

Cosmopolitisme, avant-garde et classicisme : identité nationale et création littéraire chez Valery Larbaud

Nicolas Di Méo

▶ **To cite this version:**

Nicolas Di Méo. Cosmopolitisme, avant-garde et classicisme : identité nationale et création littéraire chez Valery Larbaud. Cahiers Valery Larbaud, 2017. hal-03009221

HAL Id: hal-03009221

https://u-bordeaux-montaigne.hal.science/hal-03009221

Submitted on 17 Nov 2020

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.

Cosmopolitisme, avant-garde et classicisme : identité nationale et création littéraire chez Valery Larbaud

Il existe chez Valery Larbaud une double tentation, avant-gardiste et cosmopolite, qui ne s'exprime pas dans le cadre de manifestes fracassants, ni n'ambitionne de remettre en cause les fondements de l'activité artistique et littéraire. On ne trouve pas l'écrivain dans le camp de ceux qui proclament l'avènement d'une parole poétique totalement nouvelle, libérée du passé et de la tradition. En revanche, sa curiosité pour les innovations esthétiques le conduit à adopter des techniques littéraires originales, tel le monologue intérieur, qu'il emprunte à Joyce et emploie notamment dans « Amants, heureux amants… ». Ses chroniques et ses essais critiques, quant à eux, le montrent préoccupé d'enrichir ce qu'il nomme le « domaine français » en l'ouvrant aux apports des auteurs étrangers et en le faisant bénéficier de tout ce que la production littéraire mondiale peut offrir d'enrichissant. Position avant-gardiste et cosmopolite, donc, mais qui demeure prudente et s'accommode d'une influence classique nettement marquée. Encore faut-il préciser ce que signifie cette notion. Le classicisme désigne une esthétique, mais aussi une attitude, un rapport au monde, comme l'a montré Michel Collomb dans son ouvrage sur *La Littérature Art Déco*, où le « retour au classicisme », durant les années 1920, dans un contexte marqué par un sentiment de bouleversement des valeurs ainsi que par la crainte d'une industrialisation de l'art et de la culture, est présenté comme une tentative de « réaffirmation de l'autonomie de l'Art » et de « mise en ordre d'une réalité chaotique »[1]. Plusieurs études ont montré l'importance de l'intertexte antique, et surtout latin, chez Larbaud[2]. D'un point de vue stylistique, il serait intéressant d'étudier la récurrence des périodes dites classiques, binaires et ternaires, dans ses œuvres, et de montrer en quoi elles participent d'une prose se voulant harmonieuse et équilibrée. Ce ne sont toutefois pas ces démarches, intertextuelles et stylistiques, que j'adopterai ici ; j'aborderai plutôt le problème du classicisme chez Larbaud sous un angle moins littéraire, en essayant de prouver que l'enjeu est aussi (et peut-être avant tout) de nature identitaire.

Pour Michel Collomb, dans l'entre-deux-guerres, « [a]lors que l'avant-garde proclame le droit à une expression individuelle totale, le classicisme apparaît comme le seul langage formel qui puisse exprimer la communauté en tant que telle, exalter le lien qui unit l'individu à cette communauté et à son histoire »[3]. Dans la France de la première moitié du XX^{e} siècle, l'idée d'un héritage classique fait l'objet d'un investissement identitaire particulièrement fort ; les notions d'équilibre et de sens de l'harmonie apparaissent comme des caractères distinctifs de l'identité française. L'hypothèse que je voudrais démontrer est que, pour Larbaud, la tentation cosmopolite et avant-gardiste, loin de s'opposer à la tentation classique, tend au contraire à la rejoindre, dans la mesure où le classicisme n'est pas considéré comme une forme figée, mais comme un principe assimilateur ayant pour vocation de lutter contre le déclin de la culture tout en préservant une forme d'harmonie jugée spécifiquement française.

Cette vision des choses se manifeste tout particulièrement durant l'entre-deux-guerres. Néanmoins, il convient de rappeler que, dès *A.O. Barnabooth*, le rapport entre tradition, cosmopolitisme et innovation se trouve posé. Le livre se compose en effet de trois parties bien

[1] Michel Collomb, *La Littérature Art Déco*, Paris, Klincksieck, 1987, p. 111.

