Classicisme assimilateur et défense de la primauté de la France : une politique du style

Nicolas Di Méo

▶ **To cite this version:**

Nicolas Di Méo. Classicisme assimilateur et défense de la primauté de la France : une politique du style. Le Nationalisme en littérature : des idées au style (1870-1920), 2019. hal-03009309

HAL Id: hal-03009309

https://u-bordeaux-montaigne.hal.science/hal-03009309

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.

Classicisme assimilateur et défense de la primauté de la France : une politique du style

Existe-t-il des affinités particulières entre certaines formes d'écriture et certains choix politiques ou idéologiques relevant du nationalisme ? Avant même de se pencher sur les questions de style, il convient de préciser ce que l'on entend par « nationalisme ». Ce concept recouvre en effet des attitudes et des représentations très différentes les unes des autres, et tel était déjà le cas au tournant des XIX^{e} et XX^{e} siècles. Son dénominateur commun est certes l'attachement à la patrie, mais, au sein de la nébuleuse nationaliste, les formes mêmes de cet attachement ont pu varier considérablement. Sans refaire toute l'histoire du nationalisme, rappelons que celui-ci a des origines révolutionnaires – liées à l'émergence de l'idée de nation – et qu'il ne possède pas encore, à la fin du XVIII^{e} siècle, la connotation réactionnaire et traditionaliste qu'il acquerra par la suite. Après 1870, deux grands courants nationalistes semblent coexister dans la France de la Troisième République. Dans *Nationalisme, fascisme et antisémitisme en France*, l'historien Michel Winock a proposé une distinction éclairante entre ces deux tendances : d'une part, le « nationalisme fermé », volontiers xénophobe et traditionaliste, caractérisé par une attitude de repli sur soi et considérant le contact avec l'étranger comme une source potentielle de décadence ; de l'autre, « le nationalisme ouvert », consistant au contraire à offrir les valeurs françaises en exemple au reste du monde, dans une logique fondée sur le postulat de l'universalité de ces valeurs[1].

Ce cadre doit bien sûr être affiné quand on l'applique à telle ou telle figure historique, à tel ou tel courant politique, ou encore à telle ou telle œuvre littéraire, tant les positions peuvent s'avérer complexes et, surtout, évoluer au fil du temps. Néanmoins, dans l'ensemble, il fournit une ligne de démarcation pertinente permettant de distinguer deux grandes tendances au sein du nationalisme français. Ce sont les écrivains que l'on peut qualifier de « nationalistes ouverts » qui m'intéresseront dans ce chapitre – ceux qui ne considèrent pas les échanges avec le reste du monde comme une menace pour l'identité française, mais y voient au contraire un moyen de mettre cette identité en valeur ; ceux, aussi, qui, tout en restant dans une perspective patriotique, estiment que les contacts avec l'étranger peuvent, sous certaines conditions, constituer une source d'enrichissement.

Existe-t-il un style propre à cette catégorie d'auteurs ? Ou plutôt, afin de préserver la diversité des œuvres et de ne pas la réduire à un dénominateur commun trop schématique, reformulons la question autrement : existe-t-il une esthétique, en littérature, au tournant des XIX^{e} et XX^{e} siècles, qui serait particulièrement en phase avec ce « nationalisme ouvert » ? L'hypothèse que je souhaite défendre est la suivante : la notion de classicisme, à cette époque, fait l'objet d'investissements politiques et idéologiques variés, dont quelques-uns la rattachent précisément à ce courant de pensée. Conçu de la sorte, le classicisme s'interprète moins comme une forme de retour à la tradition ou de repli sur les origines latines de la France (ce qui est le cas, notamment, chez Maurras et certains de ses disciples de l'Action française) que comme un principe dynamique d'intégration harmonieuse. En d'autres termes, il n'est pas considéré comme une forme figée, obéissant à des règles strictes, définies une fois pour toutes et qu'il conviendrait de reproduire à l'infini, mais comme un espace permettant d'accueillir des influences étrangères ou des innovations d'avant-garde tout en respectant les équilibres culturels antérieurs. Or une telle approche du classicisme – c'est là que l'on rejoint les grandes

[1] M. Winock, *Nationalisme, fascisme et antisémitisme en France*, Paris, Seuil, 1982.

problématiques du « nationalisme ouvert » – est étroitement liée à la manière de concevoir l'identité française sous la Troisième République.

