



# Esthétique et politique dans la poésie de Charles Maurras

Julien Cohen

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) i a través del Dipòsit Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) y a través del Repositorio Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service and by the UB Digital Repository ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

UNIVERSITÉ MICHEL DE MONTAIGNE BORDEAUX III  
ÉCOLE DOCTORALE MONTAIGNE HUMANITÉS (ED 480)

PROGRAMME « TELEM »

UNIVERSITAT DE BARCELONA  
DEPARTAMENT DE FILOGIA ROMANICA

PROGRAMME « TRADICIÓN Y CRISIS »

---

THÈSE DE DOCTORAT EN LITTÉRATURES FRANÇAISE,  
FRANCOPHONE ET COMPARÉE

**ESTHÉTIQUE ET POLITIQUE  
DANS LA POÉSIE DE CHARLES MAURRAS**

**Tome I**

-

**Julien COHEN**

**Sous la Direction de**

**Philippe Baudorre, professeur des universités, Bordeaux III**

**Et**

**Alicia Piquer Desvaux, profesor titular, universitat de Barcelona**

**Membres du jury :**

Francisco Lafarga, catedrático Filología Francesa, Universitat de Barcelona, président du jury

Eric Benoit, professeur des universités, Université de Bordeaux III

José M<sup>a</sup> Fernández Cardo, catedrático Filología Francesa, Universidad de Oviedo

Jean Yves Guérin, professeur des universités, Université de Paris III

Àngels Santa, catedrática Filología Francesa, Universidad de Lleida



A ma grand-mère, Andrée Rey

# Remerciements

Mes remerciements vont à mes maîtres, Alicia Piquer et Philippe Baudorre, pour leur gentillesse, leur patience, leur soutien et leur confiance, et sans lesquels l'aboutissement de ce projet n'eût pas été possible.

Ma gratitude à Monsieur le Professeur Francisco Lafarga, qui a tant œuvré pour la mise en place de ce projet, ainsi qu'à Madame Gemma Barea pour son soutien logistique indéfectible et ô combien précieux.

A Mes professeurs de l'université de Bordeaux, Monsieur Bernard Vouilloux, qui m'a constamment témoigné une écoute bienveillante et à Monsieur Jean-Michel Devesa, toujours amical et proche.

A Mes inspecteurs académiques, Monsieur Hocquellet et Monsieur Massé, pour leur appui compréhensif.

A l'équipe de direction du collège Georges Brassens de Podensac.

A Paula Allès Sala pour son infinie patience, son soutien quotidien et son optimisme constant.

A Toute ma famille, embarquée bien malgré elle dans cette entreprise et qui m'a toujours encouragé à poursuivre mon travail. En particulier à mon frère François qui, le premier, m'a conseillé de centrer mon propos sur l'étude littéraire de la poésie de Maurras.

A ma belle famille catalane, Josep, Laura et Celia.

A Mar et Jordi pour leur hospitalité chaleureuse lors de mes séjours barcelonais.

A mes amis d'enfance, Julien, Baptiste, Vincent, Emmanuel et Brice ainsi qu'à Marie-Françoise et Gilles.

A mes amis d'études, Lidia et Marc.

A mes amis de Barcelone, Jordi Veciana, Antoine Cabrol, David Gutiérrez et Xavier Lopez.

## Résumé :

Basé sur une étude littéraire, ce travail se propose de resituer le discours poétique maurrassien au sein de la vaste discursivité polémique, politique, critique et philosophique de l'expression maurrassienne, de la fin du dix-neuvième siècle à l'incarcération finale de Riom. Il tente de mettre en lumière la totalité des formes et des enjeux de l'écriture poétique chez Charles Maurras aux divers moments de son histoire intellectuelle et à travers toutes les œuvres poétiques publiées de Maurras. Cette étude cherche ainsi à montrer le rôle fondamental, de la critique littéraire à l'écriture poétique, de la tradition intellectuelle et esthétisante maurrassienne ainsi que son rôle stratégique dans les diverses représentations iconographiques maurrassiennes. Elle souligne également l'extraordinaire capacité de Maurras à construire une structure de pensée imposante et cohérente en redéfinissant le rôle discursif de cette poétique méconnue et les rapports de compénétration que cette écriture entretient avec la doctrine politique en montrant comment sa dimension prophétique implique une élévation transcendante de la doctrine politique, par delà les polémiques triviales de la vie journalistique quotidienne. En dernier lieu, et hors de toute approche partisane, ce travail tente de redéfinir l'esthétisme maurrassien et d'en délimiter les contours ambigus, sur le strict plan de l'esthétique littéraire. Cet ouvrage tente ainsi de creuser les problématiques de fond que pose la poésie maurrassienne au monde intellectuel : la teneur et l'unicité de son néo-classicisme, les équivoques de son esthétique, la valeur de l'ultime conversion mystique. Il s'efforce de mieux comprendre les constructions de la pensée maurrassienne, ses logiques et ses paradoxes en s'appuyant essentiellement sur l'œuvre littéraire.

## Abstract :

Based on a literary study, this essay is an attempt to understand Charles Maurras' poetical discourse within the framework of the extensive, polemical, critical and philosophical narrative of his author, from the end of the nineteenth century until his final custody in Riom. Our work tries to shed light on all the shapes and goals of Charles Maurras' poetry at all the moments of the author's intellectual history and through all his poetical writings. Thanks to this comprehensive approach, this study shows the fundamental role of intellectual and esthetical tradition in maurrassism and its strategic issues in the maurrassian's iconographic depictions. It also highlights Maurras' extraordinary capacity to fashion an intellectually coherent and imposing structure of ideas, presenting the linkages between his poetical writings and his political doctrine. In particular, the prophetic dimension of his poetry suggests rising the political doctrine to the level of transcendence, above the mundane polemics of daily journalistic life. Finally, and excluding any partisan approach, this work tries to define what the Maurrassian aesthetics is, from the narrow perspective of literary aesthetics. This manuscript therefore endeavours to look deeper into the key questions that have remained unsolved about Maurras' poetry: the content and unity of his neo-classicism, the ambivalences of its aesthetics, the value of the last mystical conversion. It attempts to offer a better understanding of Charles Maurras' intellectual structures, their logics and paradoxes, relying primarily on its literary work.

# Plan général

- TOME I -

<b>Introduction</b>	<b>2</b>
<b>Avant-propos : Charles Maurras, une figure controversée : 1945-2013</b>	<b>10</b>
1 : Le procès de Charles Maurras : 1945-1952	13
2 : Réception de la figure de Charles Maurras : 1952-2013	46
3 : Le nœud des controverses, éléments de problématiques connexes	94
<b><u>Première Partie : Choisir : 1885- 1918</u></b>	<b>113</b>
<b>I. Les vertes années : 1885-1895</b>	<b>113</b>
1 : Maurras dans le giron du symbolisme verlainien : 1885-1891	114
2 : Maurras à l'avant-garde de la critique littéraire : 1891-1895	142
3 : L'œuvre de jeunesse : 1891-1894	173
<b>II. L'engagement, de la conversion au monarchisme à la Grande Guerre : 1896-1918</b>	<b>209</b>
1 : Raison et sentiments : les conversions contradictoires : 1896-1900	210
2 : Le Doctrinaire du Nationalisme : la formation d'Action Française : 1898-1911	241
3 : Maurras et La Grande Guerre : 1912-1918	277
<b><u>Deuxième Partie : Convaincre : 1918-1925</u></b>	<b>330</b>
<b>I. Les tentatives de normalisation de Maurras et de l'Action Française : 1918-1921</b>	<b>331</b>
1 : La normalisation d'un parti politique	331
2 : La normalisation de l'organe de presse	340
3 : Littérature d'abord !	361
<b>II. Le poète tardif : 1921-1924</b>	<b>378</b>
1 : Analyse littéraire : Les Inscriptions : 1921	379
2 : Les Forces latines : 1922-1924	404
<b>III. Analyse littéraire : La Musique intérieure : 1925</b>	<b>449</b>
1 : Poète ou guerrier ? Le contexte de parution de La Musique intérieure	451
2 : Etude linéaire de La Musique intérieure	471
3 : Analyse globale de La Musique intérieure	524
4 : La question de la tentation fasciste	559
5 : Réception de La Musique intérieure	575

- TOME II -

<b><u>Troisième Partie : Durer : 1926-1952</u></b>	<b>589</b>
<b>I. L'épée et le laurier : 1926-1939</b>	<b>594</b>
1 : Le temps des trahisons : 1926-1929	596
2 : Les ferments de l'émeute : 1930-1934	630
3 : Défections et reconquête : 1934-1939	673
<b>II. La prison intérieure : 1939-1952</b>	<b>737</b>
1 : Le dernier combat : 1939-1944	738
2 : Le refuge des sons : 1944-1952	779
<b>III. La Balance intérieure : 1952</b>	<b>841</b>
1 : Analyse littéraire comparée de La Balance intérieure	842
2 : Analyse thématique de La Balance intérieure	878
3 : Analyse de La Balance intérieure selon ses schèmes psychiques récurrents	920
<b>Conclusion</b>	<b>943</b>

# Introduction

« Dieu ! Quel nom blessé, Horatio, si les choses restent inconnues, vivra après moi ! Si jamais tu m'as porté dans ton cœur, absente-toi quelque temps encore de la félicité céleste, et exhale ton souffle pénible dans ce monde rigoureux pour raconter mon histoire. ».

William Shakespeare, *Hamlet*, Acte V, Scène 2.

Ce travail provient du développement et de la restructuration du sujet de fin d'étude de notre Master. Nous avons initialement pour projet, une étude de l'extrême droite française en littérature qui, par l'abondance des auteurs et des mouvances qui la composent, eût été impossible à restreindre aux cadres impartis à un mémoire de fin d'études universitaires. Ainsi avons-nous été conduits vers Charles Maurras par un processus naturel de limitation des frontières de notre travail. La nature hétéroclite et dantesque du corpus maurrassien imposait également que nous le réduissions à des champs qui fussent à la fois suffisamment denses pour l'expression d'un premier travail de recherche et suffisamment originaux pour tenter d'offrir quelques perspectives nouvelles autour d'un sujet déjà largement étudié par l'Université. Les recherches bibliographiques nécessaires nous firent alors percevoir que, malgré l'abondance des travaux concernant Maurras en France et à l'étranger, sa poésie n'avait à ce jour été étudiée que de façon fragmentaire.

