

WINOCK Michel (dir.), *Histoire de l'extrême droite en France*, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 1993.

Philosophie, théorie politique

ADORNO Theodor Wiesengrund, *Minima moralia : réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 1980.

AGAMBEN Giorgio, *L'uso dei corpi*, Vicenza, Neri Pozza, coll. « La quarta prosa », 2014.

AGAMBEN Giorgio, *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Marilène Raiola (trad.), Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXIe siècle », 1990.

ALTHUSSER Louis, *Positions (1964-1975)*, Paris, Éditions sociales, 1976.

ALTHUSSER Louis, « Idéologie et appareils idéologiques d'État. (Notes pour une recherche) », *La Pensée*, nº 151, juin 1970.

Anonyme, « La restructuration telle qu'en elle-même », *Théorie Communiste*, nº 22, février 2009, p. 17-102.

ARENDT Hannah, *La crise de la culture : huit exercices de pensée politique*, Patrick Lévy (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992 (édition originale : 1961).

BADIOU Alain, « L'autonomie du processus esthétique », *Cahiers marxistes-léninistes*, nº 12-13, octobre 1966, p. 77-89.

BEAUVOIR Simone de, *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1993 (édition originale : 1949).

BEAUVOIR Simone de, « La pensée de droite, aujourd'hui (fin) », *Les Temps modernes*, nº 114-115, juillet 1955, p. 2219-2261.

BEAUVOIR Simone de, « La pensée de droite, aujourd'hui », *Les Temps modernes*, nº 112-113, mars 1955, p. 1539-1575.

BENJAMIN Walter, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, t. III.

BENJAMIN Walter, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, t. II.

BETTELHEIM Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 1985 (édition originale : 1976).

BUTLER Judith, *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte, 2006 (édition originale : 1990).

COHEN-LEVINAS Danielle et Bruno CLÉMENT (dir.), *Emmanuel Levinas et les territoires de la pensée*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Épiméthée », 2007.

CONSTANT Benjamin, *De la force du gouvernement actuel de la France et de la nécessité de s'y rallier. Des réactions politiques. Des effets de la Terreur*, Philippe Raynaud (éd.), Paris, Flammarion, coll. « Champs Classiques », 2009.

CRÉPON Marc, *Le malin génie des langues : Nietzsche, Heidegger, Rosenzweig*, Paris, Vrin, coll. « Problèmes et controverses », 2000.

DARDOT Pierre et Christian LAVAL, *La nouvelle raison du monde. Essai sur la société néolibérale*, Paris, La Découverte, 2009.

DARROBERS Roger, *Proverbes chinois*, Paris, Seuil, coll. « Points Sagesses », 1996.

DELEUZE Gilles et Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1980.

FLIPO Fabrice, « L'écologie politique est-elle réactionnaire ? L'enjeu des choix technologiques chez John Bellamy Foster », *Cahiers Sens Public*, 2010 (en ligne : http://www.sens-public.org/articles/754/, consulté le 30 janvier 2019).

FRANÇOIS Stéphane, *L'écologie politique : une vision du monde réactionnaire ? Réflexions sur le positionnement idéologique de quelques valeurs*, Paris, Éd. du Cerf, coll. « Cerf politique », 2012.

FREUD Sigmund, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Marcel Nathan et Marie Bonaparte (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1969 (édition originale : 1905).

HEIDEGGER Martin, *Holzwege*, Francfort-sur-le-Main, Klostermann, 1950.

HIRSCHMAN Albert O., *Deux siècles de rhétorique réactionnaire*, Pierre Andler (trad.), Paris, Fayard, coll. « L'espace du politique », 1991.

LUKÁCS Georg, *Balzac et le réalisme français*, Paul Laveau (trad.), Paris, La Découverte, coll. « La Découverte-poche. Sciences humaines et sociales », 1998.

MACÉ Marielle, *Styles : critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2016.

MACHEREY Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, F. Maspero, coll. « Théorie », 1966.

MAINGUENEAU Dominique, « L'idéologie : une notion bien embarrassante », *COnTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, n° 2, 16 février 2007 (consulté le 16 avril 2021).

MARCELLESI Jean-Baptiste, « Éléments pour une analyse contrastive du discours politique », *Langages*, vol. 6, n° 23, 1971, p. 25-56.

MARCUSE Herbert, *Raison et révolution : Hegel et la naissance de la théorie sociale*, Robert Castel et Pierre-Henri Gonthier (trad.), Paris, Minuit, 1968 (édition originale : 1941).

MARX Karl, *Misère de la philosophie*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2002 (édition originale : 1847).

MARX Karl et Friedrich ENGELS, *Manifeste du parti communiste*, Paris, Éditions sociales, coll. « Classiques du marxisme », 1976 (édition originale : 1848).

MARX Karl, Friedrich ENGELS et Joseph WEYDEMEYER, *L'idéologie allemande : premier et deuxième chapitres*, Guillaume Fondu et Jean Quétier (trad.), Paris, Éditions sociales, coll. « GEME », 2014.

PÊCHEUX Michel, *Les vérités de La Palice : linguistique, sémantique, philosophie*, Paris, F. Maspero, coll. « Théorie », 1975.

PÊCHEUX Michel et Françoise GADET, *La langue introuvable*, Paris, F. Maspero, 1981.

SARTRE Jean-Paul, *Situations, I*, Arlette Elkaïm-Sartre (éd.), Paris, Gallimard, 2010 (édition originale : 1947).

SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1993 (édition originale : 1948).

SARTRE Jean-Paul, « L'espoir fait homme », *Les Lettres françaises*, n° 18, juillet 1944.

SARTRE Jean-Paul, « La littérature, cette liberté ! », *Les Lettres françaises*, n° 15, avril 1944.

SPENGLER Oswald, *Le Déclin de l'Occident : esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle*, Mohand Tazerout (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1948, vol. 1 (édition originale : 1917).

THIBAUDET Albert, *Les idées politiques de la France*, Paris, Stock, 1932.

TROTSKY Léon, *Programme de transition*, Pantin, Les Bons Caractères, coll. « Classiques », 2013 (édition originale : 1938).

TROTSKY Léon, *Les questions du mode de vie : l'époque du militantisme culturel et de ses tâches*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1976 (édition originale : 1923).

INDEX

A

Abellio, Raymond : 13

Abetz, Otto : 208, 225, 385

Acterian, Arşavir : 418, 427

Adam, Paul : 224, 245

Aderer, Adolphe : 73

Adorno, Theodor W. : 10, 202, 213, 590

Agathon (pseudonyme d'Henri Massis et Alfred de Tarde) : 74, 79, 97, 543

Albalat, Antoine : 504, 563

Allais, Alphonse : 90

Althusser, Hélène : 382

Althusser, Louis : 22, 188, 196, 338, 382, 503, 528-530, 591

Angenot, Marc : 14, 22, 38, 115, 191, 192, 196, 260, 261, 338, 422, 452, 563

Antonescu, Ion : 390

Apollinaire, Guillaume : 224, 302, 304, 307, 308, 372, 521, 558

Aragon, Louis : 116, 221, 224, 229, 230, 263, 533, 534, 558

Arendt, Hannah : 269, 477, 591

Arland, Marcel : 346

Aron, Raymond : 13

Asensio, Juan : 7, 485, 563

Audiberti, Jacques : 347, 364, 557

Authier-Revuz, Jacqueline : 134, 442, 515-518, 563

Avedon, Richard : 408

Aymé, Marcel : 24, 171-173, 189, 209, 210, 261, 266-295, 297, 320, 345, 347, 348, 353, 375, 376, 380, 381, 384, 515, 530, 536, 537, 540, 543, 570, 573, 579, 583