L'art classique, « un art de greffage »

Comment, dans le contexte de fixation des stéréotypes identitaires et de « création des identités nationales » (pour reprendre le titre d'un ouvrage de l'historienne Anne-Marie Thiesse[2]) caractérisant la seconde moitié du XIX^e^ siècle, était conçue cette identité ? Comme les cultures politiques présentes dans l'espace hexagonal, les représentations étaient variées. Néanmoins, une approche sinon dominante, du moins largement répandue, relayée par les autorités républicaines aussi bien que par bon nombre d'intellectuels et d'écrivains, consistait à affirmer que la spécificité de la France se trouvait dans l'absence même de spécificité. L'idée était que la France, héritière des civilisations antiques (Rome et la Grèce), se caractérisait non par une quelconque homogénéité, mais par une diversité intérieure sans égale en Europe, voire dans le monde, qui l'aurait amenée, peu à peu, à inventer une formule de synthèse harmonieuse des influences culturelles et géographiques variées se manifestant sur son territoire. Si un tel discours s'inscrivait dans la lignée de la pensée révolutionnaire, désireuse de construire une unité nationale par-delà les particularismes locaux, il a gagné une nouvelle vigueur après 1871 et le traité de Francfort, qui a scellé l'annexion de l'Alsace-Moselle à l'Empire allemand. De Fustel de Coulanges à Renan, en effet, l'enjeu est d'opposer l'Allemagne, qui possèderait une unité culturelle et linguistique certaine mais pas de réelle unité politique (en dehors du projet bismarckien d'inféoder la totalité des royaumes et des territoires germaniques à la Prusse), à la France, dont les provinces ne présenteraient aucune homogénéité mais seraient en revanche toutes animées du même désir de vivre ensemble. Ce sens de l'intégration harmonieuse, cette volonté non de réduire mais de concilier les différences, se trouveraient au fondement de l'idée de nation, et c'est notamment cette conviction qui permet d'affirmer que l'Alsace, bien que culturellement germanique, n'a pas sa place dans l'Empire des Hohenzollern. Dans cette perspective, la France, au contraire, possèderait une capacité unique d'absorption de la diversité – mais une capacité qui resterait tout de même limitée, dans la mesure où s'enrichir au contact de l'étranger ne signifie pas se renier soi-même et où l'assimilation d'éléments extérieurs, hétérogènes, ne doit pas remettre en cause les traditions ni les équilibres culturels antérieurs.

Quels échos, maintenant, cette vision des choses a-t-elle trouvés dans la littérature du tournant des XIX^e^ et XX^e^ siècles ? Ils sont nombreux et, surtout, les écrivains de l'époque associent régulièrement cette propriété d'une France idéale à la notion de classicisme. C'est le cas, en particulier, d'André Gide dans un article de 1902 intitulé « La Normandie et le Bas-Languedoc », où il évoque les deux régions d'origine de sa famille avant de proposer une définition de la spécificité française : « 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[3]. » Or cette variété harmonieuse de la France, selon Gide, serait à l'origine de la supériorité de sa littérature sur celle des autres pays. C'est ce qu'il affirme notamment dans « Nationalisme et littérature », en 1909 : « À quoi la France doit-elle cette extraordinaire faveur ? – Sans doute, ainsi que la Grèce, à un heureux confluent de races, à un mélange que précisément les nationalistes déplorent aujourd'hui. Car il est à considérer que nos plus grands