[2] Voir à ce propos deux articles : Etienne Evrard, « Valery Larbaud et la littérature latine », in Georges Cesbron et Laurence Richer (éds.), *La Réception du latin du XIX^{e} siècle à nos jours*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1996, p. 299-305 ; et Etienne Wolff, « Larbaud, Montherlant et quelques auteurs latins », in Rémy Poignault (éd.), *Présence de l'antiquité grecque et romaine au XX^{e} siècle*, Tours, Centre de Recherches A. Piganiol, 2002, p. 237-244.

[3] Michel Collomb, op. cit., p. 98.

distinctes : un conte, des poèmes et un journal intime. Les « poésies » attribuées à Barnabooth sont régulièrement citées au corpus avant-gardiste des premières années du siècle. Elles posent notamment le problème de la voix poétique et de l'énonciation lyrique, dans la mesure où elles procèdent à une mise en question du sujet autonome et de l'autorité qu'il exerce sur la parole poétique. Les deux premiers textes du recueil, dont la valeur programmatique ne fait guère de doute, identifient ainsi la voix poétique à des « borborygmes », « [g]rognements sourds de l'estomac et des entrailles »[4], mais aussi au bruit des trains :

> Prête-moi ton grand bruit, ta grande allure si douce,
> Ton glissement nocturne à travers l'Europe illuminée,
> O train de luxe ! […]
> Et je suis ta course vers Vienne et Budapesth,
> Mêlant ma voix à tes cent mille voix,
> O Harmonika-Zug ![5]

Le corps, d'une part, le mouvement de la machine lancée à travers l'Europe, d'autre part, donnent l'impression d'imposer leur rythme et leurs sonorités, ce qui conduit le poète-locuteur à renoncer (ou tout au moins à prétendre renoncer) au statut de sujet de l'énonciation. Cet effacement (fictif en vérité) du sujet poétique n'est cependant pas le seul élément avant-gardiste des « Poésies » : l'énumération de lieux, de villes et de pays annonce les recherches et les expérimentations menées quelques années plus tard par Blaise Cendrars dans *Le Panama ou l'histoire de mes sept oncles* et *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*. Enfin, le cosmopolitisme affiché du personnage principal et la critique du nationalisme qui se fait jour tout au long du « journal intime » achèvent de situer le livre du côté d'une modernité à la fois esthétique et politique. Mais une telle lecture de *Barnabooth* reste simpliste, car les audaces et les innovations du héros possèdent leur envers. A la parole jaillie des profondeurs du corps humain ou des rythmes du chemin de fer, le poème « Ma muse » oppose une source d'inspiration bien plus conventionnelle, celle de la patrie, du pays natal, qui pour Barnabooth est la province péruvienne d'Arequipa :

> Mes vers, vous possédez la force, ô mes vers d'or,
> Et l'élan de la flore et de la faune tropicales,
> Toute la majesté des montagnes natales[6].

Par ailleurs, alors que les vers libres dominent dans le recueil, le rythme de l'alexandrin réapparaît régulièrement, comme dans l'extrait qui vient d'être cité ou dans « Scheveningue, morte-saison », poème entièrement écrit en alexandrins rimés, où la régularité du rythme traduit le calme et l'inactivité d'une station balnéaire hollandaise en période creuse. Mais surtout, le « journal intime » se termine par le renoncement (provisoire, il est vrai) du protagoniste à la vie de voyages, au profit d'une existence plus grave et plus austère, menée au sein de la famille et de la patrie. Ces remarques montrent que la tension entre avant-garde, cosmopolitisme et classicisme qui caractérise l'œuvre de Larbaud durant l'entre-deux-guerres n'apparaît pas *ex nihilo* à ce moment-là, mais prolonge une tension préexistante entre modernité et tradition, dont *A.O. Barnabooth* porte l'empreinte et où la question du cosmopolitisme joue déjà un rôle majeur.

*

[4] Valery Larbaud, *A.O. Barnabooth, ses œuvres complètes, c'est-à-dire un conte, ses poésies et son journal intime*, in *Oeuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1958, p. 43 (première édition de *A.O. Barnabooth* : 1908 ; première édition de la version définitive : 1913).
[5] Ibid, p. 44.
[6] Ibid, p. 60.