Ayres-Bennett, Wendy : 75, 76, 104, 108, 563

Azouvi, François : 210, 586

B

Bach, Jean-Sébastien : 462, 480

Badiou, Alain : 141, 251, 422, 515, 563, 591

Baetens, Jan : 441, 443, 447, 451-453, 461, 471, 474, 479, 564

Bainville, Jacques : 26-28, 59, 247, 552

Bakhtine, Mikhaïl : 152, 160, 277, 515, 564

Balzac, Honoré de : 7, 8, 10, 13, 62, 64, 134, 145-148, 164, 228, 231, 250, 284, 314, 327, 504, 533, 537, 540, 562, 572, 577, 592

Banville, Théodore de : 57, 58

Baragnon, Louis : 47

Barbey d'Aurevilly, Jules : 9, 145, 146, 230

Barbusse, Henri : 223

Bardèche, Maurice : 248, 309, 545

Barjavel, René : 15, 209, 536

Barrès, Maurice : 5, 33, 34, 44, 51, 52, 61, 64, 66, 73, 137, 220, 224, 230, 232, 233, 235-239, 245, 262, 352, 361, 367, 384, 432, 534, 535, 543, 554, 568

Barthes, Roland : 5, 6, 8-10, 15, 17, 31, 85, 241, 382, 384, 385, 408, 433-435, 439, 441, 443, 445, 448, 471, 472, 478, 479, 526, 564, 568

Bastaire, Jean : 143, 564

Bastien-Thiry, Jean : 270

Bataille, Georges : 495, 500

Bauche, Henri : 90

Baudelaire, Charles : 7, 8, 10, 16, 32, 34, 44, 55, 59, 117, 122, 227, 254, 289, 300, 302, 320, 344, 376, 552

Baudrillard, Jean : 520

Bauman, Zygmunt : 520

Baumann, Hans : 195, 196, 198

Beaujot, Jean-Pierre : 77, 79, 83, 85, 564

Beaunier, André : 72, 544

Beauvoir, Simone de : 13, 29, 220, 233, 245, 300, 357, 363, 365, 368, 375, 591

Bedford, Jean de Lancastre duc de : 39

Beigbeder, Frédéric : 385

Bellessort, André : 27, 246

Belot, Robert : 253, 255, 354, 564

Belperron, Pierre : 126

Benda, Julien : 8, 85, 86, 125, 191

Benet, Juan : 495

Benjamin, Walter : 212, 213, 264, 591

Benoist, Alain de : 383, 429

Benoit, Pierre : 445

Bérard, Léon : 98

Béraud, Henri : 261

Bergery, Gaston : 224, 252

Berget, Alphonse : 74

Bergounioux, Pierre : 485, 568

Bergson, Henri : 29, 264

Berl, Emmanuel : 224

Bernanos, Georges : 14, 15, 19, 22, 24, 28, 32, 112-165, 206, 207, 209, 226, 229, 238, 251, 256, 262, 267, 286, 334, 347, 352, 375, 381, 384, 525, 530, 531, 534-537, 544, 565-567, 569-575, 577-579, 582-584

Bernard, Tristan : 343

Bernhard, Thomas : 495, 516, 537

Berrendonner, Alain : 80, 172, 274, 527, 565

Berthelot, Philippe : 63

Bidault, Georges : 126

Binet, Laurent : 171

Blanchot, Maurice : 243, 303, 334-339, 343, 384, 485, 495, 565

Blok, Alexandre : 426

Blondin, Antoine : 32, 210, 267, 292, 293, 304, 307, 309, 345, 346, 348-350, 352-354, 360, 366-368, 376, 377, 380-382, 385, 528, 536, 544, 557, 568

Bloy, Léon : 115, 121, 158, 165, 260

Blum, Léon : 28, 98, 189, 195, 207, 329, 558

Bodinat, Baudouin de : 536

Boileau, Nicolas : 33, 51, 61, 92, 94, 107, 117, 328, 488, 558, 580

Boisdeffre, Pierre de : 310, 380, 565

Bollon, Patrice : 395, 404, 420, 421, 565

Bonald, Louis de : 8, 78, 572

Bonaparte, Louis-Napoléon : 146

Bonaparte, Napoléon : 42, 57, 58, 67, 224, 383

Bonnamour, George : 64

Bonnard, Abel : 76, 91-93, 95, 96, 106, 109, 185, 194, 208-210, 214-216, 264, 267, 288, 318, 384, 544, 576, 586

Bonnefoy, Yves : 508, 558

Borges, Jorge Luis : 381, 413, 538

Bory, Jean-Louis : 328, 566

Bossuet : 33, 43, 53, 66, 164, 187, 202, 240, 356, 364, 484, 487, 494, 495, 523, 528, 558, 583

Bostan, Jacques (pseudonyme de Jacques Laurent) : 346, 544

Bouddha : 161, 233, 308, 412, 429

Boué, Simone : 390, 392, 393, 547

Boulenger, Jacques : 80, 101, 105

Boulenger, Marcel : 71-73, 75, 101, 562

Bourdaloue, Louis : 33

Bourdieu, Pierre : 23, 66, 82, 168, 183, 204, 344, 345, 370, 386, 432, 475, 508, 586, 589

Bourget, Paul : 8, 34, 36, 44, 48, 64, 232, 332, 346, 354, 365, 371, 395, 425, 476, 510-512, 534, 544

Boutang, Pierre : 293, 346, 375

Boutelleau, Gérard : 330

Braque, Georges : 169, 190

Brasillach, Robert : 10, 15, 19, 39, 141, 194, 208, 209, 214, 227, 230, 231, 246-253, 255, 258, 259, 261-266, 269, 277, 309-311, 365, 367-369, 384, 462, 526, 534, 540, 545, 575, 576, 580

Braspart, Michel (pseudonyme de Roland Laudenbach) : 345, 375, 545

Bréal, Michel : 99, 102

Brecht, Bertolt : 276

Breivik, Anders : 489, 528, 554

Brel, Jacques : 435

Bremer, Karl Heinz : 234

Bremond, Henri : 145, 147, 582

Breton, André : 157, 179, 183, 344, 494, 559

Bridel, Yves : 135, 159

Brighelli, Jean-Paul : 522

Brissac, May de : 315

Brisset, Jean-Pierre : 371

Brodin, Dorothy R. : 273

Bruckberger, Raymond : 155

Bruckner, Pascal : 385

Brunot, Ferdinand : 40, 71-74, 76, 79, 89, 96-98, 104, 105, 411, 559

Buffon : 33, 34, 36, 51, 54, 55, 59, 107, 536, 559, 570

Buisine, Alain : 452, 453, 458, 467, 566

Butler, Judith : 188, 189, 591

Butor, Michel : 320, 357, 368, 375, 504, 584

C

Calvin, Jean : 325

Camus, Albert : 458, 459

Camus, Renaud : 14, 20, 24, 36, 76, 82, 369, 384, 385, 419, 424, 431-443, 445, 447-453, 455, 456, 459-467, 469-481, 489, 498, 523, 526, 528, 529, 532, 534-536, 539, 540, 545, 546, 564, 566, 567, 576, 587, 588