Avant que d'aller plus avant dans notre étude, nous souhaitons exposer les objectifs, les difficultés comme l'intérêt d'une étude de la poésie de Charles Maurras. Même si l'impartialité absolue consiste en une entreprise délicate dès lors que l'on touche à Charles Maurras, précisons que notre travail de thèse se veut de nature apolitique, tendant, si cela est possible, à la plus grande objectivité. Il ne s'agit pour nous ni d'encenser ni de blâmer l'homme et son œuvre selon des critères polémiques dont le caractère refléterait l'évidence d'une appartenance politique. Ce que nous proposons n'est ni une relecture canonique de la poésie maurrassienne, bâtie selon la critique laudative qu'ont apportée ses exégètes et continuateurs, ni un examen condamatoire implicitement mû par la volonté d'invalider les postures littéraires de Charles Maurras, mais une analyse en profondeur, impartiale, de la



relation qu'entretient Maurras au fait poétique ainsi que l'étude des grandes lignes thématiques et esthétiques de sa propre poésie.

Etudier la poésie de Charles Maurras ? Le sourcil se relève, marquant autant l'étonnement que le soupçon. Nous avons beau soutenir qu'il s'agit de conduire une analyse purement littéraire, dégagée de toute tentative de réhabilitation politique, qu'il convient, en littérature, de détacher l'homme de l'œuvre afin d'approcher celle-ci de la façon la plus essentielle, cette argutie ne convainc pas. Car, Maurras, c'est, avant tout, dans la mémoire collective, le doctrinaire du nationalisme intégral, le chef de file d'un mouvement d'extrême droite, l'Action Française<sup>1</sup>, l'antisémite de principe, le conservateur enragé qui appela au meurtre des députés du gouvernement Blum, déchaîna les hordes des Camelots du Roi contre la République en février 1934 et prôna un soutien sans faille au Maréchal Pétain sous l'Occupation. Etudier la poésie de Maurras, qui fut condamné à la prison à perpétuité et à la dégradation nationale en 1945, pour intelligence avec l'ennemi ? Pourquoi faire ce choix si ce n'est pour participer de l'exhumation qu'en font ses exégètes, afin de minorer les prises de position politiques qui ont jalonné la fin de sa vie ?

La suspicion d'un penchant extrémiste et nationaliste tient à ce que l'image et le souvenir de cet homme éminemment politique domine l'inconscient collectif, ruinant pour l'heure toute possibilité de postérité littéraire. Il semble que l'on ne puisse détacher Maurras d'*Action Française* et une crainte vague demeure, liée à cette influence toute puissante de l'homme de presse, qui n'en demeure pas moins significative de l'importance de Maurras en tant qu'intellectuel et homme de lettres à une certaine période, fut-elle de courte durée. Les compromissions avec la politique étaient alors largement tolérées dans les cénacles littéraires les plus élitistes de la capitale, ainsi qu'en témoignent la qualité de certains de ses correspondants littéraires, et son élection, bien que tardive et après plusieurs échecs, à l'Académie française, à la toute fin des années trente.

Des critères purement qualitatifs ne peuvent expliquer la disparition quasi-totale de Maurras en littérature<sup>2</sup>, que ce soit au sein des manuels d'histoire littéraire ou des cours dispensés dans les facultés de lettres. La prédominance que cette pensée a pu acquérir dans les milieux politiques et intellectuels durant l'Entre-deux-guerres paraît à la base même de sa dépréciation dans les milieux littéraires et universitaires de l'Après-guerre. C'est ainsi que la renommée de Maurras et l'influence considérable qu'il exerça en tant que journaliste,

---

<sup>1</sup> Par convention, nous utiliserons la graphie Action Française pour le mouvement politique et *L'Action française*, en caractères italiques, pour le journal éponyme.

<sup>2</sup> Ivan. P. Barko, *L'Esthétique littéraire de Charles Maurras*, Ed. Droz, Genève, 1961, p.225.

philosophe et critique littéraire sur le monde intellectuel de son temps - ascendant reconnu entre autres par P. Bernanos, A. Gide, A. Maurois, M. Proust - auront lourdement joué contre sa postérité littéraire. Cette éviction demeure intrinsèquement liée à l'évolution radicale des lettres françaises après la Libération et à leur volonté de distanciation avec les champs politiques de nature réactionnaire, corrélativement au choix final de Maurras, qui fut celui de Vichy et de la Collaboration comme à son entêtement dans cette ligne politique jusqu'à la fin de ses jours.

L'ascendant immense de la doctrine maurrassienne, à la fois politique, littéraire et religieuse, sur le monde intellectuel français, de l'affaire Dreyfus à l'Entre-deux-guerres, a souvent pu être minoré par la critique moderne qui accepte peu les compromissions politiques de Maurras en littérature et qui craint, plus ou moins explicitement, la puissance de séduction que confèrent à ce discours ses aspects fortement littéraires, révélant ainsi le malaise que suscite toute approche littéraire de Charles Maurras, laquelle dérange d'autant plus que l'œuvre littéraire fut reconnue de ses contemporains. L'on eût préféré qu'il n'eût été que ce journaliste politique au nationalisme virulent, corédacteur et chef de file du journal d'*Action Française* et doctrinaire intransigeant de la ligue éponyme.

Il y a une défiance des milieux littéraires à s'intéresser à ce qui fut pourtant l'une des lignes de force les plus conséquentes de la propagande maurrassienne et de l'extrême droite en France : « la spécificité littéraire du nationalisme doctrinal français. »<sup>3</sup>. L'on encourt ainsi un soupçon de connivence dès lors que l'on s'intéresse à ce qui fut pourtant l'un des arguments centraux de la rhétorique maurrassienne, sa tradition intellectuelle et esthétisante. Peut-on, sous le prétexte de craintes attachées à l'influence d'un discours subversif, rejeter aujourd'hui encore, plus de soixante ans après sa mort, et en bloc, les écrits de Maurras, à ce point constitutifs de l'homme et de sa conception de la chose publique ? La poésie semble marginale dans l'œuvre globale de Maurras, puisqu'elle peut se restreindre à la publication de deux recueils, *La Musique intérieure* en 1925 puis *La Balance intérieure* en 1952, chacun étant précédé de quelques opuscules de poésie et de quelques poèmes de jeunesse, sur le total des cent-quatre-vingt-douze ouvrages de diverses textures édités au cours de sa vie intellectuelle et littéraire. Mais le concept de poésie, défini par Maurras comme la « plus haute expression du politique »<sup>4</sup>, apparaît comme un constituant fondamental à la compréhension de sa pensée, de sa formation à son aboutissement.

---

<sup>3</sup> G. Delannoi et P.A. Taguieff (dir.), *Théories du nationalisme, Le nationalisme des « nationalistes » Un problème pour l'histoire des idées politiques en France*, Ed. Kimé, Paris, 1991.

<sup>4</sup> Charles Maurras, *Essai sur la critique* (1891), in *Revue encyclopédique Larousse*, 26 décembre 1896.

Si la poésie tient, quantitativement, un rôle mineur dans cette immense production littéraire et intellectuelle, elle n'en demeure pas moins l'une des armes privilégiées de la lutte politique. De *L'Ode guerrière de la bataille de la Marne*, qui révèle pour la première fois le poète au grand public parisien, en 1918, aux poèmes testamentaires que forment le *Codicille* et *La Prière de la fin*, en 1952, confession d'un vieil homme déchu, en prison, face à une mort prochaine, la création poétique semble toujours présente. Le « vieux guerrier » de plume d'*Action française* entend faire de ce dernier combat poétique sa plus belle victoire. Passant par la longueur exubérante de préfaces aux tendances largement explicatives, il apparaît que, pour Charles Maurras, toute œuvre littéraire porte en elle la nécessité impérieuse du combat politique.

Une analyse littéraire complète de l'œuvre poétique de Maurras paraît d'autant plus intéressante et nécessaire que l'homme et l'œuvre ont été bannis des cahiers d'histoire littéraire après la Libération. Elle ne présente pas un intérêt restreint aux seules études littéraires. Nouvel outil d'analyse, elle peut ouvrir de nouvelles pistes de réflexion à des problématiques plus vastes et toujours actuelles, permettre de mieux comprendre les constructions de la pensée maurrassienne, ses logiques et ses paradoxes tant en politique qu'en littérature. C'est à cette fin que ce travail propose une mise à plat exhaustive de l'œuvre poétique de Charles Maurras. Il tentera d'examiner les relations qu'entretiennent politique et esthétique dans la partie la plus lyrique de l'œuvre de Maurras, la plus constitutive également, en tant que matière littéraire, sur le plan doctrinal.

Bien que ce travail prétende offrir une analyse purement littéraire de la poésie de Charles Maurras, il n'en demeure pas moins vrai que le souffle de la polémique n'est jamais éloigné de l'écriture poétique et qu'il frappe de plein fouet les questions attendant à la qualité littéraire de cette œuvre. Si la détestation profonde du personnage a pu conduire à des « simplifications grotesques de sa pensée » de la part de ses ennemis littéraires et politiques, comme l'argumente Stéphane Giocanti dans l'introduction de son *Maurras, Le chaos et l'ordre*<sup>5</sup>, simplifications qui ont pu aboutir à la caricature la plus totale de sa personne sur le public moderne, empêchant toute étude de sa poésie, la « mort du héros » a également pu conduire à des transformations fortement manipulatrices de sa pensée comme à des interprétations largement sympathisantes de la partie littéraire de son œuvre ou de sa stature de poète néo-classique, excessivement magnifiée par ses continuateurs. La figure littéraire de

---

<sup>5</sup> Stéphane Giocanti, *Maurras, Le chaos et l'ordre*, Ed. Flammarion, Paris, 2006, p. 15 et suiv.