Les innovations littéraires, les emprunts de mots étrangers et les expériences d'avant-garde auxquels procède Valery Larbaud se fondent sur une conception faisant de l'art, mais aussi de la langue et de la culture, des systèmes en perpétuelle évolution, destinés soit à se renouveler sans cesse, soit à perdre leur vitalité et décliner irrémédiablement. Mais le renouvellement, que l'élite lettrée a pour vocation d'encourager et de stimuler, ne doit pas s'effectuer de manière anarchique, ni remettre en cause l'héritage du passé ; il faut au contraire, selon l'écrivain, qu'il respecte certains principes, au premier rang desquels figure le souci de l'harmonie. Dans *Sous l'invocation de Saint-Jérôme,* Larbaud défend les emprunts faits aux langues étrangères, qui constituent à ses yeux une nécessité afin d'éviter le dépérissement des langues vivantes :

> Un « beau style » ne peut sortir que d'une langue bien vivante et saine, et donc bien nourrie – d'emprunts. Avec les archaïsants à outrance le français (l'espagnol, l'anglais…) tend à vivre sur son propre fonds et à dévorer sa propre substance […]. Au contraire ceux qui empruntent largement et sans scrupules, mais d'une manière savante, aux domaines voisins […] apportent à leur langue des éléments, du tissu *vivants*, et la possibilité d'associations, de rapports, nouveaux[7].

Ainsi s'expliquent les néologismes fréquents sous la plume de l'auteur, comme le terme *pelmazoïde* (« raseur »), formé à partir de l'Espagnol *pelmazo* (« casse-pieds »), que l'on trouve dans son *Journal* : « Pour cela, un jour de plus ici [à Annecy], et un jour de moins à Genève où il y a beaucoup de monde en ce moment, - amis que je pourrais déranger, et aussi Pelmazoïdes qui pourraient me déranger »[8]. La création littéraire suppose, de la part de l'écrivain, une recherche des structures et des mots étrangers susceptibles d'être transposés dans sa langue propre ; s'inspirant du précepte aristotélicien recommandant de « donner, en poésie et en prose poétique, un "air étranger" à ce qu'on écrit »[9], Larbaud fonde cette possibilité sur la proximité des langues européennes – proximité autorisant transferts et adaptations : « Mais pourquoi ne pas considérer les langues de civilisation euro-américaines comme les Grecs considéraient leurs dialectes ? Ainsi chacune d'elles pourrait emprunter aux autres bien des mots et des tournures qui, tout en restant claires, rempliraient les conditions de rareté, "d'étrangeté" que demande Aristote »[10].

Pourtant, une fois admis le principe de l'emprunt, Larbaud énonce un certain nombre de précautions à respecter, dont la plus importante est probablement le souci de la mesure et de l'harmonie : « […] les emprunts d'origine littéraire […] enrichissent incontestablement les langues où [ils] sont introduit[s]. […] Bien entendu il y faut du tact, de la mesure, le souci de l'harmonie et de la convenance »[11]. Ces réflexions linguistiques sont révélatrices du rapport que l'écrivain entretient avec la nouveauté et l'innovation : selon lui, en effet, il n'est pas question de reproduire la tradition telle quelle, mais il n'est pas non plus question de briser les équilibres existants, ni de rompre avec le passé. Sa conception des langues et des cultures repose sur une métaphore organique : les éléments nouveaux doivent s'insérer à l'intérieur d'espaces (ou d'organismes) qu'ils ne bouleversent pas totalement, dont ils respectent les règles de constitution, et qui trouvent en eux l'aliment indispensable à leur survie.

Or ce qui est vrai des emprunts l'est aussi des traductions. Dans un article consacré à la question de la traduction chez Larbaud, Dominique Bertrand rappelle que « l'écrivain privilégie une stratégie de naturalisation, qui suppose une intégration durable sans signifier

[7] Valery Larbaud, « L'air étranger », *Sous l'invocation de Saint-Jérôme*, Paris, Gallimard, 1946, p. 179.
[8] Valery Larbaud, *Journal 1931-1932*, op. cit., p.15.
[9] Valery Larbaud, *Sous l'invocation de Saint-Jérôme*, op. cit., p.176.
[10] Ibid, p.177.
[11] Ibid, p. 177-178.

pour autant une assimilation forcée »[12]. Le cadre de pensée est le même : il s'agit d'absorber la nouveauté (en l'occurrence l'œuvre étrangère) tout en conservant son caractère original et tout en préservant la spécificité de la culture d'accueil.