Capelovici, Jacques : 82, 475

Carco, Francis : 259

Carné, Marcel : 255, 259

Cartier-Bresson, Henri : 408

Catach, Nina : 71, 566

Cavafy, Constantin : 443

Cavaillès, Nicolas : 392, 398, 403, 405-407, 547, 567

Cecille, Thierry : 485, 495, 496, 498, 555

Céline, Louis-Ferdinand : 9, 10, 19, 23, 29, 87, 89, 90, 99, 105, 107, 116, 117, 120, 121, 129, 130, 134, 135, 139, 148, 204, 209, 210, 213, 214, 216-223, 226, 227, 231, 242, 247, 248, 258-261, 263-267, 271, 273, 277-280, 291, 292, 301, 302, 307, 309, 310, 345, 348, 356, 366, 367, 369, 370, 376, 381, 384, 402, 425, 493, 494, 521, 534, 536, 539, 540, 546, 557, 558, 563, 564, 570, 572, 576, 580-584

Cendrars, Blaise : 302, 308

Cervantès : 538

Cessole, Bruno de : 6, 7, 560

Chabot, Jacques : 112, 130, 160, 567

Chabrol, Claude : 435

Chagall, Marc : 256

Chamfort : 52, 412, 536

Chaouat, Bruno : 473, 476, 567

Char, René : 175, 304, 415

Charbonneau, Bernard : 127

Chardon, Pierre (pseudonyme de Rachel Stefani) : 87

Chardonne, Jacques : 24, 114, 194, 208-210, 214, 221, 296-301, 305, 309, 310, 312, 313, 326-343, 345, 346, 363, 381, 382, 531, 532, 534, 536, 539, 546, 547, 556, 565, 568, 570, 572

Charle, Christophe : 71, 587

Charpentier, Marc-Antoine : 484, 487

Chateaubriand, François René de : 8, 12, 31, 39, 52, 57, 67, 98, 215, 239, 241, 260, 314, 356, 494, 495, 503, 535, 536, 552, 559

Châteaubriant, Alphonse de : 214

Chaudier, Stéphane : 167, 333, 334, 339, 503, 567

Chénier, André : 40, 53, 66

Chifflet, Laurent : 95

Cicéron : 328

Cingria, Charles-Albert : 169

Cioran, Aurel : 418, 420, 426

Cioran, Emil : 4, 10, 15, 24, 124, 157, 221, 258, 264, 334, 337, 338, 384-430, 498, 526, 528, 534, 535, 539, 540, 547, 557, 559, 562, 563, 565-567, 569, 574, 575, 577-579, 582, 583, 588, 590

Claudel, Paul : 27, 63, 64, 67, 68, 79, 121, 122, 141, 165, 176, 208, 219, 224, 245, 248, 251, 256, 369, 476, 494, 551, 563

Clavel, Maurice : 115, 441

Clemenceau, Georges : 116, 419, 455

Clermont, Émile : 237, 238

Cocteau, Jean : 39, 122, 169, 185, 210, 230, 248, 255, 299-301, 304, 310, 494

Codreanu, Corneliu : 389, 390, 402, 460

Collin, Christian : 61, 136-138, 306, 404, 432, 558, 567

Collomb, Michel : 300, 302, 305, 308, 309, 311, 315, 324, 327, 342, 556, 567, 568, 570, 572

Colson, Clément : 97

Constant, Benjamin : 12, 591

Combelle, Lucien : 217, 546

Comte, Auguste : 54, 68

Corneille, Pierre : 113, 131, 165, 249, 251, 290, 367, 484, 535, 576

Coty, François : 135

Coulon, Michel : 41

Couperin, François : 484

Courier, Paul-Louis : 261

Cousin, Victor : 37

Coyault-Dublanchet, Sylviane : 485, 501, 568

Crémieux, Benjamin : 256

Crevel, René : 164, 169, 185

Criticus (pseudonyme de Marcel Berger) : 292, 360, 568

Curtis, Jean-Louis : 370

D

D'Annunzio, Gabriele : 262

D'Hollander, Paul : 116, 569

Dabit, Eugène : 87

Daladier, Édouard : 207

Dambre, Marc : 6, 298, 342, 345-348, 350, 366-368, 371, 373, 375, 377, 534, 547, 557, 568, 569, 575, 580

Daniel-Rops : 309

Dante : 66, 368, 375

Dard, Frédéric : 110

Darien, Georges : 260

Darquier de Pellepoix, Louis : 223

Daudet, Léon : 26, 28, 44, 51, 53, 64, 120, 129, 135, 139, 146, 217, 218, 220, 254, 260, 261, 292, 356, 384, 389, 547, 573

Dauzat, Albert : 74, 102, 408, 559, 575

De Gaulle, Charles : 17, 18, 162, 200, 209, 210, 233, 246, 269-271, 281, 297, 336, 346, 352, 356, 366, 381-383, 468, 469, 551

Debord, Guy : 157, 210, 344, 382, 428, 483, 494, 519, 520, 559

Deharveng, Joseph : 76

Delalande, Michel-Richard : 484

Deleuze, Gilles : 476, 518, 591

Delille, Jacques (abbé) : 292

Démosthène : 53, 328

Denis, Benoît : 293

Denoël, Robert : 29, 209, 258

Déon, Michel : 32, 210, 297, 298, 322, 345, 346, 354, 355, 360, 366, 376, 377, 382, 531, 548, 556, 568

Des Forêts, Louis-René : 375, 384, 493, 497, 509

Descartes, René : 165, 417, 487, 535

Descaves, Lucien : 71, 73, 485, 555

Désirat, Claude : 72, 77, 108, 569

Despentes, Virginie : 518

Diderot, Denis : 320, 353, 448, 458

Diogène : 412

Dobry, Michel : 19, 587

Dodille, Norbert : 386, 390, 393, 401, 408, 569, 579

Domenget, Jean-François : 232, 244, 570

Doriot, Jacques : 214, 216, 223, 225, 231, 232, 548

Dos Passos, John : 308

Doumergue, Gaston : 207

Douzou, Catherine : 305

Doyle, Arthur Conan : 374

Dreyfus, Alfred : 6, 17, 18, 26, 71-73, 98, 143, 314, 329, 589

Dreyfus, Pauline : 311, 314, 315

Drieu La Rochelle, Pierre : 10, 208, 209, 214, 224-232, 242, 248, 262, 309, 330, 352, 365, 526, 535, 538, 548, 569

Drumont, Édouard : 99, 118-120, 134, 135, 161, 163, 165, 549, 571, 578

Du Parc, Marquise-Thérèse de Gorla dite Mlle : 440, 442

Du Plessys, Maurice : 44, 553

Ducrot, Oswald : 277, 442, 515, 570

Dufay, François : 194, 198, 296-298, 382, 570

Duhamel, Georges : 15, 218, 559

Dujardin, Édouard : 373

Dumas, Alexandre : 347, 376, 533, 583

Dupront, Alphonse : 390

Duras, Marguerite : 490, 493

Durkheim, Émile : 82

Dürrenmatt, Jacques : 34, 570

Dustan, Guillaume : 462

Dutourd, Jean : 114, 354, 382

Duvert, Tony : 440, 455

E

Echenoz, Jean : 378, 490, 575

Eco, Umberto : 510

Einstein, Albert : 98, 99

Eliade, Mircea : 384, 387, 389, 390, 429, 588

Élise (Élisabeth Jouhandeau née Toulemont, dite aussi Caryathis ou Carya) : 168, 169, 185, 187, 190, 192, 193, 197, 550