Maurras va ainsi se retrouver écartelée, en particulier après sa mort, en une pluralité contradictoire de discours qui a fortement nui à une appréciation réelle de cette œuvre.

Si l'ampleur de cette vie intellectuelle, qui s'étend de la fin des années quatre-vingt du dix-neuvième siècle au début des années cinquante ne peut objectivement être réduite à son attitude équivoque sous l'Occupation, on comprendra néanmoins qu'une existence à ce point vouée au politique ait pu, après la mort de Maurras, faire l'objet de controverses antithétiques, souvent sans recul, largement polémiques et parfois d'une extrême violence. Imposant à notre étude une entière prudence, elles fondent la difficulté de l'étude objective de la poésie d'un individu condamné par la nation pour haute trahison lors des procès de collaborateurs à la Libération et devenu l'objet de l'admiration ou de la diabolisation les plus totales.

C'est pourquoi une étude de la poésie de Maurras ne saurait, selon nous, se borner à l'analyse poétique cloisonnée de ses formes et de ses structures. Une approche contextuelle s'avère indispensable à la compréhension d'une œuvre où résonne le combat politique quotidien. De fait, comment séparer l'œuvre poétique de son évident contenu didactique ? Est-il possible d'oublier le politique quand l'écrivain prétend à ce point y trouver sa source, sa justification ? Réduire notre travail à des conceptions littéraires qui excluraient les problématiques historiques et politiques qui gravitent indubitablement autour de la figure de Charles Maurras et qui animent en partie ses choix d'édition et ses stratégies d'auteur pourrait apparaître comme la volonté partisane de contourner, par le biais de la littérature, l'ostracisme politique qui frappe, aujourd'hui encore, les idées maurrassiennes.

Sans prétendre à l'examen minutieux d'un travail d'historien, et en prenant pour base des sources littéraires publiées, nous espérons offrir un contexte suffisamment précis permettant la compréhension d'une poésie inscrite dans son temps. Ainsi n'étudierons-nous les éléments historiques que selon les parutions critiques et poétiques qui leur sont contingentes, n'offrant pas un regard sur une période mais l'analyse d'un projet poétique inscrit dans une ligne politique.

En effet, si une étude de type structuraliste, située hors de toute approche contextuelle, peut apporter, dans le cas de certaines œuvres, un éclaircissement nouveau à la compréhension moderne des textes, celle-ci apparaîtrait, dans le cas particulier de cette œuvre, comme un non-sens. Notre point de vue s'appuie tout d'abord sur le fait que la tradition structuraliste s'inscrit en réaction contre les interprétations biographiques et génétiques d'œuvres littéraires et d'auteurs déjà largement étudiés par la critique traditionnelle : c'est selon cette perspective que Roland Barthes relira Racine, Shakespeare ou Cervantès. Or l'intérêt d'une l'étude exhaustive et contextuelle de la poésie de Charles Maurras naît avant

toute chose de l'absence d'une telle analyse, les approches de cette poésie étant toujours fragmentaires, louanges circonstanciées ou « morceaux choisis ». Nous insisterons également sur le fait qu'une analyse structuraliste contredirait le sens même que l'auteur assigne à son œuvre poétique dans les longs essais qui préfacent ces textes, au travers desquels il ne cesse d'unifier sa pensée politique, son combat, sa vie et sa poésie.

Maurras présente lui-même son œuvre comme l'expression transcendante de sa doctrine philosophique et politique. Or il apparaît délicat d'apporter une lecture détachée du sens fixé par son auteur, bien qu'une telle lecture puisse être fort intéressante, sans avoir, au préalable, clairement défini les critères esthétiques volontaires de l'œuvre étudiée. Nous soulignerons enfin le fait que la nature hermétique de cette poésie, nature en elle-même profondément paradoxale et ambiguë, ne saurait clairement s'expliquer hors de cette pensée et de cette vie, ni hors des problématiques littéraires et politiques qui animent la vie intellectuelle et publique des époques dont ces œuvres sont directement contingentes. Enfin, il nous semble qu'une étude structuraliste éviterait nécessairement de poser la question de la nature circonstanciée, prophétique autant qu'hagiographique, de cette poésie.

Les complexités attachées à notre travail ainsi que les directions méthodologiques choisies pour les résoudre seront explicitées dans un avant-propos indispensable du fait de leur variété et de leur teneur polémique. Ainsi nous excusons-nous dès à présent de la nature purement descriptive de cette introduction. Néanmoins, cette rapide peinture des difficultés et des exigences de notre travail aura permis d'en définir les contours et l'enjeu de distance objective qui est le nôtre. Leur évocation permet de mieux appréhender la nécessité d'outils hétérogènes afin de mener à bien une étude qui ne saurait se limiter à la seule poésie maurrassienne en ce sens que ses formes et ses enjeux se redéfinissent constamment autour de problématiques polémiques, politiques et biographiques souvent contingentes à l'écriture poétique. Il s'agit en effet d'une poésie mutante, souvent recomposée, dont les enjeux doivent se définir et se redéfinir en parallèle de l'analyse littéraire.

S'il semble contestable de retrancher de la sphère politique une vie dominée par cette mission contre-révolutionnaire à laquelle Maurras s'était entièrement voué, existe-t-il, au delà de la parole politique et polémique, quelques formes poétiques que le discours idéologique n'aurait pas entièrement soumises, aliénant Maurras à ses propres fantômes, de l'Affaire Dreyfus aux ombres de la Collaboration, ruinant par là même toute possibilité de postérité littéraire ? Étudier Maurras de façon littéraire, c'est également poser la question essentielle de l'objectivité face à l'une œuvre impactée d'un tel poids politique. Nous chercherons à dégager une vision homogène de l'esthétique de Charles Maurras en poésie, esthétique souvent réduite

à un néo-classicisme rigide et intransigeant. Hors de toute approche partisane, ce travail tentera de redéfinir l'esthétisme maurrassien et d'en délimiter les contours ambigus, sur le strict plan de l'esthétique littéraire.

Maurras demeure, depuis sa mort, dans le cadre des études historiques et politiques, le sujet de violentes controverses. La multiplicité des problématiques en suspend ainsi que la difficulté des milieux savants à offrir au public le consensus d'une figure historiquement stable ont opacifié à l'extrême la figure intellectuelle de Charles Maurras, au point que nous n'en recevons plus, de nos jours, qu'une perception tronquée et déformée. L'étude de son œuvre poétique ne peut s'affranchir du préalable d'une présentation des positions polémiques qui gravitent autour de sa figure intellectuelle entre le moment de son procès et de son incarcération, puis de sa mort à nos jours. De fait, il apparaîtrait extrêmement simplificateur de limiter l'exclusion littéraire de Charles Maurras aux engagements qui jalonnèrent la fin de sa vie. Si le choix de la Collaboration demeure un élément de premier plan, nous sommes désireux, au travers de l'étude que nous proposons, de définir la diversité des motifs qui peuvent expliquer une disparition aussi totale et univoque du champ littéraire.

Un avant-propos tentera donc de mener une réflexion sur la pluralité complexe des raisons qui ont conduit à l'éclatement de la figure de Maurras ainsi qu'à son exclusion définitive du monde des lettres, préalable à l'étude poétique à proprement parler. Ce chapitre envisagera toutes les questions soulevées par le poète Charles Maurras de nos jours et en son temps, questions qui se cristallisèrent lors du Procès Maurras, en 1945. Cet axe – 1945- 1952- 2013 – servira de préambule à notre étude littéraire. Nous chercherons à remonter à la genèse des violentes querelles qui divisent, aujourd'hui encore, les milieux savants, née de la caution accordée ou non à la sentence de son procès. Nous retracerons ensuite le cheminement de la discursivité maurrassienne, de sa mort à nos jours, et présenterons les diverses positions polémiques et scientifiques dont résulte l'éclatement de l'image, largement controversée, de l'homme dans tous les champs où son ambition prétendait conquérir une audience de premier ordre.

Bien que nous soyons conscients de la nature extrêmement théorique et bibliographique de ce préambule, nous ne saurions l'écarter sans courir le risque de perdre nous même la rigueur comme la crédibilité souhaitées. Loin d'être un fait politique anodin, l'adhésion aux théories de Charles Maurras a retrouvé vigueur, la révérence faite à son nom est vivante, de plus en plus fréquente, et il devient à nouveau extrêmement difficile de n'être rangé ni dans un camp ni dans un autre dès que l'on s'intéresse à lui.

C'est pourquoi il ne s'agit pas, pour nous, d'un simple « état des lieux », mais d'une démarche d'honnêteté qui permette de creuser les problématiques de fond que pose la poésie maurrassienne au monde littéraire : la teneur et l'unicité de son néo-classicisme, les équivoques de son esthétique, la valeur de l'ultime conversion mystique. Toutes ces questions ne peuvent être abordées qu'en amont d'une compréhension d'ensemble qui permette d'en peser les enjeux. Cette mise à plat d'une situation de lecture qui demeure souvent polémique nous est apparue indispensable afin de mener à bien une étude distanciée de la poésie maurrassienne.

Nous espérons que cet avant-propos permettra d'offrir une connaissance des problématiques et des débats qui gravitent, aujourd'hui encore, autour de la figure de Maurras en tant qu'intellectuel et homme de lettres, débats qui n'ont pas permis de le situer en littérature depuis sa mort. Ces zones d'ombres polémiques une fois révélées, et avec elles la pluralité des problématiques qui entourent l'œuvre poétique de Maurras, que cette étude ne saurait ignorer, nous pourrions nous attacher à la construction d'une analyse poétique qui n'éludera ni ne privilégiera ces tendances.

# AVANT-PROPOS : 1945-2013

## *Charles Maurras, une figure controversée*

En conclusion d'un article biographique sur Maurras, l'historien Jacques Prévotat présentait ainsi l'énigme que pose ce dernier aux historiens : doit-il être considéré comme un politicien manipulateur des lettres françaises, qui s'est servi de sa notoriété d'académicien et d'une position d'écrivain, par ailleurs surestimée, pour distiller un message partisan ? Est-il un écrivain, un poète égaré en politique, ou encore un intellectuel ayant abandonné les ambitions littéraires de sa jeunesse pour se consacrer tout entier au combat partisan, lequel l'aurait dévoré entièrement ? Prévotat soulignait ainsi les difficultés qu'éprouvent les milieux savants à situer Maurras entre les sphères littéraires et politiques : « Les catégories politiques conviennent mal pour apprécier une œuvre dont l'ambition a été de donner une réponse d'ordre esthétique et culturelle à des questions de fond. »<sup>6</sup>.