Le rapport à l'innovation fonctionne de la même manière que le rapport au cosmopolitisme : comme les vocables étrangers, les procédés d'avant-garde sont intégrés à un substrat issu de la tradition, qui leur préexiste mais qui, sans eux, risquerait de dépérir. C'est ainsi que les nouvelles « Amants, heureux amants… » et « Mon plus secret conseil… » font la part belle à la technique alors émergente du monologue intérieur. Dans son étude sur le *Monologue intérieur dans l'œuvre de Valery Larbaud*[13], Elisabeth van der Staay rappelle que ce procédé d'écriture n'apparaît pas au XX^e^ siècle et que des textes antérieurs (qu'il s'agisse de poèmes lyriques, d'œuvres dramatiques ou encore de romans, grâce au discours indirect libre) y ont souvent eu recours auparavant. Mais la nouveauté est la notion de « monologue intérieur autonome », « dépourvu de toute médiation, apparemment spontané, [représentant] une forme de discours auto-suffisant »[14] et s'opposant au « monologue intérieur rapporté » du roman stendhalien ou flaubertien, intégré à un récit hétérodiégétique. « Amants, heureux amants… » livre ainsi les pensées et les sentiments d'un héros qui n'est pas nommé, ou plutôt dont on ne connaît que le surnom, et ne laisse place à aucune intervention extérieure ; le flux de conscience est donné tel quel (du moins en apparence), hors des cadres les plus courants du récit autobiographique. Or au début des années 1920, ce procédé peut légitimement être considéré comme d'avant-garde, ou tout au moins comme novateur, même si quelques auteurs (Edouard Dujardin dans *Les Lauriers sont coupés*, James Joyce à la fin d'*Ulysse* et Arthur Schnitzler dans *Le Sous-lieutenant Gustel*) l'ont déjà utilisé.

Au moment de sa publication, « Amants, heureux amants… » se situe donc à la pointe des recherches littéraires modernes. Le contraste n'en est que plus frappant entre l'originalité d'une forme jusque là peu employée et l'importance des références à l'antiquité et à la culture classique dans la nouvelle. Le titre, d'abord, est une citation des « Deux pigeons » de La Fontaine (de la même façon, « Mon plus secret conseil… » vient de Tristan L'Hermite). Mais surtout, le monologue comporte des références à Homère, à Aristophane et aux poètes alexandrins, ainsi qu'à Lucien, dont le héros prévoit de relire les dialogues, des citations en grec ancien, des considérations sur la valeur des temps dans cette langue. Le décor (la ville de Montpellier) est apprécié en raison de son classicisme, de sa grâce et de sa noblesse, que le narrateur oppose à « la grande foire de la Riviera »[15] : « Il faut que ces deux enfants de la grâce connaissent mieux cette gracieuse cité. Elles n'ont pas encore vu l'arc de triomphe au seuil de la grande terrasse qui est une solitude d'eaux prisonnières et de pierres dévorées par des siècles de lumière, et le petit temple derrière lequel l'aqueduc commence sa marche ininterrompue, une jambe pour chaque pas, jusqu'aux collines qui bornent l'horizon »[16]. Bien que l'héritage classique de Montpellier remonte au siècle de Louis XIV et non à l'époque des Romains, les évocations de la ville sont saturées de réminiscences antiques ; elles insistent fréquemment sur la dimension méditerranéenne du paysage, l'harmonie des rues et des bâtiments : « […] louer une petite villa, du côté du boulevard des Arceaux, dans ce quartier de calme, de soleil, de cyprès et de bambous, avec l'ombre […], sur la chaussée blanche, des deux étages d'arceaux, et ces rues nettes, limpides, vues jusqu'au fond, et on ne sait quel