Ellul, Jacques : 127, 151, 178, 322, 323

Eminescu, Mihai : 398, 424, 559

Épicure : 234, 338, 339, 412

Epting, Karl : 208

Eribon, Didier : 168, 186, 188-190, 587

Escola, Marc : 412, 571

Estève, Michel : 115, 116, 155, 525, 544, 571

Étiemble, René : 90, 101, 359, 474, 528, 559

F

Fabre-Luce, Alfred : 208

Faguet, Émile : 42

Farrère, Claude : 64

Faulkner, William : 368, 369, 495, 503, 506, 537, 560

Faure, Edgar : 343

Fauré, Gabriel : 482, 498

Fénelon : 187, 364, 583

Fernández, Jesse : 408

Fernandez, Ramon : 194, 198, 208, 214, 264

Ferron, Guy de : 79

Fichte, Johann Gottlieb : 46, 86

Finkielkraut, Alain : 385, 477, 478, 522, 529, 560

Flaubert, Gustave : 7, 10, 21, 64, 67, 70, 110, 124, 131, 139, 147, 216, 228, 282, 442, 490, 521, 533, 538, 579, 581

Fondane, Benjamin : 390

Foucault, Michel : 408, 436, 571

Fraigneau, André : 208, 345, 367, 560

France, Anatole : 66, 67, 110, 116, 126, 145, 147, 164, 224, 454

Frank, Bernard : 345, 346, 362, 366, 369, 372, 382, 535

Freud, Sigmund : 362, 472, 592

Fumaroli, Marc : 321, 571

G

Gadet, Françoise : 357, 592

Galey, Matthieu : 370

Gambetta, Léon : 161

Gandon, Yves : 282, 301, 304, 571

Garancher, Édouard : 161, 571

Gary, Romain : 510

Gautier, Théophile : 32

Gaxotte, Pierre : 72

Genet, Jean : 185, 186, 494, 587

Genette, Gérard : 147, 148, 166, 449, 471, 572

George, Stefan : 213

Georgin, René : 82, 360, 560

Gide, André : 32, 44, 49, 116, 117, 126, 157, 169, 174-176, 189, 190, 192-194, 208, 218, 226, 248, 254, 329, 353, 367, 496, 550, 551, 582, 585

Giono, Jean : 15, 176, 209, 223, 226, 231, 280, 325, 536, 537

Giraudoux, Jean : 90, 122, 219, 230, 248, 251, 308, 370

Glaudes, Pierre : 8, 416, 423, 572

Gobineau, Arthur de : 85, 315, 328

Godard, Henri : 216, 217, 220, 221, 425, 521, 536, 546, 572

Goebbels, Joseph : 199

Goethe, Johann Wolfgang von : 46, 290

Goldman, Pierre : 382

Goldmann, Lucien : 392, 408, 420, 526, 533, 572

Góngora, Luis de : 239

Goosse, André : 50, 143, 340, 493, 572, 585

Gosselin-Noat, Monique : 114, 129, 132, 155, 572, 574

Gould, Florence : 192, 193

Gourmont, Remy de : 38, 89, 93, 96, 108, 514, 560

Goya, Francisco de : 318-321

Gracq, Julien : 8, 17, 375, 494

Grasset, Bernard : 169

Grevisse, Maurice : 78

Grévy, Jules : 275-277

Grün, Karl : 54

Guattari, Félix : 518, 591

Guérin, Maurice de : 33, 54, 55, 62, 68

Guers-Villate, Yvonne : 130, 131, 572

Guez de Balzac, Jean-Louis : 487

Guillain, Florent : 97

Guillemin, Henri : 135, 572

Guitry, Sacha : 241, 343

Gyp : 20, 53, 423

H

Haedens, Kléber : 227, 282, 345

Hamsun, Knut : 537

Hanrez, Marc : 302, 572

Heidegger, Martin : 14, 15, 85, 168, 183, 204, 386, 387, 411, 413, 414, 474, 514, 532, 586, 591, 592

Heine, Heinrich : 46, 56, 59

Heller, Gerhard : 193, 194, 196-198, 203, 208, 330

Hello, Ernest : 34

Hemingway, Ernest : 348

Henry, Michel : 14, 382

Heredia, José Maria de : 47, 58, 67, 553

Hermant, Abel : 6, 9, 76-79, 81-89, 93-95, 101-110, 124, 185, 210, 214, 220, 359, 474, 490, 527, 528, 549

Herriot, Édouard : 83

Hery, Évelyne : 74, 84, 587

Herz, Cornelius : 116

Hesse, Hermann : 41, 67, 169, 202, 310, 329, 432

Hirschman, Albert : 92, 423, 592

Hitler, Adolf : 195, 215, 233, 245, 252, 256, 390, 391, 413, 460, 544

Horace : 43, 488

Hordé, Tristan : 72, 77, 108, 569

Horia, Vintila : 392, 420

Houellebecq, Michel : 7, 20, 121, 228, 293, 518, 549, 571

Hugo, Victor : 32, 36, 37, 51, 56, 57, 60, 61, 106, 227, 249, 262, 310, 364, 369, 494, 560, 566

Huysmans, Joris-Karl : 47, 48, 67, 486

I

Ibsen, Henrik : 63

Ionesco, Eugène : 387, 390, 392, 429, 588

Ionescu, Nae : 387

J

Jacob, Max : 169, 185, 190, 192

Jaffrin, Ivan : 433, 523, 587, 588

Jaspers, Karl : 13

Jaurès, Jean : 37, 45, 46, 150, 329, 364

Jeanne d'Arc : 39, 42, 353, 560

Jenkins, Brian : 18, 207, 265, 588

Joly, Laurent : 54, 588

Joran, Théodore : 75-78, 82, 86, 89, 97, 105, 106, 109, 549, 550

Jouhandeau, Marcel : 15, 24, 29, 32, 38, 97-99, 103, 109, 124, 125, 129, 157, 166-204, 206-210, 272, 273, 346, 367, 368, 384, 386, 420, 494, 499, 500, 509, 527, 529, 530, 532, 536-538, 550, 566, 567, 571, 573, 582

Jouvenel, Bertrand de : 224, 225

Joyce, James : 262, 368, 370-373, 375, 463, 479, 534

Jünger, Ernst : 193, 245, 264, 584

Jurt, Joseph : 112-114, 147, 148, 162, 164, 573

K

Kahn, Gustave : 45, 522, 554, 588

Keaton, Buster : 266

Keats, John : 412

Kerangal, Maylis de : 490

Kibédi Varga, Áron : 415, 452, 573

Klages, Ludwig : 387

Kohlhauer, Michael : 115, 129, 146, 153-155, 573

L

La Boétie, Étienne de : 422

La Fontaine, Jean de : 33, 484, 521

La Mothe Le Vayer, François de : 95

La Rochefoucauld, François de : 15, 33, 157, 240, 241, 314, 338, 399, 412, 560

La Rocque, François de : 257, 349

La Soudière, Vincent : 409, 410, 560

La Varende, Jean de : 67, 68

Laborde, Raymonde : 116

Lacan, Jacques : 357, 472

Lacroix-Riz, Annie : 19, 588

Lafayette, Adrienne (dite Madame de) : 364

Lagadec, Élisabeth : 114, 574

Laignel-Lavastine, Alexandra : 387, 389, 390, 429, 575, 588

Lamartine, Alphonse de : 40, 52, 364, 535, 552

Lancelot, Claude : 77-79, 83, 84, 86, 89, 94, 95, 101-103, 106, 549

Lanson, Gustave : 174, 441

Larbaud, Valery : 302, 370, 372-374, 560

Lasserre, Pierre : 16, 63, 65, 66, 98, 551

Laudenbach, Roland : 345, 346

Laurencin, Marie : 169, 185

Laurent, Jacques : 5-7, 271, 299, 345-347, 352-354, 356, 358-360, 362, 363, 365-368, 370, 375-377, 382, 385, 451, 452, 528, 557, 576