[2] Voir Anne-Marie Thiesse, *La Création des identités nationales*, Paris, Seuil, 1999.
[3] A. Gide, « La Normandie et le Bas-Languedoc », in *Souvenirs et Voyages*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 6 [1^ère^ édition : 1902].

artistes sont le plus souvent des produits d'hybridation et le résultat de déracinements, de transplantations[4]. »

Plusieurs points sont à retenir ici : d'abord, le classicisme de la France viendrait de la spécificité de son histoire, marquée par un lent processus de synthèse harmonieuse de la diversité intérieure du pays. Ensuite, en raison de cette propriété, la France apparaîtrait comme l'héritière de la Grèce antique – héritière de sa culture, mais aussi de son universalité et, par conséquent, de sa primauté dans le monde artistique et intellectuel. On ne peut que noter le paradoxe qui fait de l'universalité le produit d'une histoire particulière (celle de la formation de la Grèce et de la France) tout en l'érigeant en modèle indépassable pour les autres nations. Cette argumentation participe d'une critique du « nationalisme fermé », du nationalisme de repli sur soi, mais elle est loin d'être dénuée d'implications patriotiques ; c'est donc bien dans le cadre du « nationalisme ouvert » que s'inscrit Gide.

Une telle vision des choses est fréquente dans le premier tiers du XX^{e} siècle. Paul Valéry, par exemple, défend une thèse similaire dans les années 1920 :

> On le voit, la nation française est particulièrement difficile à définir d'une façon simple ; et c'est là même un élément assez important de sa définition que cette propriété d'être difficile à définir. […]
>
> La terre de France est remarquable par la netteté de sa figure, par les différences de ses régions, par l'équilibre général de cette diversité de parties qui se conviennent, se groupent et se complètent assez bien.
>
> Une sorte de proportion heureuse existe en ce pays entre l'étendue des plaines et celle des montagnes, entre la surface totale et le développement des côtes […][5].

On retrouve, ici, la conception de la spécificité française fondée sur la synthèse harmonieuse de la diversité ; la France de Valéry est, comme celle de Gide, une France capable d'intégrer, voire d'assimiler une quantité importante d'influences différentes, en raison de la loi même qui a présidé à sa formation. Or Valéry établit lui aussi un lien entre cette capacité d'absorption ou d'assimilation et la notion de classicisme, notamment dans un autre essai, intitulé « L'Amérique, projection de l'esprit européen » : « la greffe est dans le développement des arts une méthode des plus fécondes. Tout l'art classique, avouons-le, est un produit de greffage[6]. » La métaphore botanique (le « produit de greffage ») rejoint l'image des « transplantations » employée par Gide : le classicisme, envisagé dans cette perspective (par des auteurs, rappelons-le, qui occupaient à l'époque une position privilégiée au centre du champ littéraire national), n'est donc pas un ensemble de règles figées, mais, au contraire, un principe dynamique d'intégration harmonieuse présenté comme le produit ou la conséquence d'une identité française conçue sur le mode de l'équilibre dans la diversité.

Voici pour ce que j'appellerais le discours théorique, développé dans des essais ou d'autres textes argumentatifs. Comment, maintenant, ce discours se traduit-il dans des œuvres de fiction (romans, nouvelles, récits) ? Constate-t-on une forme de transposition littéraire de ces représentations à la fois politiques et idéologiques ? Je prendrai deux exemples pour montrer que tel est bien le cas parfois : *Suzanne et le Pacifique* de Jean Giraudoux et *Amants, heureux amants…* de Valery Larbaud. Ces deux œuvres datent de 1921, donc de la toute fin de la période qui nous intéresse ; elles montrent comment les discours qui se sont diffusés et imposés au cours des années, voire des décennies précédentes, ont trouvé leur concrétisation à l'orée de l'entre-deux-guerres.

---

[4] A. Gide, « Nationalisme et littérature », in *Essais Critiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 179 [1ère édition : 1909].