Une perception à ce point axiologique de la dualité de l'homme peut cependant surprendre. Pour Bruno Goyet, « obnubilée par une vision anachronique des rapports entre les champs littéraire et politique, il semble que l'historiographie moderne ne parvienne à penser cette dualité qu'en abolissant l'une ou l'autre de ces positions »<sup>7</sup>. Si Les querelles vaticanes des années vingt étaient parvenues à détruire l'image du théologien au néo-thomisme intransigeant par le biais même de ses contradictions au sujet de sa propre foi, celle d'un agnosticisme païen, largement revendiquée en littérature<sup>8</sup>, la problématique persiste dans la distinction floue que les milieux savants tentent d'établir entre l'homme politique et l'homme de lettres, le poète. Cependant Maurras n'a jamais dissocié ces deux domaines, au sein desquels il a progressivement acquis une influence considérable, qu'il s'agisse de politique ou de littérature.

---

<sup>6</sup> Jacques Prévotat, *Dictionnaire historique de la vie politique française au XXe siècle*, Jean-François Sirinelli (dir.), PUF, Paris, 1995, p. 647.

<sup>7</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, Presses de L'institut de Sciences politiques, Paris, Janvier 2000, p. 208.

<sup>8</sup> M. Sutton, *Nationalism, positivism and catholicism, The politics of Charles Maurras and French catholics*, University press, Cambridge, 1982, p.10.



## Genèse d'une querelle historiographique

Ainsi Maurras a-t-il toujours revendiqué la portée politique de sa littérature, à la racine de toute sa critique littéraire, et plus spécifiquement de la poésie, expression la plus haute de la politique, dont le verbe organisateur doit persuader le lecteur d'adhérer à la raison d'état selon le modèle antique et classique de la rhétorique didactique du vers qui doit conduire l'auditoire au civisme. Inversement, au plus fort des combats partisans, alors que la politique l'accapare, Maurras n'abandonne jamais ses ambitions littéraires ; il les mêle, au contraire, à son combat pour mieux définir les contours de sa doctrine selon les modes d'intellectualisme et d'esthétisme caractéristiques de son engagement.

Il appartient à cette génération d'écrivains qui, influencée par la tradition pamphlétaire du siècle des Lumières et plus particulièrement du Second Empire, jette le débat politique en littérature par biais de la polémique la plus violente et le relais de la presse dans la période troublée qui s'étend de l'affaire Dreyfus à la Grande Guerre. Il s'inscrit, de fait, parfaitement, dans les aspirations intellectuelles de son temps, certainement aux dépens de sa postérité littéraire, tant sa conception d'une littérature impérativement engagée au nom de la défense de l'appareil d'état fut contingente d'une époque caractérisée par l'obsession du sentiment de décadence et de la nécessité du retour à un art national, purement français, notion en gestation depuis la chute du Second Empire et qui atteint son zénith durant la première guerre mondiale. Les clefs de la pensée de Charles Maurras figurent cette tension permanente, qu'il a toujours tenté d'entretenir, entre champs littéraire et politique, sans pour autant se trouver immédiatement discrédité par ses pairs en littérature. De fait, le jeu d'aller-retour qu'il a poursuivi entre milieux littéraires et partisans a longtemps été admis par ses contemporains des cénacles littéraires les plus élitistes de la capitale.

Cependant, l'on aurait tort de croire que cette position fut unanimement admise par ses pairs en littérature. Le sentiment de suspicion d'une manipulation de la littérature à des fins de politique partisane, générant le sentiment d'une ambiguïté de posture, entre l'homme politique et l'homme de lettres, que l'évolution de l'histoire littéraire va progressivement juger inacceptable, a gêné très tôt la carrière littéraire de Maurras. Ce sentiment, qui va progressivement devenir de plus en plus envahissant, aboutissant à l'invalidation de ses œuvres littéraires, se développe dès sa radicalisation politique des années 1890 mais ne sera théorisé que trente ans plus tard, en 1927, par Julien Benda dans la *Trahison des Clercs*,

ouvrage au sein duquel il accuse Maurras, entre autres écrivains, d'avoir trahi la mission universelle de l'homme de lettres aux fins de distiller un message partisan.

Les problématiques qui gravitent autour de la réception moderne de l'image de Maurras ne peuvent ainsi être comprises hors de ces tensions qui ont toujours animé les relations de Maurras au monde des lettres. Ainsi, si ces tensions atteignent leur paroxysme lors des débats passionnés qui enflamment son procès, elles lui étaient néanmoins largement antérieures, et ses adversaires littéraires dénonçaient depuis longtemps une rhétorique de contournement, détournant les lettres françaises de leur mission universelle. Mais le procès Maurras offre l'occasion de leur développement sur une scène publique dont l'audience dépasse de loin celle des cénacles littéraires parisiens. Il légitime le sentiment d'une large, sinon totale, contribution du maurrassisme à l'idéologie officielle du régime de Vichy, ainsi qu'à la victoire des régimes idéologiques européens de l'axe, le fascisme italien et le national socialisme allemand.

Le procès Maurras, c'est paradoxalement le défenseur inflexible de la nation mis à son banc pour haute trahison, paradoxe qui invalide définitivement ses postures littéraires et patriotiques de la Grande Guerre pour fixer durablement, dans la mémoire collective française, l'image du traître, du manipulateur et du collaborateur. Les difficultés de du lecteur moderne à concevoir à la fois le politique réactionnaire et le poète de la renaissance classique s'enracinent dans cette querelle partisane, depuis longtemps en gestation au sein du monde des lettres, et qui explose lors du procès. La présentation des débats, particulièrement virulents au sein du monde des lettres, qui ont invalidé les postures littéraires de Maurras et exclu son œuvre poétique d'une réception impartiale depuis l'Après-guerre, ne peut faire l'économie du long préambule que représentent les minutes du procès de Charles Maurras. Le compte rendu judiciaire plonge en effet à la racine d'une division idéologique qui touchera durablement les milieux littéraires et qui apparaît, parallèlement aux positions de son journal sous l'Occupation, comme l'une des raisons majeures de son éviction plus ou moins définitive en littérature.

## 1. Le procès de Charles Maurras : 1945 -1952

« Il n'y a qu'un moment, dit le prince infortuné, qu'il vient d'être décidé lequel de nous deux est le traître. »<sup>9</sup>.

« Quel est le patriote ? C'est lui. Le criminel ? Il vous l'a dit, c'est moi. Il faudra quand même, par votre verdict, nous départager. »<sup>10</sup>.

### 1.1 Le Procès Maurras

Les procès du directeur d'*Action française*, Charles Maurras, et de son rédacteur en chef, Maurice Pujol, ont lieu à un moment d'extrême tension dans la société française, à la fin du moins de Janvier 1945, alors que de nombreux prisonniers demeurent retenus en Allemagne, que toute une partie de la jeunesse française a été contrainte au service du travail obligatoire, que le pays est encore en lutte et que la guerre fait rage dans les Ardennes. Durant ces quelques jours de la fin du mois de janvier, les exposés fixés par la défense comme par l'accusation vont s'avérer symptomatiques de la lutte de deux positions radicales, lutte qui va diviser durablement le monde intellectuel de l'Après-guerre, opposant une détestation impitoyable à une admiration sans borne. Chacune est de nature politique, comme le remarque Geo London, célèbre chroniqueur judiciaire qui préfère « s'effacer » face à un procès « qui, on peut le prévoir, prendra place parmi ces causes célèbres appelées, à travers les temps, à intéresser encore les historiens et les curieux quand se sont éteintes les passions des partisans »<sup>11</sup>.

Incriminé selon les articles 75 et 76 du code pénal français de 1938, respectivement : Intelligence avec l'ennemi en vue de favoriser son entreprise et Entreprise au bénéfice de l'ennemi d'une campagne de dénigrement, de démoralisation de la marine et de l'armée<sup>12</sup>, les stratégies respectives de l'accusation et de la défense consistent, sur le plan juridique, en la démonstration, par des éléments factuels, de la participation active des articles de Maurras à une politique servant les puissances d'occupation et, en contre point, en un démantèlement par invalidation des preuves et des témoignages présentés par l'accusation. Sur le plan affectif ou

---

<sup>9</sup> Montesquieu, *Les Lettres persanes*, in *Œuvres complètes*, T.V, J. Decker, Bâle, 1799, p. 233.

<sup>10</sup> Réquisitoire du commissaire du gouvernement, maître Thomas, in Géo London, *Le Procès Maurras*, préface, Ed. Roger Bonnefon, Lyon, Avril 1945, p. 115.

<sup>11</sup> Géo. London, *Le Procès Maurras*, préface, Ed. Roger Bonnefon, Lyon, Avril 1945.

<sup>12</sup> Ibid, Audience du 27 Janvier, p. 207 : « Voici les questions auxquelles MM. les jurés auront à répondre... »

émotionnel<sup>13</sup>, deux portraits de l'homme s'opposent lors du réquisitoire et de la plaidoirie, d'un côté le politicien fasciste, le manipulateur d'opinion dont la doctrine politique aurait inspiré le régime de Vichy et soutenu les puissances de l'Axe, de l'autre, l'homme de lettres, le poète et le nationaliste victorieux de la Grande Guerre, qui aurait suivi aveuglément, en souvenir des gloires du passé, le vainqueur de Verdun. Ainsi la ligne de tension qui cimente les stratégies d'ancrage de ce procès opposera-t-elle avec une certaine constance l'univers des gloires passées de Maurras pour la défense, celle de la Grande Guerre ou de l'immédiat avant-guerre, à l'univers présent de ses errances politiques, celui de Vichy et de la Collaboration, pour l'accusation.