Lautréamont : 494

Laval, Pierre : 207, 296, 317, 330

Laveine (Léon et Marguerite) : 169, 185

Le Clézio, J. M. G. : 440, 490, 529

Le Fort, Gertrud von : 155

Le Gal, Étienne : 76, 77, 82, 104

Le Nôtre, André : 487

Le Pen, Jean-Marie : 21, 578

Léautaud, Paul : 103

Lecarme, Jacques : 227, 230, 231, 234, 308, 574, 575

Lecercle, Jean-Jacques : 503, 575

Leclercq, Pierre-Robert : 144, 575

Leconte de Lisle : 32, 364

Lécureur, Michel : 171, 261, 266-268, 320, 380, 543

Lefèvre, Frédéric : 38, 115-117, 145, 575

Leibniz, Gottfried Wilhelm : 46

Leiris, Michel : 169, 185, 435, 499

Lemaître, Jules : 73

Lemaître, Maurice : 210, 221

Lemonnier, Léon : 87

Lénine, Vladimir Illitch : 224, 422, 591

Leroux, Gaston : 249

Lesca, Charles : 259

Lévi-Strauss, Claude : 408

Levinas, Emmanuel : 413, 414, 416, 477, 560, 591

Lévy, Élisabeth : 7, 385, 561

Leygues, Georges : 70, 72, 98

Lindenberg, Daniel : 50, 575

Lipovetsky, Gilles : 520

Littré, Émile : 41, 157, 311, 359, 472

Lloyd George, David : 47

Lobo Antunes, António : 495

Louette, Jean-François : 228, 230, 232, 257, 264, 350, 363, 365, 370, 371, 377, 416, 423, 548, 567, 572, 575

Lukács, Georg : 534, 539, 540, 592

Lupasco, Stéphane : 390

M

Mac Orlan, Pierre : 90

Macherey, Pierre : 515, 592

Magné, Bernard : 442, 448, 458-460, 464, 575

Magny, Claude-Edmonde : 334, 362, 369, 373, 576

Maistre, Joseph de : 8, 31, 54, 85, 392, 503, 568

Maldiney, Henri : 113

Maleissye, Conrad de : 39, 560

Malherbe, François de : 33, 38, 52, 487

Mallarmé, Stéphane : 36, 39, 47, 48, 56, 57, 60, 62, 87, 106, 179, 227, 262, 279, 391, 538, 553

Malraux, André : 32, 257, 533

Manchette, Jean-Patrick : 9, 580

Marais, Jean : 266

Marcuse, Herbert : 356, 592

Marías, Javier : 495

Marot, Clément : 41

Martin du Gard, Roger : 150, 228

Martinet, André : 513

Marty, André : 152

Massillon, Jean-Baptiste : 164

Massis, Henri : 73, 74, 78, 116, 232, 268, 315

Masson, André : 169

Matisse, Henri : 256

Matzneff, Gabriel : 384

Maulnier, Thierry (pseudonyme de Jacques Talagrand) : 28, 246, 248, 251, 576

Maulpoix, Jean-Michel : 482

Mauriac, Claude : 185

Mauriac, François : 27, 157, 193, 208-210, 218, 255, 269, 271, 342, 345, 346, 352, 494, 534, 537, 551

Maurois, André : 494

Maurras, Charles : 8, 9, 12, 14, 19, 20, 24, 26-28, 30-70, 72-74, 78, 79, 89, 92, 93, 96, 98, 106-108, 115, 116, 118-120, 124, 129, 135, 140, 153, 154, 163-165, 168, 189, 192, 204, 206, 209, 210, 215, 224, 225, 227, 232, 233, 235, 239, 244-247, 251, 253-255, 259, 265, 267, 288, 289, 292, 332, 333, 345, 361, 364, 365, 369, 370, 384, 385, 389, 476, 477, 488, 490, 511, 526-528, 534-539, 551-554, 558, 560, 563, 564, 568, 572-576, 580, 581, 585, 587, 588

Meillet, Antoine : 90, 395

Meizoz, Jérôme : 9, 20, 23, 29, 79, 87, 105, 217, 222, 223, 408, 536, 576

Ménage, Gilles : 80

Mérimée, Prosper : 328

Merlin-Kajman, Hélène : 10, 42, 108, 222, 223, 251, 576

Merrill, Stuart : 43, 561

Meyer, Paul : 22, 71, 73, 248, 592

Michaux, Henri : 381, 409

Michelet, Jules : 37, 124, 161, 325, 364, 494

Michon, Pierre : 485, 568

Millet, Richard : 14, 20, 22, 24, 32, 34, 36, 124, 170, 171, 177, 178, 182, 242, 304, 364, 384, 385, 425, 427, 428, 476-478, 482-514, 516-523, 526, 528, 529, 532, 534-540, 550, 554, 555, 563, 568, 574, 576, 579, 583, 587

Milner, Jean-Claude : 522

Milner, Max : 134, 572-574, 577

Mistral, Frédéric : 50, 66, 486, 561

Mitterrand, François : 382, 384, 429

Modiano, Patrick : 370, 490, 561

Mohrt, Michel : 375

Molière : 94, 290, 292, 484, 487, 521

Molinié, Georges : 34, 136, 415, 573, 574, 585

Monnet, Jean : 329

Montaigne : 126, 332, 412, 447, 494, 504

Montherlant, Henry de : 5, 209, 214, 226, 227, 229, 232-245, 381, 534, 543, 555-557, 566, 570-572, 574, 582

Morand, Eugène : 329

Morand, Paul : 8, 24, 114, 194, 207, 209, 210, 248, 296-311, 313-330, 333, 335-337, 341-343, 345, 346, 363, 364, 368, 376, 381, 382, 384, 427, 459, 526, 531, 532, 534, 536, 556, 564, 565, 567, 568, 570, 572, 581

Moréas, Jean : 31, 34, 41-43, 46, 55, 58, 59, 61, 62, 66, 106, 227, 384, 554, 556

Morès, marquis de : 161

Moret, Philippe : 398-401, 411, 412, 415, 577

Moufflet, André : 76-79, 81, 82, 84-86, 89-91, 94, 102, 105, 107-110, 474, 556

Mounier, Emmanuel : 29

Mounin, Georges : 513, 577

Muñoz Molina, Antonio : 495

Murat, Michel : 3, 409, 569, 577

Muray, Philippe : 384, 483, 520

Musset, Alfred de : 32, 35, 54, 107, 227, 364

Mussolini, Benito : 224, 233, 239, 247, 255

N

Nabokov, Vladimir : 453, 499, 561

Nadeau, Maurice : 282, 376, 577

Nietzsche, Friedrich : 13, 46, 85, 139, 158, 159, 233, 402, 417, 561, 591

Nimier, Roger : 114, 210, 267, 289, 294, 297-301, 309, 313, 334, 345-350, 352-354, 360, 361, 363, 366-373, 375-377, 380, 381, 384, 534, 536, 546, 547, 556, 557, 568, 569, 575, 580

Nizan, Paul : 152, 330, 352, 561

Noailles, Anna de : 117

Noica, Constantin : 406

Noiriel, Gérard : 18, 383, 427-429, 586, 588

Nolte, Ernst : 12

Nordau, Max : 35, 36, 38

Not, André : 130, 131, 133, 140

Nourissier, François : 298, 345, 382

O

O'Connor, Flannery : 537

Ollier, Claude : 442

Ory, Pascal : 19, 78, 81, 209, 214, 216, 247, 258, 269, 588

Ouellette, Julie : 115, 578

Ouldamer, Mezioud : 428, 561

P

Palacio, Jean de : 34, 578

Palestrina, Giovanni Pierluigi da : 174

Pareto, Vilfredo : 13

Pascal, Blaise : 118, 126, 165, 241, 242, 245, 393, 394, 414, 487, 495, 533, 535, 572