[5] P. Valéry, « Images de la France », *Regards sur le monde actuel et autres essais*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, vol. II, p. 992-994 [1ère édition : 1927].

[6] P. Valéry, « L'Amérique, projection de l'esprit européen », *Regards sur le monde actuel et autres essais*, éd. cit., p. 990 [1ère édition : 1938].

Le sens français de l'harmonie : *Suzanne et le Pacifique*

Suzanne et le Pacifique est un roman de Jean Giraudoux publié en 1921. L'histoire constitue une variation sur le thème de l'île déserte : une jeune fille issue du centre de la France gagne un voyage en Australie, fait naufrage dans le Pacifique et passe plusieurs années – celles de la Première Guerre mondiale – sur une île inhabitée. Parmi les questions que le livre aborde (ou soulève), figure celle de la façon d'appréhender une réalité exotique, de l'apprivoiser, voire de l'assimiler pour lui donner un visage typiquement français. Dans le contexte de l'époque, marqué par l'apogée du système colonial, ce thème du rapport à l'autre et de son appropriation n'est nullement anodin : il postule en effet une capacité des valeurs françaises à s'imposer au reste du monde afin de lui apporter ordre et harmonie. C'est en ce sens que l'on se situe bien dans le cadre du discours « nationaliste ouvert ».

Or dans *Suzanne et le Pacifique*, les valeurs jugées proprement françaises qui permettent à l'héroïne de façonner l'île polynésienne à son image sont, avant tout, de nature esthétique et ont à voir avec la notion de classicisme – du moins si l'on définit cette notion comme une recherche de l'harmonie se traduisant par une prose aussi équilibrée que possible, caractérisée notamment par une récurrence de périodes binaires et ternaires. À la fin du récit, après que des navigateurs l'ont enfin retrouvée, Suzanne, non sans humour, revient sur les années qu'elle a passées dans l'île et estime que son action sur le milieu où elle a vécu a consisté en une sorte de travail d'astiquage ou de polissage systématique : « Au fond, le souci de cette réception [celle de ses sauveteurs] avait guidé tous mes actes durant ces cinq années ; j'avais fait de l'île un parc, un salon, astiquant les grèves de nacres, polissant les récifs, colorant de rouge vif par des injonctions dans les racines des bosquets entiers[7]. » Malgré la fascination pour les couleurs vives, les verbes employés (« astiquer », « polir ») dénotent une volonté de réduire les aspérités qui correspond assez bien à l'image que l'auteur, à la suite de Gide ou de Valéry, se faisait d'une France idéale privilégiant l'harmonie sur le relief.

Cette vision des choses est confirmée au moment où Suzanne quitte définitivement l'île et se retourne une dernière fois dans sa direction : « Mon île semblait habitée. Dans les frondaisons, dans les formes des collines, il y avait, par moi seule apportée, cette harmonie que quarante millions de Français ont juste achevé d'imposer à leurs montagnes et forêts. Mon île était usée juste comme la France[8]. » La narratrice, dans ce passage, insiste sur la notion d'harmonie, qui est au principe même de la conception de l'identité classique de la France ; mais surtout, la dernière phrase citée n'est autre qu'un alexandrin classique, avec césure à l'hémistiche. Tout un réseau de significations, à la fois formelles et idéologiques, se noue ici pour traduire la capacité à réduire le divers, voire à l'assimiler, que Giraudoux prête à son personnage et, à travers elle, à l'identité française, dont Suzanne n'est en fin de compte qu'une expression ou une manifestation quasi allégorique[9].