## 1.2 Politicien manipulateur ou poète égaré en politique ?

La défense met ainsi en place toute une stratégie figurative qui consiste en une utilisation habile de l'image du poète et du héros de la Grande Guerre, sous forme de référence mémorielle devant les jurés, de manière à s'assurer que l'image générale qu'ont ses juges ne se réduit pas à l'attitude de Maurras sous l'Occupation. L'objectif de cette stratégie de défense est simple : chercher, dans le passé politique et littéraire de Maurras, des éléments qui puissent justifier de circonstances atténuantes en vue de lui éviter la peine capitale : « Vous mélangez tout cela et vous dites : " Maurras, le « pauvre », le magnifique Maurras, Maurras le patriote, Maurras le grand esprit français, latin, Maurras l'Académicien, Maurras le grand penseur, Maurras l'écrivain, Maurras le poète, tout cela zéro... poteau d'exécution ! " »<sup>14</sup>. Il s'agit aussi de rappeler son grand âge, selon un schéma de défense bien connu, identique à celui qu'emploiera bientôt Philippe Pétain.

C'est par la littérature politique que ce plaidoyer mémoriel prend forme, rappelant la teneur antigermanique et militariste des articles de l'*Action française* dans les années trente : « Maurras a fait tout ce qu'il a pu pour inciter le monde à retarder la guerre, ne fût-ce que pour quelque temps, tandis qu'il publiait une longue série d'articles : « Armons ! Armons ! Armons ! »<sup>15</sup>, ainsi que ses positions vis-à-vis de l'Allemagne nazie dans son essai politique *Devant l'Allemagne éternelle*, paru dans l'immédiat Avant-guerre (1937). L'ouvrage attaquait de façon virulente la politique de défense initiée par l'état-major français depuis 1926, ainsi que les diverses concessions consenties à l'Allemagne, en dépit du traité de Versailles, depuis 1919. Il prônait un réarmement rapide en vue d'une intervention militaire imminente de la

---

<sup>13</sup> Il s'agit de convaincre, aux Assises, lors d'un procès exceptionnel, les jurés d'un tribunal populaire.

<sup>14</sup> Ibid. p. 157.

<sup>15</sup> Ibid. p. 170.

France en Allemagne : « Fort de sa mission de Messie humain, ce peuple de seigneurs, cette race de maîtres, s'entraîne déjà à compter quelles légitimes insolences ses gens devront imposer aux mâles des peuples vaincus et quelles hontes pèseront sur leurs femmes et sur leurs enfants. [...] Jeunes pères de famille, un statut nouveau de l'humanité se prépare, un droit particulier est élaboré, un code nouveau de devoirs, auprès desquels les pauvres petites corvées de translations germaniques de 1918 feront l'effet de jeux d'enfants. »<sup>16</sup>.

C'est, parallèlement à sa germanophobie constitutive, la dimension prophétique de la pensée politique de Maurras qui, par extrapolation, va être mise en avant par la défense : « Ainsi, Messieurs, le travail obligatoire, les déportations, les assassinats, tout cela, Maurras l'avait prévu ». Cette vision prépare, dans une acception hugolienne de la poésie, celle du poète phare, elle fonde l'entrée en scène du poète patriote de la Grande Guerre qui, dans le cadre mémoriel de cet argumentaire, n'est évidemment pas en reste. Maître Goncet va ainsi jusqu'à citer trois dizains de la *Bataille de la Marne*, long poème épique de Maurras composé « dans la solitude des années de guerre », entre 1915 et 1918, invoquant le souvenir de la figure du patriote pour démontrer que Maurras, farouchement germanophobe, ne peut être coupable d'intelligence avec cet ennemi-là, qu'il déteste « jusque dans ses vers » : « [...] jamais vous n'avez dit un seul mot de son œuvre littéraire. Sans doute, ce n'est pas le procès. C'est cependant le procès de rechercher ce qu'il pense des allemands jusque dans ses poèmes. Écoutez de quelle façon il les déteste »<sup>17</sup>. Sa poésie devient alors une sorte de preuve, au sens judiciaire, de son innocence.

Maurras, « né dans les douleurs de la défaite de soixante-dix »<sup>18</sup> ne peut se voir accuser d'intelligence avec l'ennemi germain, lui qui a toujours combattu son influence tant en politique qu'en philosophie ou en littérature. Lui qui le déteste au plus profond de son âme ne peut avoir été qu'ulcéré de voir se réaliser « le cauchemar de son existence », celui des casques à pointe descendus jusqu'à Martigues. Ainsi Charles Maurras n'aurait-il fait qu'intervenir au sein d'un conflit franco-français, au nom de l'éternelle défense de l'unité nationale, sens qui avait été celui de son journal durant la Grande Guerre, et selon lequel il a, comme nous le verrons par la suite, néanmoins joué farouchement sa partition<sup>19</sup> : « Nous voici donc bien d'accord, jusqu'en 1918 tout le monde est du même avis ; Maurras est un grand patriote. Il a poursuivi les traîtres, il a aidé à ce qu'ils soient conduits devant la Haute-Cour, et

---

<sup>16</sup> Charles Maurras, *Devant l'Allemagne éternelle*, cité par Maître Goncet lors de sa plaidoirie in *Le Procès Maurras*, op. cit. p. 171.

<sup>17</sup> Ibid. p. 171-172.

<sup>18</sup> Ibid – Déclaration générale de Charles Maurras, p. 50.

<sup>19</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op. cit. p. 85.

il a fait la plus forte pression pour que M. Clemenceau accepte le pouvoir et que, grâce à lui, sans doute, la France ait la Victoire. »<sup>20</sup>.

Si la figure littéraire de Charles Maurras ne peut servir d'argumentaire central à la plaidoirie de la défense, elle permet de broser une image idéalisée de l'accusé en rappelant à ses juges tout ce qu'il représente de glorieux dans l'imaginaire collectif d'une France chérie et révolue, celle de la Victoire de 1918, si nécessaire à la nation alors que son avenir économique, social et politique demeure incertain. Ainsi la défense conclut-elle sa plaidoirie : « Pour la France d'hier, je vous supplie de laisser vivre ses gloires, de les laisser sans taches, elles sont nécessaires à notre vie. »<sup>21</sup>. La figure littéraire de Maurras sert principalement d'élément émotionnel, compassionnel « à décharge », selon l'exemple du *movere* de la rhétorique latine, la grandeur littéraire de Maurras ayant pour but d'humaniser une figure par trop austère. De même qu'elle permet l'effet d'une certaine mise en scène, la littérature belliciste, point commun fondamental entre *Devant l'Allemagne* et *La Bataille de la Marne*, permet également de saper l'incrimination de l'article 76 : « Quand j'entends dire, Messieurs, qu'il a découragé l'Armée et la Marine !... On n'a donc pas lu ses articles ! On les a donc lus de travers ! ». <sup>22</sup>

Or cette même grandeur littéraire, élément à décharge pour la défense, qui fonde une grande partie de son plaidoyer sur les postures nobles de Maurras, va être considérée à charge pour l'Accusation, qui sait parfaitement qu'elle s'attaque à l'un des piliers de la défense : « Maurras a fait un mal immense à la France par son talent, par son génie d'académicien. [...] On vous dira que Maurras est le plus grand talent de la France, que c'est un génie. C'est certain. Mais la responsabilité se mesure également au talent et au génie. »<sup>23</sup>.

Son influence littéraire et journalistique, ainsi décrite comme un véritable « poison », devient alors une circonstance aggravante : elle fonde l'image du manipulateur des lettres françaises qui s'est servi de sa position d'homme de lettres pour distiller un message partisan : Maurras utilise son talent de plume ainsi que sa réputation d'académicien pour tromper la confiance que pouvaient lui faire les Français et les pousser à la collaboration : « Et puis, messieurs, il y a quelque chose d'odieux que je vois malheureusement tous les jours, c'est le poison maurrassien. Il a inoculé son venin à certaine personnes. [...] Eh bien, comment ces gens-là sont-ils arrivés, soit à faire partie de la milice, soit à y envoyer leur fils ? [...] On les interroge et souvent, ils sont d'Action française, je ne dis pas toujours mais

---

<sup>20</sup> Plaidoirie de Maître Goncet, in Géo London, *Le Procès Maurras*, op.cit. p. 167.

<sup>21</sup> Ibid. p. 206.

<sup>22</sup> Ibid. p. 172.

<sup>23</sup> Ibid. p. 115.

souvent, malheureusement. Quel est le responsable, c'est Charles Maurras, c'est indiscutable. [...] C'est une responsabilité qu'il endosse, non seulement parmi les victimes, non seulement parmi la Résistance, mais également parmi ceux qui ont combattu la Résistance et qui sont en voie d'être jugés, condamnés et quelquefois exécutés. »<sup>24</sup>.

Cette image du doctrinaire manipulateur va être reprise et renforcée par les défenseurs de Pujo qui exploitent indirectement cette argumentation au profit de leur client, le présentant comme la marionnette fidèle de Maurras, afin d'écarter de lui une responsabilité directe dans les faits qui lui sont reprochés, en s'appuyant sur une image largement partagée par le public et la presse : « Derrière Maurras s'avance le fidèle Pujo. Il est placide. Il le restera tout le long du procès. Il écouterait parler Maurras avec une sorte d'extase. »<sup>25</sup>.

L'occupation du nord de la France par les troupes allemandes pousse Maurras à se replier en zone libre, à Lyon, avec son journal. L'ambiguïté de ses positions vis-à-vis de l'occupant isole le journal d'*Action française* au sein de la presse d'extrême droite. S'il peut toujours publier légalement du fait de l'appui solidaire des pétainistes, le périodique ne reçoit aucune des subventions allouées aux journaux collaborationnistes. L'*Action française* subit donc les mêmes conditions drastiques de financement, matériel et papier, que n'importe quel journal français qui ne soit pas affilié aux milieux collaborationnistes sous l'Occupation, tout en endossant, par la teneur largement délatrice de ses articles, un rôle similaire à celui des journaux collaborationnistes, sur les plans idéologiques et stratégiques.