Passard, Cédric : 119, 223, 260, 263, 432, 433, 578, 589

Passemart (famille) : 168, 195

Paul, Gen : 271, 277, 278, 280

Paulhan, Jean : 85, 108, 169, 174, 189, 193, 194, 197, 208, 222, 226, 234, 290, 326, 329, 346, 364, 367, 368, 390, 397, 506, 520, 547, 561, 582, 589

Pêcheux, Michel : 357, 515, 518, 592

Péguy, Charles : 16, 34, 124, 139-143, 154, 158, 163-165, 224, 232, 265, 267, 364, 476, 494, 530, 561, 564, 566, 570, 581, 583, 584

Pellisson (pseudonyme de Charles Maurras) : 53

Penon, Jean-Baptiste : 32, 33, 43, 44, 551

Perec, Georges : 437, 439, 459, 479, 480, 561

Perrault, Charles : 287

Pessoa, Fernando : 462, 466

Petreu, Marta : 387, 578

Pézeril, Daniel : 113, 138, 142, 149, 544

Piat, Julien : 21, 124, 499, 506, 579, 581

Picard, Raymond : 375, 486

Picasso, Pablo : 256, 343

Picon, Gaëtan : 100, 147, 579, 589

Piednoir, Vincent : 387-390, 392, 403, 411, 419, 426, 427, 547, 579, 583, 590

Pirandello, Luigi : 248, 251

Pitoëff, Georges : 248, 251, 545

Platon : 108, 187, 197, 356, 448, 449, 471-473

Plazenet, Laurence : 487, 488, 521, 579

Plotin : 412

Poirier, Alice : 226, 313, 572

Poirot-Delpech, Bertrand : 6, 386, 579

Ponge, Francis : 113, 306, 487, 488, 561

Ponson du Terrail : 108

Poujade, Pierre : 5

Poulet, Robert : 310

Pound, Ezra : 213, 381, 463, 539

Prazan, Michaël : 222, 580

Proust, Marcel : 32, 94, 117, 126, 147, 218, 219, 222, 248, 254, 256, 300, 301, 348, 361, 369, 370, 447, 458, 462, 490, 494, 495, 499, 502-506, 509, 513, 523, 534, 561, 570, 571, 575, 578

Pseudo-Longin : 53, 328, 580

Pujo, Maurice : 48

Pyrrhon : 412

Q

Queneau, Raymond : 9, 10, 258, 494, 536, 561

Quignard, Pascal : 384

R

Rabatel, Alain : 159, 172, 173, 192, 274, 277, 280, 282, 294, 321, 517, 519, 580

Rabelais, François : 53, 64, 126, 135, 217, 260, 291, 292, 546

Racine, Jean : 5, 11, 33, 52, 113, 117, 126, 165, 226, 227, 241, 251, 290, 292, 367, 441, 484, 487, 533, 535, 572, 576

Ramuz, Charles-Ferdinand : 87, 90, 176, 220, 223, 280, 494, 536, 537, 562

Raspail, Jean : 382, 383

Rebatet, Lucien : 49, 118, 138, 209, 214, 228, 244, 246, 247, 252-263, 265, 282, 322, 349, 354, 356, 365, 376, 384, 526, 535, 539, 557, 564

Régnier, Henri de : 45, 60-63, 67, 68, 106, 553

Reinach, Jacques de : 72

Rémond, René : 16, 18, 19, 213, 214, 216, 383, 589

Renan, Ernest : 18, 85, 300, 301

Renouvier, Charles : 56

Revel, Jean-François : 115

Retz, (Jean-François Paul de Gondi, cardinal de) : 9, 124, 314, 494

Rey, Alain : 474

Reynaud-Paligot, Carole : 30, 53, 581

Ricard, Xavier de : 58, 68

Ricardou, Jean : 434, 437, 441-443, 448, 451, 460, 461, 480, 581

Richepin, Jean : 74, 557

Rimbaud, Arthur : 55, 59, 227, 254, 376, 554

Rivarol, Antoine de : 33, 128

Rivière, Jacques : 169, 174

Robbe-Grillet, Alain : 357, 368, 437-439, 452, 479, 562

Rochefort, Henri : 261, 501

Rodenbach, Georges : 45, 554

Romains, Jules : 150

Rouaud, Jean : 489

Rouchette, Marcel : 72

Rousseau, Jean-Jacques : 37, 128, 239, 535

Rousseaux, André : 145, 154, 174, 193, 217, 234, 582

Roussel, Raymond : 284, 433, 434, 436-439, 462, 480, 571, 573, 574

Roussillat, Jacques : 167-169, 173, 174, 179, 184, 185, 189, 190, 193, 194, 197, 201, 202, 582

Roussin, Philippe : 89, 93, 176, 219, 220, 222, 261, 582

Roux, Dominique de : 381

S

Sachs, Maurice : 192, 271, 562

Saint-Hélier, Monique : 197

Saint-John Perse (pseudonyme d'Alexis Leger) : 259, 372, 494

Saint-Pierre, Bernardin de : 239

Saint-Simon, Louis de Rouvroy duc de : 42, 118, 165, 241, 242, 341, 361, 364, 395, 396, 402, 409, 484, 490, 491, 494, 503, 504, 509, 523, 534-536, 538, 547, 562, 563

Sainte-Beuve, Charles-Augustin : 40, 368, 504, 562

Salazar, António de Oliveira : 18

Sapiro, Gisèle : 6, 17, 28, 29, 86, 109, 208, 209, 216, 248, 262, 265, 345, 360, 368, 433, 523, 529, 530, 589

Sarraute, Nathalie : 357

Sartre, Jean-Paul : 106, 217, 220, 221, 248, 269, 300, 346, 353, 354, 361, 362, 368-371, 374, 376, 382, 534, 546, 575, 592, 593

Saussure, Ferdinand de : 434, 471, 472

Schirach, Baldur von : 197

Schlesak, Dieter : 426, 427

Schlumberger, Jean : 35, 562

Schmitt, Carl : 386

Schopenhauer, Arthur : 46

Schwob, Marcel : 42

Segond, Louis : 175

Senghor, Léopold Sédar : 487

Sennep : 261

Sérant, Paul : 19, 270, 364, 365, 438, 557

Sévigné, Marie (dite Madame de) : 358, 455, 575

Shakespeare, William : 290, 292, 401

Sima, Horia : 390

Simmel, Georg : 387

Simon, Claude : 21, 124, 375, 378, 470, 472, 492, 494, 495, 502-505, 507, 509, 512, 523, 538, 566, 579, 581, 582, 584

Sirinelli, Jean-François : 13, 18, 27, 213, 383, 587, 589, 590

Sollers, Philippe : 7, 221, 375, 511, 555

Sorel, Georges : 16, 18, 216, 224, 264, 265, 551

Soucy, Robert : 18, 28, 590

Soupault, Ralph : 261, 271

Soutzo, Hélène (épouse Morand) : 315

Souza, Robert de : 72, 73, 557

Spengler, Oswald : 13, 387, 394, 423, 425, 593

Spitzer, Leo : 504

Sponde, Jean de : 535

Staël, Germaine de : 332, 411

Stănişor, Mihaela-Genţiana : 387, 391, 404, 405, 583

Stendhal : 70, 167, 299, 328, 349, 364, 367-370, 458, 494, 533, 535, 536, 579

Sternhell, Zeev : 16, 18, 213, 216, 265, 590

Stettiner, Jacques : 186, 187, 190

Stock, Pierre-Victor : 329

Stolojan, Sanda : 401, 420, 429

Suarès, André : 39

Sully Prudhomme : 32

T

Tănase, Stelian : 392, 590

Tertulian, Nicolas : 387, 389, 583

Tettamanzi, Régis : 216, 220, 221, 223, 258, 583

Thérèse de Lisieux : 141

Thérive, André : 49, 76-81, 86-91, 93-98, 102-106, 109, 110, 129, 209, 278, 474, 475, 544, 557