La construction équilibrée de certaines périodes, relativement fréquentes, témoigne, quant à elle, de cette aptitude supposée à harmoniser le divers, à l'intégrer au sein d'un cadre classique jugé typiquement français. Les exemples sont nombreux. Ainsi, notamment, lorsque Suzanne évoque la réception à laquelle elle a convié ses sauveteurs et dont il a été question plus haut : « La réception avait tardé, / les arbustes étaient devenus arbres, / les perroquets parlaient une langue humaine, // mais cette heure de thé dans quatre tasses en noix de coco // semblait justifier

[7] J. Giraudoux, *Suzanne et le Pacifique*, in *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, vol. I, p. 603 [1ère édition : 1921].
[8] *Ibid.*, p. 605
[9] Il convient cependant de noter que, dans le récit, l'île a également exercé une influence sur Suzanne et lui a notamment donné des « réflexes polynésiens », ce qui nuance un peu le propos et montre que le phénomène d'appropriation, en réalité, a eu tendance à se dérouler dans les deux sens.

aux yeux de Dieu, / et justifiait en tout cas aux miens, / cinq années de drames et de malheur. »[10] Composée de deux ensembles de trois moments chacun séparés par un groupe sujet (« mais cette heure de thé dans quatre tasses en noix de coco »), cette phrase présente une structure parfaitement symétrique. Le groupe sujet fonctionne comme une clé de voûte mêlant ironiquement l'exotisme le plus stéréotypé (la noix de coco) aux usages mondains les plus conventionnels (l'heure du thé). L'harmonie que la narratrice estime avoir léguée à son île se traduit par une forme de coïncidence entre la nature polynésienne et l'identité française. Il semble donc bien exister, chez Giraudoux, une prédisposition française à réduire les différences – sans toutefois les faire disparaître complètement – et à assimiler le divers, dont le classicisme constituerait la traduction stylistique. Le style, dans ces conditions, se trouve bien au service d'une forme de « nationalisme ouvert » et c'est en ce sens que l'on peut parler de « politique du style ».

Assimilation de techniques d'avant-garde et de sources d'inspiration étrangères : *Amants, heureux amants…*

Je voudrais poursuivre cette brève exploration du thème du classicisme assimilateur dans la littérature française en montrant comment fonctionne cette option stylistique chez un autre auteur de la même période, Valery Larbaud, à travers l'exemple de la nouvelle *Amants, heureux amants…*, qui date elle aussi de 1921. Larbaud est régulièrement présenté comme un écrivain cosmopolite, mais son cosmopolitisme, pourtant bien réel, s'articule (comme souvent à l'époque) à une forme de discours ressortissant au « nationalisme ouvert »[11], dont l'un des traits les plus saillants est une prééminence accordée au « domaine français » en littérature, jointe à la conviction selon laquelle Paris jouerait un rôle de capitale culturelle du monde, de centre attirant à lui toutes les richesses de l'univers[12]. L'universalisme et la capacité assimilatrice de la France, là encore, seraient à l'origine de sa supériorité supposée.

Larbaud conçoit les langues et les littératures comme des organismes vivants, obligés de s'alimenter et de se renouveler constamment, sous peine de décliner et de dépérir. C'est ce qui le pousse à défendre le principe d'un enrichissement au contact de l'étranger qui passe par la pratique de l'emprunt (qu'il s'agisse de mots ou de techniques littéraires inédites) :

> 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[13].

La position de l'écrivain frappe par son ouverture cosmopolite, mais il convient tout de même de noter une restriction essentielle : Larbaud recommande d'emprunter, certes, « mais d'une manière savante ». Que veut-il dire par là, exactement ? En fait, il a déjà donné une première réponse une page plus tôt : « […] 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[14]. » Le vocabulaire employé est essentiel : les mots « mesure » et « harmonie » peuvent être lus comme un appel au bon goût, mais il s'agit

[10] J. Giraudoux, *Suzanne et le Pacifique*, *op. cit.*, p. 604.
[11] Voir à ce sujet, notamment, Nicolas Di Méo, *Le Cosmopolitisme dans la littérature française de Paul Bourget à Marguerite Yourcenar*, Genève, Droz, 2009, p. 181-215.
[12] Voir notamment Valery Larbaud, « Paris de France », *Jaune Bleu Blanc*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958 [1ère édition : 1925].
[13] V. Larbaud, *Sous l'invocation de Saint-Jérôme*, Paris, Gallimard, 1946, p. 179.
[14] *Ibid.*, p. 177-178.