[12] Dominique Bertrand, « Valery Larbaud théoricien de la traduction : "Défense et illustration du domaine français" », in *Valery Larbaud et la France*, Publication de l'Institut d'Etudes du Massif Central, fascicule XXXIX, 1990, p. 87.
[13] Elisabeth van der Staay, *Le Monologue intérieur dans l'œuvre de Valery Larbaud*, Paris-Genève, Champion – Slatkine, 1987.
[14] Ibid, p. 10.
[15] Valery Larbaud, *Amants, heureux amants…*, in *Œuvres*, op. cit., p. 637.
[16] Ibib, p. 619.

bonheur les tient éveillées très tard, mais en silence »[17]. Arceaux, « rues nettes » et vides : la description n'est pas sans rappeler certaines toiles de Chirico, l'un des artistes chez qui la tension entre avant-garde et néo-classicisme s'est exprimée le plus nettement… Mais ce que le héros retient, surtout, c'est l'équilibre quasi miraculeux dont témoignent les alentours de la ville : « Ce qu'il y a de tableau champêtre bien composé, de Poussin surtout, dans ces paysages de petits fleuves au voisinage de la Méditerranée »[18]. La référence à Poussin, dans cette évocation des bords du Lez, n'est nullement innocente : elle est destinée à réaffirmer ce que l'auteur, d'accord en cela avec la plupart des critiques, des écrivains et des historiens de l'art de son époque, estime être le lien essentiel entre esthétique classique (ou néo-classique) et identité française. La Fontaine et Poussin : le moins que l'on puisse dire est que le caractère avant-gardiste de la nouvelle, pourtant bien réel, se trouve tempéré par de solides références à la tradition nationale.

L'existence des personnages, quant à elle, est souvent interprétée à la lumière de mythes antiques ou de rapprochements avec l'histoire grecque et romaine. Ainsi, les amants des deux danseuses sont identifiés aux « jeunes patriciens, accablés par le vin et le sommeil, tombant confusément sur les coussins avec les joueuses de flûte, à la fin des festins »[19]. Au souvenir du vent dans un jardin, sur les bords d'une rivière, fait écho un autre souvenir, celui du vent décrit par Homère au moment où Minerve, déguisée en berger, dissipe le brouillard qui recouvre la terre. La liste de ces associations entre présent et passé pourrait être beaucoup plus longue : le héros établit une continuité temporelle, voire une équivalence entre l'antiquité et l'époque moderne, l'une et l'autre se superposant dans sa conscience. Même les leçons que le protagoniste, convaincu de la fugacité de l'amour et des passions, se propose de tirer à la fin du texte sont imprégnées de culture classique, les termes qu'il emploie et le but qu'il se fixe se révélant dignes du meilleur stoïcisme : « Savoir toutes les choses aimables ; jouer à nos passions et à nos impulsions le tour d'en savoir plus long qu'elles, et ainsi les dominer, les discipliner, les soumettre »[20]. La construction ternaire (« et ainsi les dominer, les discipliner, les soumettre ») insiste sur la recherche d'une harmonie et sur le désir d'une mise en ordre du monde qui, comme l'écrit Hugh Honour, constituent les principales finalités de l'art classique et néo-classique[21].

Or un tel impératif de mise en ordre du monde, dans le cadre d'un monologue intérieur où les pensées et les impressions du personnage sont censées surgir spontanément, ne laisse pas d'être paradoxal. Les phrases de Larbaud tiennent parfois plus de la période classique que de l'enregistrement fidèle et immédiat des données de la conscience. C'est le cas, notamment, lorsque le locuteur, critiquant le penchant de l'une de ses amies pour les clichés et les expressions toutes faites, recourt à une période ternaire et à un très rhétorique effet de chute : « Comment lui faire comprendre que j'ai dépassé ces choses mêmes qu'elle croit que je n'ai pas encore atteintes, que je me suis depuis longtemps débarrassé de ces affectations qu'elle approuve, et que c'est justement la lettre faite de formules et de clichés qui est d'un ignorant ? »[22]. Plusieurs critiques ont déjà souligné ce décalage, chez Larbaud, entre la forme du monologue intérieur et la présence de périodes comparables à celle-ci. Elisabeth van der Staay y voit une affinité du monologue intérieur avec le genre du poème en prose. Mais ce qui m'intéresse, surtout, c'est l'interprétation politique ou idéologique que l'on peut donner de cette tension entre une forme destinée à traduire la fluidité, l'écoulement, le « flux de