Thibaudet, Albert : 7, 264, 301, 302, 308, 309, 494, 536, 583, 593

Thomas, Henri : 386

Timanthe : 321

Tintoret : 520

Tolstoï, Léon : 54, 239

Toynbee, Arnold : 13

Trignol, Fernand : 259

Trilby, T. : 20

Triolet, Elsa : 221

Trotsky, Léon : 10, 13, 385, 593

U

Ungaretti, Giuseppe : 381

V

Vailland, Roger : 248, 368

Valéry, Paul : 32, 62, 63, 68, 179, 226, 252, 261, 393, 398, 401, 410, 411, 552, 567

Vallery-Radot, Robert : 146, 584

Vallès, Jules : 56, 223, 261

Valois, Georges : 27, 255

Van Gogh, Vincent : 256, 532

Vandromme, Paul : 370

Vaugelas, Claude Favre de : 33, 42, 76, 80, 83, 95, 108, 222, 411

Vauvenargues : 52, 412, 536

Vendryes, Joseph : 176

Verdès-Leroux, Jeannine : 252, 253, 255

Verlaine, Paul : 32, 36, 43, 48, 59, 60, 67, 364, 554

Verne, Jules : 5, 325

Vernières, Bernard : 144, 584

Viart, Dominique : 326, 382, 504, 512, 584

Viau, Théophile de : 61

Viélé-Griffin, Francis : 73

Villiers de L'Isle-Adam, Auguste de : 63

Villon, François : 202, 250, 562

Vincent, Claude-Marie (abbé) : 72

Vitry, Alexandre de : 34, 584

Vlaminck, Maurice de : 271

Volodine, Antoine : 466, 518

Voltaire : 44, 66, 178, 261, 277, 353, 362, 491, 494, 504, 521, 535

W

Weil, Simone : 127

Weininger, Otto : 387, 411

Wilson, Daniel : 275, 276

Wilson, Woodrow : 47

Winock, Michel : 17, 37, 381, 590

Wolf, Nelly : 221, 222, 382, 540, 585

Woolf, Virginia : 373

Y

Yourcenar, Marguerite : 157, 239, 240, 443, 572

Youri (Youri Komerovsky dit) : 375

Z

Zay, Jean : 97

Zemmour, Éric : 385, 529

Zola, Émile : 9, 47, 62, 217, 218, 220-222, 315, 320, 364, 494, 546, 553

Table des matières

REMERCIEMENTS....3

INTRODUCTION....5

« Réac », magasin général....11

Passions et réactions....16
Extrême droite, nationalisme et fascisme....17

Échantillon et laboratoire....19

Leurs figures....21

PREMIÈRE PARTIE. L'ENTRE-DEUX-GUERRES....26

I. MAURRAS, OU LES CONTRADICTIONS D'UN CLASSICISME NATIONAL....30

Introduction....30

Les sources d'un classicisme....32

1. Maurras et la langue : une vigilance occasionnelle....36

La décadence de la langue française depuis la Révolution....36
L'absent du camp puriste ?....39
Lexique, barbarismes et jargon étranger....43
Un pied en Provence, mais juste un pied....50

2. Maurras critique du style....51

Noblesse, véhémence, harmonie : un classicisme multiforme....52
La dispersion romantique....55
Le Parnasse, faux rappel à l'ordre....57
Baudelaire, Verlaine, Rimbaud....59
Le tombeau du symbolisme....60
Le naturalisme et la prose impressionniste....64

Conclusion....65

II. LE PURISME DANS L'ENTRE-DEUX-GUERRES....70

Introduction....70

La querelle de l'orthographe....70
La réforme de l'enseignement....73

1. L'entre-deux-guerres, âge d'or du purisme ?....75

Contenu général de la production puriste....76
Hermant l'impeccable....77

André Thérive, puriste bifrons.....79
André Moufflet, fonctionnaire du purisme.....81

2. *Nihil novi sub solœcismo* ?.....82

Le langage populaire : combat de nègres et de concierges.....83
Argot ou jargon ?.....88
Des pédants aux savants.....93
L'anglais au purist-club.....100

3. Un style puriste.....103

Archaïsmes et coquetteries.....105
Classicisme.....106

Conclusion.....108

III. LANGUE, STYLE ET PAROLE CHEZ GEORGES BERNANOS.....112

Introduction.....112

1. La haine des détours, conception bernanosienne du style.....115

Vive le classicisme, quand même ?.....116
Drumont : un langage d'homme.....118
Le langage des misérables : Céline.....120

2. La langue des écrivains, des soldats et des laboureurs.....123

Que parlent les robots ?.....125
Méfiance générale dans les capacités du langage.....128

3. Le style de Bernanos.....129

Une jeunesse traditionnelle.....129
Un style bien peigné.....132
Les mots que les diplomates n'emploient jamais.....133
Un tic de conférencier ?.....136
Bernanos et Péguy : différence des répétitions.....139

4. Politique des romans.....144

L'art du portrait.....145
Du dialogue à la diatribe.....147
Tribuns et prédicateurs.....150
Du statut des genres bernanosiens.....153
Poétique du brûlot.....156
Du roman polémique au pamphlet narratif.....160

Conclusion.....162

IV. MARCEL JOUHANDEAU ET LES INTERMITTENCES DU STYLE.....166

Introduction.....166

1. De la boucherie aux salons.....168

2. Le microcosme provincial.....170

3. La phrase et son algèbre.....173

Racines latines.....174
Naïvetés, préciosités.....177
Transfigurations.....182

4. Secrets publics.....184

Métaphysique, antiphysique et antithèse.....186
Masques.....188

5. Compromissions.....189

Voilements et dédouanements.....193

6. La mélancolie des ruines.....200

Conclusion.....203

DEUXIÈME PARTIE. OCCUPATION, LIBÉRATION.....206

V. UN FASCISME LITTÉRAIRE.....212

Introduction.....212

1. Une anti-réaction ?.....214

2. Une race, une langue, un style : le projet célinien.....216

3. Drieu La Rochelle, tirailleur sans avant-garde.....224

4. Montherlant, ordre viril et style de feu.....232

Figures du verbiage.....235
Style de feu, style du feu.....244

5. Copains d'Hitler : l'équipe de *Je suis partout*.....245

Brasillach, ou du fascisme considéré comme farces et attrapes.....246
Lucien Rebatet, homme du ressentiment ?.....253

Conclusion.....262

VI. LES IRONIES DE MARCEL AYMÉ.....266

1. L'ennemi du clivage.....268

2. Métalepse et ironie.....272

3. Entendre des voix.....277

4. Cache-cache bourgeois.....282

5. « Passez-moi Astyanax, on va filer en douce. »....287

Conclusion....293

VII. JACQUES CHARDONNE ET PAUL MORAND, COUPLE LITTÉRAIRE....296

Naissance d'un couple....296

1. Moderne Morand....300

Le voyageur déboussolant : Morand et l'image....300
Prose, boxe et cinéma....304

2. Périodes d'aigreur....309

Morand à l'amble....309
Morand furieux....314
Pitié pour l'exilé !....317
Le regard du proscrit....322

3. Du réac des villes au réac des champs....328

La Bruyère à Weimar : errance et souplesse du style en prose....331
La sentence et l'orfèvre....333
La brièveté, pour quoi faire ?....338