aussi de deux des thèmes/termes le plus souvent associés à la notion de classicisme et à la définition de l'identité française sous la Troisième République. Une fois de plus, le classicisme se trouve au cœur du débat : c'est lui qui va fournir l'option stylistique la plus à même de remplir cette fonction d'intégration harmonieuse d'éléments étrangers que Larbaud juge nécessaire dans tous les domaines linguistiques, mais qu'il estime plus particulièrement représentée dans le « domaine français » que dans d'autres.

La meilleure illustration de cette vision des choses est certainement la nouvelle *Amants, heureux amants…*, qui, du point de vue narratif, se présente sous la forme d'un monologue intérieur autonome. En 1921, il s'agit d'une technique d'avant-garde que l'écrivain pense avoir empruntée à un auteur étranger (James Joyce dans *Ulysse*), avant que celui-ci ne le détrompe et ne lui apprenne qu'il en a lui-même trouvé l'idée dans un récit d'Édouard Dujardin, *Les Lauriers sont coupés* (1887). L'histoire de cet emprunt est donc intéressante, puisque Larbaud, en écrivant son récit, croit introduire une innovation à la fois avant-gardiste et étrangère dans le « domaine français ». Or cette importation, pour ne pas remettre en cause les formes culturelles préexistantes, pour ne pas constituer une rupture trop radicale avec le passé (et donc, aussi, sans doute, pour pouvoir être acceptée au sein du champ littéraire français de l'époque), se trouve tempérée par toute une série de références au classicisme, dont la nouvelle est saturée. Le décor, d'abord, n'a pas été choisi au hasard : bien qu'elle ne possède pas d'origines antiques, la ville de Montpellier, où se déroule l'histoire, dispose d'un patrimoine néo-classique important, datant des XVII^{e} et XVIII^{e} siècles (promenade du Peyrou, aqueduc des Arceaux…), et les principaux monuments concernés sont mentionnés dans la nouvelle. Les évocations des paysages méditerranéens, par ailleurs, mêlent le Languedoc au souvenir de Rome et de la Grèce. Enfin, les références à des auteurs antiques, notamment grecs (avec des citations en grec ancien insérées dans le texte), sont nombreuses, de même que les références au classicisme français. Le titre « Amants, heureux amants… », en particulier, est emprunté aux « Deux pigeons » de La Fontaine, tandis que la description des bords du Lez, qui coule à proximité du centre-ville, rappelle les tableaux de Poussin : « Ce qu'il y a de tableau champêtre bien composé, de Poussin surtout, dans ces paysages de petits fleuves au voisinage de la Méditerranée[15]. » La construction ternaire de la phrase, très équilibrée, cherche à renforcer cette impression d'harmonie classique. Or, précisément, les périodes à l'architecture savante, avec des rythmes souvent ternaires, sont fréquentes dans la nouvelle et, comme n'ont pas manqué de le noter certains critiques qui se sont penchés sur l'œuvre de Larbaud, elles entrent en contradiction avec le principe du monologue intérieur, censé enregistrer fidèlement tout ce qui affleure à la conscience, sans souci de composition trop marqué. Ainsi, les conclusions imprégnées de stoïcisme que le narrateur, convaincu de la fugacité des passions, se propose de tirer à la fin du récit (« 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[16]. »), avec leur très rhétorique effet de chute, tiennent autant – voire davantage – de l'écriture classique que de la reproduction exacte des bribes de discours susceptibles de traverser la conscience. Loin d'être une forme figée, le classicisme, pour Larbaud, apparaît donc avant tout comme un principe d'assimilation des innovations d'avant-garde et des sources d'inspiration étrangères, dans le respect, toutefois, de ce qui fait la spécificité de la tradition littéraire française – autrement dit, il s'agit d'un cadre permettant au « domaine français » de continuer à s'enrichir et à se développer tout en demeurant fidèle à ce que l'écrivain considère comme son identité profonde.