[17] Ibid, p. 621.
[18] Ibid, p. 618.
[19] Ibid, p. 620.
[20] Ibid, p. 639.
[21] Voir Hugh Honour, *Le Néo-classicisme*, Paris, Librairie Générale Française, 1998 (1ère édition de l'ouvrage, en anglais : 1968). Voir notamment l'introduction, p. 13-17.
[22] Valery Larbaud, *Amants, heureux amants…*, op. cit., p. 623.

conscience », et une écriture tentant au contraire de préserver un certain ordre et une certaine stabilité. Dans un contexte marqué par une inquiétude identitaire forte et par un sentiment de remise en question des valeurs traditionnelles, cette tension entre une technique d'avant-garde et une esthétique largement tributaire de l'idéal classique ou néo-classique marque l'ambivalence de la position de Larbaud, pour qui la modernité constitue une source de richesse et de renouvellement à condition d'être contenue et maîtrisée. « Amants, heureux amants… » exprime cette ambiguïté : apte à saisir l'écoulement et l'absence de permanence qui caractériseraient le monde moderne, le monologue intérieur est aussitôt corrigé par des références au passé et à la culture classique, dont le but est d'ancrer la nouveauté dans la tradition. Quelle que soit la manière dont on envisage le problème, la réponse de Larbaud reste donc la même : le renouvellement (qu'il soit linguistique, esthétique ou, plus largement, culturel) apparaît comme une nécessité permettant d'éviter le déclin d'une langue, d'une littérature ou d'une civilisation ; mais ce renouvellement doit aussi respecter les acquis et les équilibres antérieurs, autrement dit prendre place à l'intérieur d'un cadre qu'il modifie mais ne bouleverse pas totalement. L'écrivain souhaite innover tout en évitant ce que Paul Valéry dénonce au même moment comme le culte destructeur du nouveau, à savoir cette excitation « à ne rien faire qui ne détruise ce qui le précède, moyennant sa propre dissipation »[23].

*

L'œuvre de Valery Larbaud témoigne donc d'une tension constante, voire constitutive, entre cosmopolitisme et tradition, avant-garde et classicisme. L'écrivain essaie de procéder à une assimilation prudente et mesurée des nouveautés qui lui paraissent dignes d'intérêt. La notion d'harmonie constitue, à ses yeux, le critère permettant d'évaluer la réussite ou l'échec de toute transposition. Or une telle conception des échanges littéraires et culturels n'est pas dénuée d'implications politiques et idéologiques. L'assimilation que propose Larbaud (j'emploie le mot « assimilation » à dessein, car c'est bien de cela qu'il s'agit), respectueuse des équilibres existants et d'une certaine harmonie classique, recoupe à bien des égards l'un des thèmes privilégiés du discours identitaire français de la première moitié du XX^{e} siècle, celui de l'unité et de l'équilibre dans la diversité.

Selon Anne-Marie Thiesse, dans *La Création des identités nationales,* « la conception de la France comme synthèse harmonieuse de la diversité européenne devien[t], sous la Troisième République, un *topos* universitaire et politique. […] [A]lliance harmonieuse des contrastes, [la France] est terre par excellence de la modération »[24]. L'intérêt d'une telle construction identitaire est double : il s'agit d'affirmer la primauté de la nation française en fondant sa spécificité sur l'idée d'« unité dans la diversité » (autrement dit sur une formule opérant la synthèse de la plus grande richesse culturelle possible avec le plus haut degré de cohésion envisageable pour un peuple) tout en présentant la France comme l'héritière des valeurs de mesure et d'harmonie associées à la tradition classique européenne. Nombreux sont les écrivains qui se font l'écho de ce discours, dont les accents patriotiques sont indéniables. C'est le cas, notamment, de Paul Valéry, dans *Regards sur le monde actuel*[25]. Mais c'est aussi celui d'André Gide, dès le début du siècle, dans un article intitulé « La Normandie et le Bas-Languedoc », où l'auteur écrit que « le génie français n'est […] ni tout landes, ni tout cultures, ni tout forêts, ni tout ombre, ni tout lumière – mais organise et tient en harmonieux équilibre ces divers éléments proposés. C'est ce qui fait de la terre française la plus classique des terres »[26]. Le classicisme, ici, n'est pas défini comme une influence méditerranéenne qui s'opposerait à une influence plus nordique, comme c'est souvent le cas dans le débat entre