L'*Action française* parvient néanmoins à publier quotidiennement mais sur une simple page double, aussi Maurras et Pujo deviennent rapidement les seuls architectes du journal. Devenu, après la défaite, rédacteur en chef et co-directeur de l'*Action française*, Maurice Pujo y écrit assez peu, plus préoccupé à résoudre les difficultés logistiques qui sont devenues la réalité du journal. Ainsi la majorité des articles quotidiens sont de la plume de Maurras. La position de Pujo le dispense ainsi en partie des crimes imputés de celui que l'on décrit désormais comme son maître, son mentor politique, qu'il n'aurait fait que soutenir, corps et âme, mu par un esprit de fidélité irréprochable: « A Charles Maurras vous dites : A tout le moins vous avez été un délateur et un dénonciateur. [...] Pour Maurice Pujo vous ne le faites pas, vous ne le pouvez pas. Alors, à Maurice Pujo, que lui reprochez-vous ? Il faut que vous lui reprochiez des actes précis et j'entends : des actes personnels. [...] Eh bien, que dites vous contre Maurice Pujo ? On a dit : il était le co-directeur politique. Alors, parce qu'il a été le co-directeur politique du journal l'*Action française*, il est responsable de tout ce qui s'est passé,

---

<sup>24</sup> Ibid. Réquisitoire du Commissaire de La République Me Thomas, op.cit. p. 115

<sup>25</sup> Ibid. Audience du 24 Janvier, p.15.

et si, d'aventure, vous aviez raison à l'encontre de Charles Maurras, il est responsable comme Charles Maurras ? C'est un raisonnement que je ne comprends pas. »<sup>26</sup>.

Plus surprenante encore sera la position de l'Accusation vis-à-vis du défendeur Pujo, qui accrédite en partie cette position de la Défense. L'Accusation, qui veut à tout prix condamner Maurras, s'intéresse peu à Pujo, journaliste de second rang, perçu comme un simple suiveur de Maurras, son « ombre fidèle ». Elle en fait un élément probant de sa démonstration, quitte à amoindrir sa peine pour mieux fusiller Maurras. Pujo devient ainsi implicitement l'exemple le plus édifiant de cette aura manipulatrice de l'écrivain académicien, de ce poison maurrassien inoculé aux Français : « Qu'a-t-il [Pujo] fait au cours de l'audience ? Il a tiré les pages de son maître. Il en a été [...] dans toutes les campagnes d'*Action française*, une ombre fidèle, le représentant des idées mais le représentant à la Nième puissance si j'ose m'exprimer ainsi. »<sup>27</sup>.

La concession va plus loin encore lorsque, par un surprenant appel du pied à la défense de Pujo, le commissaire du gouvernement juge d'un intérêt secondaire ses rares articles dans *Action française* : « Maurras a écrit avec du vitriol. Pujo, lui [...] a écrit avec un alcool ou tout au moins une boisson beaucoup plus édulcorée. »<sup>28</sup>, au point qu'il se soustrait à l'obligation de lire l'intégralité de ces pièces portées au dossier : « Pujo a écrit également quelques autres articles. Vous me permettez – il y en a un certain nombre, et je m'adresse à la défense de Pujo – de ne pas les lire entièrement. C'est une expression édulcorée des articles de Maurras. »<sup>29</sup>. Pujo profite ainsi d'une vision atténuée de ses responsabilités réelles, qui n'est pas sans conséquence pour la défense de Maurras. Cette stratégie s'avérera par ailleurs payante, Maurice Pujo se voyant condamné à une peine largement moindre que celle de Maurras : cinq années d'emprisonnement, 20.000 francs d'amende, dégradation nationale<sup>30</sup>.

### **1.3 Doctrinaire fasciste ou monarchiste romantique ?**

Si l'accusation cherche à détruire toute forme de sentimentalisme passéiste, c'est avant tout pour rappeler aux jurés que Maurras est le théoricien du nationalisme intégral dont la doctrine aboutit logiquement à Vichy et à la Collaboration. L'accusation s'appuie sur une perception largement répandue dans l'opinion depuis « la divine surprise » : le soutien total du journal de Maurras à la politique comme à la personne du maréchal – le culte du Chef sera

---

<sup>26</sup> Ibid. Plaidoirie de Me Breuillac, p. 131.

<sup>27</sup> Ibid. Réquisitoire de Me Thomas, p. 98.

<sup>28</sup> Ibid. p. 98.

<sup>29</sup> Ibid. p. 99.

<sup>30</sup> Ibid. Le verdict, p. 212.



son *leitmotiv*<sup>31</sup> – ainsi que la forte présence de membres ou de sympathisants de l'Action française qui peuplent les allées du pouvoir vichyssois<sup>32</sup> confortent lourdement l'image du politicien pétainiste auprès de la population française.

De fait, la forte pression idéologique de Vichy avait favorisé « la diffusion de toute une culture politique de la droite catholique et nationale, imprégnée de la pensée de Maurras où l'antisémitisme relève de la normalité, voire de l'évidence. »<sup>33</sup>. Ses articles profitent d'une large diffusion soutenue par le régime, par la radio ou par des comptes rendus de presse émanant de Vichy. Il paraît alors indéniable, à l'ouverture de son procès, « pour l'ensemble de l'opinion publique, qu'il est le penseur de la Révolution Nationale. »<sup>34</sup>.

Dans l'état de confusion qui règne alors, l'opinion publique est trompée par Maurras qui crée, en faveur du maréchal, un climat de psychose antisémite, anticommuniste et antigauilliste, poussant les Français à une confiance aveugle envers le régime et son chef, « la confiance dans la nuit » : « L'opinion publique ainsi trompée par Maurras, l'opinion aveuglée – on a parlé de confiance dans la nuit – a suivi évidemment les directives de Vichy, les yeux fermés, puisque personne ne pouvait plus rien voir. »<sup>35</sup>.

Cette idée de Maurras doctrinaire de Vichy va être poussée par l'accusation jusqu'aux frontières du bon sens et de la logique au point que ce n'est, à entendre le commissaire Thomas, plus Maurras qui collabore avec Vichy mais Vichy qui applique Maurras : « On arrivait à demander qu'on arrêtât les otages aussi bien communistes que gaullistes que les parents des chefs de notre armée d'Afrique. Voilà où aboutit la doctrine maurrassienne. »<sup>36</sup>. Ce réseau de références explicites s'appuie en outre sur une corrélation implicite, qui associe inconsciemment Charles Maurras et Philippe Pétain. De fait, le défenseur correspond-il, par l'âge et la stature, dans l'imaginaire collectif, à la représentation des gouvernants de Vichy, gérontocrates passéistes et séniles qui ont ruiné la France et trahi la confiance des Français en déshonorant leur patrie et en les poussant à la collaboration : « Au cours de cette visite au

---

<sup>31</sup> Charles Maurras, *L'Action française*, 15 janvier et 17 avril 1942 : « L'armistice a été un grand bienfait. Notre chef est apparu. L'armistice a été réglé, signé. Il serait stupide et impie d'en transgresser les règles. Il serait fou de revenir sur les conditions acceptées. Que deviendrions-nous hors de lui ? Le Maréchal a dit : nous serions des déserteurs de la patrie ou ses envahisseurs. » ; « Nous sommes vaincus, nous ne devons pas l'oublier. Mais un chef providentiel est né. Le Maréchal est là. Ce qu'il fait sera bien fait. On le suivra, les yeux fermés, jusqu'au bout du monde. Tout montre qu'il dispose du blanc seing de la France. Le Maréchal sait ce que nous ne savons pas. »

<sup>32</sup> Denis Peschanski, *Vichy 1940-1944, Quaderni e documenti inediti di Angelo Tasca, a cura de (sous la direction de Denis Peschanski)*, Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, Milano, 1986, Art. « Le régime de Vichy a existé. Gouvernants et gouvernés dans la France de Vichy, juillet 40-Avril 42. » p. 8 à 13.

<sup>33</sup> Pierre Laborie, *L'opinion française sous Vichy, Les Français et la crise d'identité nationale, 1936 – 1944*, Ed. Le Seuil, mai 1990 et rééd. mars 2001, p. 279.

<sup>34</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op. cit.p. 83.

<sup>35</sup> Géo London, *Le Procès Maurras*, Réquisitoire du Commissaire de La République Me. Thomas, op. cit.p. 100.

<sup>36</sup> Ibid. p. 110.

palais de Justice, je rencontre des amis lyonnais auprès desquels je recueille quelques confidences sur la manière dont s'est déroulée l'instruction de ce procès que beaucoup de gens qualifient d'avance et de confiance d'historique, voire de « préface au procès du maréchal Pétain »... ! »<sup>37</sup>.

L'importance de cette assimilation psychologique est une pression de taille pour les jurés à un moment où l'on « ignore encore si ce dernier [le procès de Philippe Pétain] aura lieu. »<sup>38</sup>. La possibilité d'une carence de la justice française quant au procès de son gouvernant principal sous l'Occupation permet à l'accusation de transformer insidieusement le procès de Maurras en véritable procès du régime. Si l'on imagine aisément le poids qu'ont pu avoir ces arguments sur un tribunal populaire en janvier 1945, faire de Maurras le théoricien de Vichy, ou même associer, par le biais d'une identification sommaire, Maurras et Pétain, risque cependant de ne pas suffire à le faire condamner, les seuls chefs d'inculpation pouvant être retenus contre lui s'appliquant aux articles 75 et 76 du code pénal de 1938, attendant à l'intelligence avec l'ennemi.