Conclusion : un timbre en commun....342

VIII. LES HUSSARDS : STRATÉGIES DE LA DROITE LITTÉRAIRE D'APRÈS-GUERRE....344

Premières manœuvres....344

1. Petits soldats et grands enfants....347

2. Héros de variétés, variété des héros....349

Cause toujours....353
Déon-tologie....354
Les Hussards du contingent....356

3. Les Hussards tirent-ils la langue ?....358

Le trait d'esprit et ses rapports avec l'insolence....362

4. L'inversion des valeurs stylistiques....364

Sprezzatura....364
Style en soi, style pour soi....366
Style ou pastiche ?....369

5. Nouveaux romanciers, anciennes valeurs....374

Conclusion....376

TROISIÈME PARTIE. VERS LE MONDE CONTEMPORAIN....380

IX. LE LIT DE PROCUSTE : CIORAN ET L'ÉCRITURE EN LANGUE FRANÇAISE.....386

Introduction.....386

Un Européen contrarié.....387
Revoir Paris.....390

1. La France, ou la décadence par le classicisme.....393

Le vice de la langue.....393
Jeter bas le marbre ?.....396

2. L'aphorisme, « feu sans flamme ».....398

Problèmes spéculaires.....398
Un genre frivole.....399

3. Dépoétiser.....401

Dompter les images.....401
La pointe dans l'œuvre roumaine.....402
Les étapes de l'expression du moi.....406

4. Torturer la langue : sur la robustesse ontologique de la pensée cioranienne.....410

De la haine de l'être au rejet de la philosophie.....410
Limites de l'expression et expression des limites.....414

5. L'esthétisation de la politique.....417

Euphémisations et coupures.....418
Essai et idéologie.....421

Conclusion : exorcismes.....429

X. RENAUD CAMUS OU LA LITTÉRARITÉ REMPLACÉE.....431

1. Du barrésien au barthésien.....433

L'union libre.....433
Spéculations et spécularité.....436
Bathmologie et discours autres.....439

2. Voix multiples et style simple.....442

Du paratexte à l'hypertexte : paradoxes de la lisibilité.....447

3. L'hyperromanesque, ou les styles réconciliés.....451

Du faste à la furie : archaïsme, emphase et fantaisie.....453
Roman réseau : de l'usage du métatextuel.....458
Énallage et camouflage.....461
Les voix contre la voix : anti-rhétorique et politique de Roman.....*466*

4. Cratyle n'est pas *sympa*.....471

Post.....478

XI. TRADITION ET FRANCITÉ : FICTIONS DU STYLE CHEZ RICHARD MILLET.....482

Introduction.....482

1. Richard Millet par Richard Millet.....483

Le patois.....485
Le classicisme.....487
Syntaxe.....489
Phrasé.....493

2. L'art du bref.....495

Fragmentaire ou condensé ?.....498

3. La rupture stylistique.....500

Phrase longue et strates temporelles.....500
Vision du monde depuis le haut plateau.....502
Un style héritier en bastardie.....503
Stratégie.....507
Verticalité.....510

4. Grandes-orgues littéraires, bruissements politiques.....512

Images et néologismes : une dialectique du terroir.....513
Polyphonie.....515
Mon nom est Légion.....518
Culture scolaire, culture d'élite.....520

Conclusion.....522

CONCLUSION GÉNÉRALE.....525

Idéologie linguistique.....527

Dorer la pilule.....528

Neutralisation.....530

Rapport au monde.....532

Sensibilités.....533

Province.....536

Somme.....538

BIBLIOGRAPHIE.....543

Sources primaires.....543

Corpus annexe et autres sources littéraires.....558

Sources secondaires.....562

Études littéraires, stylistiques et linguistiques.....562
Manuels et grammaires.....585
Études historiques et sociologiques.....586
Philosophie, théorie politique.....590

INDEX.....594

Le style réactionnaire : positions de la droite littéraire française sur la langue et le style au XXe siècle

Résumé

Cette thèse analyse les discours portés par la droite littéraire sur le style et la langue française. Elle s'intéresse aux postures construites par les auteurs réactionnaires, à l'imaginaire qu'ils déploient en affirmant la décadence de la littérature ou du français, et à leurs pratiques littéraires effectives, étudiées dans une perspective stylistique. Nous tentons de décrire l'évolution dans le temps de ces différents discours, de repérer des schèmes de pensée récurrents, et de présenter une étude stylistique de ces écrivains propre à illustrer les rapports entre un style littéraire et des positions idéologiques. Le début du siècle et l'entre-deux-guerres constituent un moment dominé par la droite traditionnelle d'Action française, ouvertement réactionnaire. Un second moment, correspondant approximativement à la débâcle de 1940, réagit au premier : des écrivains réactionnaires séduits par le fascisme s'éloignent du traditionalisme. Les séquelles de la guerre conduisent certains d'entre eux à adopter ensuite une posture purement esthète, quoiqu'elle garde la trace de leur engagement passé. Une troisième période commençant dans les années 1970 voit apparaître une autre configuration, dans laquelle une nouvelle génération d'écrivains réactionnaires acclimate les idées de la Nouvelle Droite, tout en préservant par élitisme l'héritage des avant-gardes littéraires contemporaines.

Mots-clés : stylistique : littérature française ; champ littéraire ; épilinguistique ; purisme ; analyse du discours ; extrême droite ; nationalisme ; politique ; XXe siècle ; Charles Maurras (1868-1952) ; Action française ; fascisme ; Jacques Chardonne (1884-1968) ; Paul Morand (1888-1976) ; Georges Bernanos (1888-1948) ; Marcel Jouhandeau (1888-1979) ; Pierre Drieu La Rochelle (1893-1945) ; Louis-Ferdinand Céline (1894-1961) ; Marcel Aymé (1902-1967) ; Lucien Rebatet (1903-1972) ; Renaud Camus (1946-) ; Richard Millet (1953-)

Styles of reaction: far-right writers on style and language in 20th century France

Summary

The present work analyses the discourse on writing style and the French language elaborated by the literary right in France. It focuses on the ethos built by reactionary authors and on their attitude toward a so-called decay of literature and of French language. Comparing their attitudes and speeches with their actual ways of writing, from a stylistic point of view, we also try to trace the evolution of such speeches through time and to emphasize recurring paradigms. Through a stylistic study of several authors (Charles Maurras, Marcel Jouhandeau, Georges Bernanos, Marcel Aymé, Jacques Chardonne, the Hussards, Cioran or Richard Millet), we endeavour to illustrate the relationships between stylistic practices and ideological positions. We are led to distinguish three main moments throughout the 20th century : the inter-war period is dominated by the traditional, outspokenly reactionary right and by the Action française, whose conception of literature and style is fairly heteronomous. The second moment, beginning with the 1940 defeat, reacts to the first : far-right writers, seduced by fascism, move away from traditionalism. The aftermath of the war then leads some of them to endorse a purely aesthetic posture, though bearing traces of their former political involvement. A third period, starting in the 70s, shows a markedly different configuration, with no more links maintained between the new reactionary authors and their forerunners. The newer ones acclimatize the political ideas of the Nouvelle Droite, while holding on, for the purpose of elitist distinction, to the legacy of the most recent literary avant-gardes.

Keywords : stylistics; French literature; politics; speech analysis; extreme right; fascism; nationalism; Action française; linguistic purism; Maurras; Céline; Drieu La Rochelle; Renaud Camus; Richard Millet; sociology of literature

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ / UNIVERSITÉ DE LAUSANNE

ÉCOLE DOCTORALE :

ED 5 – Concepts et langages. Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Langue française