[15] V. Larbaud, « Amants, heureux amants… », in *Œuvres*, éd. cit., p. 618 [1ère édition : 1921].
[16] *Ibid.*, p. 639

Conclusion

Que le classicisme soit associé au nationalisme n'est pas nouveau, mais j'ai essayé de montrer ici en quoi une certaine conception de l'esthétique classique (que l'on pourrait qualifier de « classicisme assimilateur ») était étroitement liée, au début du XX^{e} siècle, à un type de discours nationaliste bien spécifique, appelé « nationaliste ouvert ». Issue de la mouvance républicaine, cette forme de nationalisme était déjà présente chez des auteurs comme Michelet, avant de s'imposer après 1870 et de se consolider tout au long des cinquante premières années de la Troisième République. Il n'est donc pas étonnant de la retrouver à l'orée de l'entre-deux-guerres chez des écrivains occupant une place centrale au sein du champ littéraire, d'autant qu'elle semble être sortie comme ravivée du conflit de 1914-18 : ce sens français de l'assimilation harmonieuse apparaît alors, en effet, comme une sorte d'antidote aux horreurs de la guerre, mais aussi et surtout aux bouleversements que cette dernière, selon beaucoup d'artistes et d'intellectuels de l'époque, aurait fait subir au monde occidental[17]. Mais ce n'est pas tout, car au-delà du « nationalisme ouvert », ce classicisme assimilateur est aussi au cœur de l'idée d'une vocation de la France au cosmopolitisme et à l'universalisme. Pour Gide, Larbaud ou Giraudoux, nul doute en effet que le cosmopolitisme soit une bonne chose, à condition de ne pas briser les équilibres culturels antérieurs ; or quel autre pays que la France, en raison du sens de l'intégration harmonieuse qu'elle doit à son identité classique, serait plus à même, selon eux, de s'enrichir au contact de l'étranger sans se renier ? Le cosmopolitisme pourrait être pratiqué partout, mais il possèderait, si l'on en croit ces écrivains, une affinité particulière avec l'identité française.

Dans ces conditions, le classicisme assimilateur que j'ai tenté de définir relève bel et bien d'une politique du style, c'est-à-dire d'une pratique de l'écriture influencée – au moins partiellement – par des considérations à la fois politiques et idéologiques, et notamment par le souci de correspondre à une certaine conception de l'identité nationale. Il s'agit de donner une forme esthétique à une représentation identitaire, de défendre une tradition littéraire tout en évitant les risques de sclérose et de réaffirmer l'idée d'une primauté de la France dans le monde. L'enjeu, par conséquent, est bien de replacer la tradition française au cœur de la modernité, autrement dit de lui permettre de continuer à vivre et à se développer au contact des autres cultures sans remettre en cause ses acquis.

À la fin de la Première Guerre mondiale, cette oscillation entre innovation et respect de la tradition, entre stabilité et dynamisme, se trouve au cœur des préoccupations de bon nombre d'auteurs, quel que soit leur genre littéraire de prédilection. Évoquons, pour conclure, un célèbre poème de la même époque, « Le cimetière marin » de Paul Valéry (1920), dont le classicisme (parfois hermétique, notamment dans le jeu des références qu'il convoque) oscille entre la fixité et le mouvement. Alors que la première représente la tentation du détachement, voire de la mort, le second se situe au contraire du côté de la vie, du désir, de la volonté de se confronter avec le monde :

> Le vent se lève !... Il faut tenter de vivre !
> L'air immense ouvre et referme mon livre,
> La vague en poudre ose jaillir des rocs !
> Envolez-vous, pages tout éblouies !
> Rompez, vagues ! Rompez d'eaux réjouies
> Ce toit tranquille où picoraient des focs[18] !