De même, beaucoup de Français ont, comme lui, soutenu Pétain en 1940. Aussi faut-il dénoncer l'influence de la doctrine de Maurras comme fondatrice des régimes idéologiques de l'axe qui ont poussé l'Europe puis le monde dans une guerre totale, de manière à rendre plus évidente, logique, sa collaboration avec l'ennemi : « D'abord Maurras, il vous l'a dit, a été boulangiste. C'est le grand général, le pouvoir d'un seul, le pouvoir absolu, le champion du panache, si je puis ainsi m'exprimer. Après il est venu à la monarchie. Mais la monarchie de Maurras est un peu particulière. [...] C'est la monarchie absolue, la monarchie héréditaire, elle est tout à fait anti-démocratique. Chez lui il n'est pas question de liberté, d'égalité. [...] Les doctrines de Maurras n'ont pas triomphé en France. Le Français, individualiste, s'y oppose entièrement. Mais ces doctrines, ce Maître, ce pouvoir absolu ont triomphé dans d'autres endroits, notamment, d'abord en Italie ensuite en Allemagne. Alors un seul homme a régné sur les consciences et sur les cœurs. [...] C'était donc le régime du pouvoir absolu. »<sup>39</sup>.

L'argumentaire de l'accusation participe d'une véritable diabolisation de Maurras, qui permet de ruiner durablement ses postures de martyr. En remontant à la genèse d'un discours tenu pour fasciste qui prend racine dès la jeunesse boulangiste, l'accusation brise toute l'iconographie héroïque que cherchent à bâtir ses défenseurs. L'image d'un Maurras « père de

---

<sup>37</sup> Ibid. « Autour de l'instruction », p. 11.

<sup>38</sup> Ibid. p. 11.

<sup>39</sup> Géo London, *Le Procès Maurras*, Réquisitoire du Commissaire de La République, Me. Thomas, op. cit. p. 97-99.

tous les fascismes »<sup>40</sup> apparaît. Si la tradition historique française a largement nuancé, par la suite, cette perception, il demeure fondamental de se souvenir qu'il s'agit d'une opinion largement répandue au moment du procès<sup>41</sup>. Ainsi, l'extrême fin des années trente marquait-elle déjà une rupture entre Maurras et la réception de son image par la population française. Ses dernières alliances sur le plan politique, vis-à-vis de l'Italie avec laquelle il prétendait vouloir conserver la bonne entente qui avait fait, selon lui, le succès de l'Alliance en 14-18<sup>42</sup>, mais également vis-à-vis de la révolution nationale espagnole, dont les relations diplomatiques avec l'Allemagne demeuraient équivoques aux prémices inquiétantes du futur conflit mondial, faisaient qu'il était déjà, dès l'immédiat Avant-guerre, l'une des cibles principales de la lutte antifasciste.<sup>43</sup>

L'influence de Maurras dépasse donc le strict domaine du conflit civil franco-français au sein duquel ses défenseurs et lui-même voudraient cantonner les débats. Ainsi paie-t-il chèrement sa réputation d'écrivain à l'aura internationale. Selon l'accusation, sa doctrine procède du large mouvement fasciste qui associe les nations de l'Axe. Elle s'unit ainsi logiquement, par « esprit d'absolutisme », aux idéologies italienne et allemande du fascisme et du national socialisme, dans un même effort d'impérialisme et de destruction des valeurs républicaines : « Le régime détesté, la République démocratique contre laquelle Maurras avait fait la guerre pendant tant d'années s'écroule. Les hommes politiques sont en fuite, emprisonnés. La « Gueuse » [...] est à terre. Presque tous les jours il jettera sur ce qu'il croit être son cercueil, une pelletée de terre. Maurras voit sa doctrine enfin triompher. »<sup>44</sup>.

Cette accusation naît d'un détournement du terme ambigu de Maurras pour saluer l'avènement de Pétain après la défaite, « la divine surprise », qui associe cette mystique non plus à l'apparition providentielle du héros de Verdun mais à la défaite elle-même. La « divine surprise » de Maurras, c'est ainsi la défaite de l'armée française et, par extension, la victoire des troupes allemandes : « Que dit-il ? Alors je vous donne lecture des articles de Maurras. Il écrit : « La pire de nos défaites a eu le bon résultat de nous débarrasser de nos démocraties. » ».<sup>45</sup>

---

<sup>40</sup> Expression issue du document d'archives : « Le fauteuil vide » : <http://www.ina.fr/histoireetconflits/seconde-guerre-mondiale/video/AFE00000789/le-proces-de-charles-maurras.fr.html>.

<sup>41</sup> Ibid.

<sup>42</sup> Géó London, *Le Procès Maurras*, Plaidoirie de Me Goncet, op. cit.p. 160 : « Il est entendu que Maurras, au moment de l'Anschluss a voulu s'opposer de toutes ses forces à cette opération et aussi qu'il a voulu conserver l'Italie à la cause française. Laissez-moi vous dire que si l'Italie était restée à côté de nous, M. Hitler n'aurait peut-être pas existé si vite et si fort. Maurras n'avait donc pas tort de vouloir ce qu'il voulait. ».

<sup>43</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op. cit.p. 70.

<sup>44</sup> Géó London, *Le Procès Maurras*, Réquisitoire du Commissaire de La République Me. Thomas, op. cit.p. 99.

<sup>45</sup> Charles Maurras, *L'Action française*, 15 Janvier 1942, article déjà cité par le Commissaire de La République Me. Thomas, in Géó London, *Le Procès Maurras*, op. cit. p. 99.

Si ce vieillard, cet infirme, ce va-en-guerre de salon, ce patriote aux mains blanches se cache derrière ses articles les plus bellicistes et antigermaniques de l'immédiat Avant guerre, c'est, selon le commissaire Thomas, pour mieux faire oublier la réalité factuelle de ses actes de collaboration : « Maurras est-il toujours anti-allemand ? C'est certain [...] mais par une sorte de déviation, chaque fois qu'une loi, qu'un fait nouveau en faveur de l'Occupation existe, régulièrement, il rejoint le gouvernement de Vichy. En somme, c'est indirect. Lui-même refuse de collaborer avec l'Allemagne. C'est entendu, je le reconnais, mais quand c'est Vichy qui l'ordonne, quand c'est le Maréchal qui l'ordonne, Maurras célébrera aussi bien la Relève, la Milice, les luttes contre les juifs, et autres campagnes menées par le Gouvernement de Vichy. [...] Maurras se défend, une fois de plus, d'avoir collaboré avec l'Allemand, mais, en fait, il y revient [...] il parle de héros qui acceptent le devoir pur, mais cruel, de partir pour l'Allemagne, de faire la relève. Il les célèbre, en somme, il les engage, tout est là. »<sup>46</sup>.

Le plaidoyer tente, quant à lui, de défaire les associations de l'accusation en démontrant les distinctions profondes qui opposent Maurras aux régimes idéologiques de l'Axe qui ont poussé l'Europe dans le chaos. Si la littérature et la poésie (*Devant l'Allemagne éternelle*, *Ode historique à la Bataille de la Marne*) avaient pu permettre à la défense de détacher Maurras de toute suspicion de germanophilie exacerbée, le même procédé rhétorique demeure plus délicat vis-à-vis de l'Italie fasciste. Sans omettre la large dimension latine du lyrisme de Maurras (on le sait un admirateur de Gabriele d'Annunzio, que l'*Action française* traduira et diffusera, la première, en France<sup>47</sup>), les jurés ont certainement à l'esprit « l'affaire des couteaux de cuisine », et chacun connaît l'admiration comme le soutien que l'*Action française* a prodigué au dictateur italien, son soutien réciproque lors des affaires vaticanes et les relations étroites qu'entretient l'*Action française* avec le gouvernement fasciste, jusqu'à la déclaration de guerre et durant l'Occupation.

La distinction est établie de façon rapide et bien différente de la longue plaidoirie lyrique et condescendante qui démontrait l'anti-germanisme constitutif de la pensée de Maurras. Elle ne s'appuie plus sur l'œuvre littéraire, au risque d'y rencontrer des ambiguïtés profondes, mais sur un simple point de politique constitutionnelle, tout en rappelant le rôle exact de la diplomatie italienne de l'*Action française*, c'est-à-dire « conserver l'Italie à la cause française ». : « [...] il y a entre le fascisme et les théories monarchiques de Maurras des différences essentielles et fondamentales. [...] le fascisme de Mussolini est centralisateur, la

---

<sup>46</sup> Géo London, *Le Procès Maurras*, Réquisitoire du Commissaire de La République Maître Thomas, op. cit. p. 101-102.

<sup>47</sup> Stéphane Giocanti, *Maurras, Le chaos et l'ordre*, op. cit. p. 146.

monarchie selon Maurras est décentralisatrice. Il s'agit, par conséquent de deux notions exactement opposées. »<sup>48</sup>

Par le même procédé, Maître Goncet tente de dissocier Maurras de Vichy tout en remémorant aux jurés le sens exact des propos de Maurras quant à la « divine surprise », selon le mode rhétorique de la prétéition, alors que le terme ne sera à aucun moment utilisé directement par l'accusation : « Mais en réalité vous reprenez ici le même grief que vous avez fait à propos de Mussolini, et vous soupçonnez Maurras d'avoir accueilli la défaite comme une divine surprise parce qu'elle devait amener le gouvernement autoritaire du maréchal Pétain que vous voulez voir ressembler au système gouvernemental désiré par Maurras. Mais la réponse est la même que celle que je vous ai faite tout à l'heure : le gouvernement autoritaire, tel que l'a organisé la transmission au Maréchal Pétain des pouvoirs des chambres françaises, n'a rien de commun avec la monarchie désirée par l'Action française et votre grief s'effondre, ce qui est d'ailleurs logique puisqu'il puisait ses sources dans la diffamation de M. Déat. ».<sup>49</sup>

Maurras n'est pas Vichy et c'est là, dans un procès franco-français, que se trouve l'une des clefs du procès pour ses défenseurs. S'il est essentiel de détacher la doctrine monarchiste de Maurras des fascismes, il l'est plus encore de détacher Maurras de Pétain, d'autant que celui-ci, au moment où s'ouvre le procès Maurras, n'a pas encore été jugé : « Si vous voulez [le] faire condamner pour avoir suivi la politique de Pétain, il faudrait d'abord que vous démontriez que Pétain est un traître. Moi, je n'en sais rien ! [...] Je ne suis pas son défenseur. Le procès d'ailleurs n'est pas ouvert et ce n'est pas ce soir qu'il doit s'ouvrir ici. [...] Vous jugez Maurras. ».<sup>50</sup>

Le système de Maurras et les théories politiques de l'Action française demeurent inappliquées. Il s'agit de brosser, en filigrane, l'image d'une monarchie rêvée, presque romantique, sans incidence politique réelle, songe d'un lettré hors des réalités, qui tente malgré tout d'analyser la politique intérieure et extérieure depuis son cloisonnement de Lyon, comme les fantasmes d'un amoureux du siècle classique. Le haut lignage littéraire de Maurras sert ainsi une habile rhétorique de contournement. Elle consiste à idéaliser l'homme, sa stature, sa littérature, à le hisser au rang des grands prosateurs et poètes français de façon à amenuiser son rôle politique réel. Ce plaidoyer s'appuie largement sur les postures littéraires, particulièrement académiques, de Charles Maurras, et cherche à démontrer implicitement que

---

<sup>48</sup> Géo London, *Le Procès Maurras*, Plaidoirie de Me Goncet, op.cit. p.169.