[23] Paul Valéry, « Orient et Occident », *Regards sur le monde actuel*, Paris, Gallimard, 1945, p. 149.
[24] Anne-Marie Thiesse, *La Création des identités nationales*, Paris, Seuil, 1999, p. 192-193.
[25] Paul Valéry, « Pensée et art français », *Regards sur le monde actuel*, op. cit., p. 172.
[26] André Gide, « La Normandie et le Bas-Languedoc », in *Souvenirs et voyages*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001, p. 6 (1ère publication de « La Normandie et le Bas-Languedoc » : 1903).

partisans du nord et partisans du sud, mais comme une aptitude à la synthèse, comme la capacité, soi-disant propre à la France, de faire coexister des influences variées, parfois contradictoires, en un équilibre harmonieux. L'importance de ce discours identitaire, dans la première moitié du XX^{e} siècle, ne doit pas être sous-estimée : la culture française est perçue comme une culture de la mesure et de l'harmonie – vertus éminemment classiques – parce que la représentation consensuelle de la France, à cette époque, se fonde sur le thème de l'unité dans la diversité.

Cette capacité d'absorption et ce sens quasi inné de l'harmonie, que beaucoup prêtent à la France, et plus particulièrement à sa capitale, ne sont pas étrangers à la façon dont Valery Larbaud conçoit les échanges littéraires et linguistiques, mais aussi l'assimilation des formes et des techniques artistiques d'avant-garde. Dans « Paris de France », l'auteur essaie de justifier ce qu'il estime être la supériorité de Paris sur les autres métropoles :

> [Paris est] une ville du centre et du nord de la France qui a su assimiler la grande tradition urbaine de l'Italie. Une ville qui est l'ouvrage du génie de l'Ile-de-France allié au génie des plus vieilles terres romaines. Tout ce qui en elle est sérieux, modeste, naïf et gracieux, est purement français et l'œuvre de l'Ile-de-France ; tout ce qu'elle a de grandiose et de royal est franco-italien, et l'œuvre de nos reines italiennes, en collaboration avec nos rois français […]. Elle est l'aboutissement et la figure suprême de la civilisation gallo-romaine, une ville impériale qui rassemble, en les amplifiant, Rome, Ravenne, Milan et Lyon ; une ville dont les paysages et les perspectives s'inscrivent naturellement dans le cercle de bronze des médailles ; une ville qui n'est pas seulement la première ville de France, mais la capitale de l'Empire d'Occident[27].

On retrouve là, sur un ton particulièrement enthousiaste, le discours identitaire fréquent dans la première moitié du XX^{e} siècle qui fait de la France non seulement la synthèse des cultures du nord et du sud de l'Europe, mais aussi, parfois, une sorte de résumé de la diversité européenne tout entière. Or si l'Ile-de-France a donné à Paris sa grâce et son charme, c'est bel et bien la double influence de l'Antiquité romaine et de l'Italie de la Renaissance qui, selon Larbaud, se trouve à l'origine de sa grandeur. L'héritage classique de la capitale française est présenté comme la source de sa capacité assimilatrice ; « ville impériale », Paris a pour vocation d'accueillir en son sein toute la richesse du monde, afin d'en tirer profit : le Parisien accompli, selon l'auteur, est celui qui « connaît le monde et sa diversité, qui connaît tout au moins son continent, les îles voisines et l'autre continent annexé par la race blanche […]. Et tout cela pour la plus grande gloire de Paris, pour que rien ne soit étranger à Paris, pour que Paris soit en contact permanent avec toute l'activité du monde, et […] devienne ainsi la capitale […] d'une sorte d'Internationale intellectuelle »[28]. L'assimilation de « tout l'or spirituel du monde »[29] constitue le meilleur gage de la vitalité de Paris. La France possèderait une vocation particulière au cosmopolitisme, dont l'origine se situerait dans sa diversité intérieure et qui lui donnerait une préséance intellectuelle et culturelle sur les autres nations. Patriotisme et cosmopolitisme, dans cette perspective, apparaissent étroitement liés, ce qui n'est nullement rare ni surprenant dans le contexte de l'époque[30].