[17] On songe notamment au « Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles » de Paul Valéry, en 1919, dans « La Crise de l'Esprit » (voir à ce sujet Paul Valéry, « La crise de l'esprit », *Variété*, in *Œuvres*, éd. cit., vol. I, p. 988 [1ère édition : 1919]).

[18] P. Valéry, « Le cimetière marin », *Poésies*, in *Œuvres*, éd. cit., vol. I, p. 151 [1ère édition : 1920].

Comme la mer de Valéry, le classicisme du premier tiers du XX^{e} siècle n'est pas seulement un « toit tranquille où picoraient des focs », c'est-à-dire une forme immobile et figée, mais aussi un espace mouvant, traversé de courants puissants, qui, sans renier le passé, se veut en prise avec son époque.

Nicolas Di Méo
Université Bordeaux Montaigne/
Université de Strasbourg

Bibliographie

Di Méo Nicolas, *Le Cosmopolitisme dans la littérature française de Paul Bourget à Marguerite Yourcenar*, Genève, Droz, 2009.

Gide André, « La Normandie et le Bas-Languedoc », in *Souvenirs et Voyages*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001 [1ère édition : 1902].

Gide André, « Nationalisme et littérature », in *Essais* Critiques, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999 [1ère édition : 1909].

Giraudoux Jean, *Suzanne et le Pacifique*, in *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, vol. I [1ère édition : 1921].

Larbaud Valery, « Amants, heureux amants… », in *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958 [1ère édition : 1921].

Larbaud Valery, « Paris de France », *Jaune Bleu Blanc*, in *Œuvres*, éd. cit. [1ère édition : 1925].

Larbaud Valery, *Sous l'invocation de Saint-Jérôme*, Paris, Gallimard, 1946.

Thiesse Anne-Marie, *La Création des identités nationales*, Paris, Seuil, 1999.

Valéry Paul, « La crise de l'esprit », *Variété*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, vol. I. [1ère édition : 1919].

Valéry Paul, « Le cimetière marin », *Poésies*, in *Œuvres*, éd. cit., vol. I [1ère édition : 1920].

Valéry Paul, « Images de la France », *Regards sur le monde actuel et autres essais*, in *Œuvres,* éd. cit., vol. II [1ère édition : 1927].

Valéry Paul, « L'Amérique, projection de l'esprit européen », *Regards sur le monde actuel et autres essais*, éd. cit. [1ère édition : 1938].

Winock Michel, *Nationalisme, fascisme et antisémitisme en France*, Paris, Seuil, 1982.

Index des noms cités

Bismarck, Otto von
Di Méo, Nicolas
Dujardin, Édouard
Fustel de Coulanges, Numa Denis
Gide, André
Giraudoux, Jean
Joyce, James
La Fontaine, Jean de
Larbaud, Valery
Maurras, Charles
Michelet, Jules

Poussin, Nicolas
Renan, Ernest
Thiesse, Anne-Marie
Valéry, Paul
Winock, Michel

Notice bio-bibliographique

Agrégé de lettres modernes, docteur en littérature française, Nicolas Di Méo est actuellement conservateur des bibliothèques et chargé de cours à l'université de Strasbourg. Il est l'auteur de deux ouvrages, *Le Cosmopolitisme dans la littérature française de Paul Bourget à Marguerite Yourcenar* (Droz, 2009) et un essai sur *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar paru chez Atlande en 2014. Parmi ses publications figurent aussi de nombreux articles sur des auteurs français (Paul Morand, Valery Larbaud, Marguerite Yourcenar, Jean Giraudoux, Paul Claudel, Victor Margueritte) et francophones d'Afrique subsaharienne (Ahmadou Kourouma, Amadou Hampâté Bâ). Ses recherches actuelles portent sur les littératures de l'ère coloniale.