Maintenant, si l'on interprète la tension caractérisant l'œuvre de Larbaud à la lumière de cette conception de l'identité nationale, deux remarques s'imposent. La première est que les contraires s'opposent moins qu'ils ne se complètent. En effet, dans l'esprit de l'écrivain, c'est l'articulation de l'avant-garde et du classicisme, mais aussi du cosmopolitisme et du patriotisme, qui fonde la notion de création littéraire et artistique. Car s'il n'existe pas de

---

[27] Valery Larbaud, « Paris de France », *Jaune Bleu Blanc*, in *Œuvres*, op. cit., p. 792 (1ère publication de « Paris de France » : 1925).
[28] Ibid, p. 783.
[29] Ibid.
[30] Voir à ce sujet Nicolas Di Méo, *Le Cosmopolitisme dans la littérature française de Paul Bourget à Marguerite Yourcenar*, Genève, Droz, 2009.

culture ou de littérature qui puisse continuer à vivre sans se renouveler, les apports les plus féconds sont ceux qui nourrissent l'organisme d'accueil et lui permettent d'évoluer sans le menacer ni le détruire. Le principe d'intégration harmonieuse et d'assimilation mesurée sur lequel repose le discours identitaire français dominant sous la Troisième République fournit un modèle ou un cadre de pensée permettant à Larbaud de justifier l'introduction de mots étrangers et de techniques d'avant-garde au sein d'une culture française revendiquant son héritage classique. L'écrivain, de la sorte, parvient à concilier deux aspects essentiels dans la construction de la légitimité auctoriale au sein du champ littéraire de l'époque : l'inscription dans une histoire littéraire nationale valorisée et le sens de l'innovation.

La seconde remarque porte sur le problème du patriotisme chez un auteur réputé au contraire pour son cosmopolitisme, car si la théorie de l'enrichissement par l'assimilation qu'il propose lui paraît valable pour toutes les cultures, en tout cas pour toutes les cultures européennes, puisqu'il ne dit pas mot des autres, c'est tout de même la France, à ses yeux, qui semble la plus à même de pratiquer cette politique et d'en tirer bénéfice. A propos des grandes villes étrangères, il écrit en effet qu'à « elles aussi nous appartenons un peu, et pour nous du moins elles sont toutes situées dans le même pays et ne forment avec Paris qu'une seule ville dont Paris est le centre »[31]. Le cosmopolitisme de Larbaud est réel, mais il témoigne d'une stricte hiérarchie : la prééminence qu'il accorde à la France vient, selon lui, de l'extraordinaire capacité assimilatrice de Paris, supérieure à celle de n'importe quelle autre métropole. L'auteur offre Paris en exemple au reste du monde, avec un enthousiasme qui fait de certaines de ses œuvres des variantes de ce que l'historien Michel Winock a appelé le discours « nationaliste ouvert », c'est-à-dire le discours « d'une nation, pénétrée d'une mission civilisatrice, s'auto-admirant pour ses vertus et ses héros, oubliant volontiers ses défauts, mais généreuse, hospitalière. […] Un nationalisme, oui. Mais ouvert aux autres peuples, aux autres races, aux autres nations – et point crispé sur la "France seule" »[32]. Les conceptions linguistiques et les expériences littéraires de Larbaud, entre innovation et respect des équilibres existants, entre désir de renouvellement et volonté de mise en ordre du monde, transposent, dans les domaines de l'art et de la culture, les problèmes et les enjeux associés à la représentation de l'identité française au cours de la première moitié du XX^{e} siècle. Le classicisme fonctionne comme contrepoids à la modernité, mais aussi comme principe d'assimilation des influences étrangères et des procédés d'avant-garde, avec le souci d'éviter le double écueil de la sclérose et de la destruction du passé.

Nicolas Di Méo
(Université de Strasbourg/Université Bordeaux Montaigne)

[31] Valery Larbaud, « Paris de France », op. cit., p. 796.
[32] Michel Winock, *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, Paris, Seuil, 1982, p. 37-38.