<sup>49</sup> Ibid. p. 175.

<sup>50</sup> Ibid. p. 176.

l'absence de réalisme politique de ses théories, qui avait causé les fortes défections de la jeunesse d'Action française dans les années trente, rend son système inapplicable dans le cadre des réalités qui composent le paysage politique des régimes idéologiques de la seconde guerre mondiale.

#### **1.4 Traître à la patrie ou défenseur entristé ?**

Les postures nobles de Maurras, de fidélité, de courage et de constance des actes, vont ainsi servir à ses défenseurs pour tenter de le disculper du seul chef d'inculpation qui a pu être retenu contre lui, celui d'intelligence avec l'ennemi.

Le premier argument de la défense, et certainement l'un des arguments les plus solides sur le plan juridique, qui s'appuie, par ailleurs, sur l'une des statures stratégiques les plus récurrentes de Maurras, va être son célèbre désintéressement financier, lequel ruine en partie la thèse de la trahison, puisqu'aucune preuve strictement matérielle ne vient corroborer que Maurras ait jamais reçu d'argent de la part d'une quelconque puissance étrangère pour le pousser à trahir son pays : or « c'est l'argent qui fait les traîtres »<sup>51</sup> et ni Maurras ni son journal n'ont accepté « la moindre des subventions dont les autres journaux étaient gourmands. Ces subventions étaient de l'ordre de 300.000 francs par mois ; lui, Maurras, touchait de son journal 4 puis 5000 francs par mois et c'est tout. [...] moins que le plus petit ouvrier qualifié de l'imprimerie [...] et je vous défie solennellement, Monsieur le Commissaire du Gouvernement, vous qui avez tous les pouvoirs, de démontrer qu'il y a quelque part dans un coffre-fort, quelque part sur le territoire français, quelque part à l'étranger, un élément de patrimoine qui diffère de ces 5000 francs que Maurras recevait de *L'Action Française*.<sup>52</sup> ». Etat de fait qui ruine en partie le chef d'inculpation des articles 75 et 76 du code pénal : « L'article 75, c'est un article solennel. Il ne vise pas des broutilles, il vise le grand crime de la trahison, c'est-à-dire le fait du Français [...] qui, contre son pays, va trouver l'étranger, lui fait des offres, lui propose des révélations, s'entend avec lui, moyennant profit et compromet la situation de son pays. Voilà l'article 75. Vous avez visé aussi l'article 76, [...] C'est le fait de celui qui, d'accord avec l'Allemagne, moyennant profit, fait tout son possible pour que l'Armée, pour que la Marine perdent leur confiance en elles-mêmes et soient mises en état d'infériorité (art. 76, dernier paragraphe). [...] Mais qu'est-ce que vous allez donc réserver à l'espion ? Qu'est-ce que vous réserverez à celui qui touche de l'argent

---

<sup>51</sup> Ibid. p. 178.

<sup>52</sup> Ibid. p. 156.

pour trahir son pays ? Qu'est-ce que vous réserverez à celui qui a reçu, des mains de l'étranger, l'argent nécessaire à l'inspiration de ces articles ? ». <sup>53</sup>

Le second argument, et certainement le plus démonstratif et le plus audacieux de cette stratégie rhétorique, est celui de la francisque. En effet, Maurras arbore la francisque le jour de son procès : « Cependant [...] Messieurs les jurés ont leurs yeux attentifs depuis longtemps dirigés sur Maurras : il porte la francisque. » <sup>54</sup>.

Le geste, qui pourrait être considéré comme une provocation insolente envers le tribunal, va être habilement utilisé par Maître Goncet pour disculper Maurras du crime de trahison : « Eh bien, à propos de Maurras et de la francisque qu'il porte, je vous apporte la preuve [...] et de son courage, et de sa fidélité, et de sa loyauté. Il ne trahit pas ! Maurras a reçu cette décoration de l'homme qu'il estime avoir été un grand Français, à tort ou à raison... » <sup>55</sup>.

Il s'agit de brosser, en filigrane, l'image du soutien et de la confiance aveugle envers le vainqueur de Verdun, et de renvoyer par là même les jurés à l'image d'un Maurras compromis en politique par le souvenir des combats de sa jeunesse et de ses premiers engagements, ceux du Félibrige, de l'école Romane, de l'affaire Dreyfus, jusqu'à ceux de la défense de la patrie durant la Grande Guerre : « Cet insigne que Maurras n'a pas quitté depuis son arrestation, prend devant ses juges un symbole très clair. Il signifie : - Je ne renie rien de ma conduite pendant la guerre. J'ai été fidèle au maréchal Pétain, je le demeure. » <sup>56</sup>

De la même manière, cette fixité de l'homme, sa haine de l'Allemagne et sa fidélité inamovible à la nation en péril apparaît à tous, au grand jour, malgré l'Occupation et la Collaboration lorsque, selon un apologue alors célèbre, Charles Maurras rend hommage, en pleine rue de Lyon, au nez des soldats allemands, aux cadavres d'otages qu'ils venaient de fusiller. Conséquent avec lui-même, il refuse le droit aux Allemands de se mêler de la guerre franco-française <sup>57</sup>. De la même façon, il ne cache ni ne change ses opinions auprès des officiels qui voudraient le voir se contredire au sujet de son livre, *Devant l'Allemagne éternelle* : « en 1941, au repas offert par M. Goirand, on vient lui dire que, peut-être, il serait tenté de changer quelque chose à son livre [Devant l'Allemagne éternelle] il répond, « eh bien, vous allez voir, donnez moi ce livre » et au bas de la dédicace qu'il avait faite à son hôte

---

<sup>53</sup> Ibid. p. 156.

<sup>54</sup> Ibid. p. 176.

<sup>55</sup> Ibid. p. 177.

<sup>56</sup> Ibid. Audience du 24 Janvier, p.16.

<sup>57</sup> Brubo Goyet, *Charles Maurras*, op. cit. p. 85.

longtemps auparavant, il ajoute : « Sans qu'il soit nécessaire que je raye de ce volume le moindre des mots qu'il contient. »<sup>58</sup>

Suivant cette ligne de défense, les avocats de Maurras vont jusqu'à tenter, par une démonstration audacieuse, d'affirmer l'existence d'une politique entriste du défendeur et de son journal au sein du gouvernement de Vichy : « La question, la voilà. Est-ce que Maurras, changeant brusquement d'avis, a voulu favoriser l'Allemand [...] ou s'il a simplement été convaincu que Pétain était le seul homme qui ait en main les pièces et les éléments de discussion nécessaires ? Est-ce qu'il ne s'est point dit : Ce vieillard avisé, qui connaît bien le boche et sait comme il faut le traiter, arrivera avec le mot de collaboration à lui tirer des mains des avantages nécessaires, donc, laissons-le faire.»<sup>59</sup>.

Comme de nombreux français, Maurras aurait été, lui aussi, trompé par Pétain, croyant que ce dernier jouait double-jeu et qu'en feignant la Collaboration, il répondait aux vœux secrets de l'ennemi, alors qu'il préparait la revanche. Ainsi l'aurait-il suivi, en bon petit soldat, aveuglé lui-même par sa propre théorie de la « confiance dans la nuit ». Il s'agit d'identifier Maurras à une conception du régime proche de ce que les historiens modernes définissent comme de la « vichysto-résistance »<sup>60</sup> ou du « maréchalisme »<sup>61</sup>, de manière à le dédouaner de ses obédiences pétainistes, selon la distinction établie par Stanley Hoffmann<sup>62</sup>. Il est utile de brosser une peinture de l'homme à rebours de celle que tente de fixer l'accusation, celle du doctrinaire de Vichy, selon un étrange effet de dominos, suivant le principe de fidélité subversive où Pujos est présenté comme aveuglé par Maurras alors que Maurras est aveuglé par Pétain. Cependant, contrairement aux vichysto-résistants ou aux maréchalistes, Maurras ne désavouera jamais ni le Maréchal, ni l'idéologie du régime, qu'il soutiendra de ses articles quotidiens jusqu'à l'extrême fin de la guerre.

Ce fantasme imaginaire d'une politique entriste de l'Action française au sein de Vichy naît des attaques de la presse collaborationniste à l'encontre de Maurras durant les premières années de l'Occupation, presse dont il a subi régulièrement les attaques polémiques. En effet, les positions ambiguës de Maurras vis-à-vis de l'envahisseur, ainsi que son anti-germanisme

---

<sup>58</sup> Ibid. p. 171.

<sup>59</sup> Ibid. Plaidoirie de Me Goncet, p. 176.

<sup>60</sup> Jean-Pierre Azéma et Olivier Wieviorka, *Vichy, 1940-1944*, Ed. Perrin, Paris, 1997, p. 355-357.

<sup>61</sup> Robert O. Paxton, *La France de Vichy, 1940-1944*, préface de Stanley Hoffmann, Ed. Le Seuil, 1973.

<sup>62</sup> Ibid. « Les maréchalistes font confiance à Pétain qu'ils perçoivent comme un bouclier des français. Nombre d'entre eux, résistants de la première heure, jugeaient inconcevable sa trahison future. Croyant qu'il menait une politique entriste en faveur de la libération du territoire, ils pensaient qu'en préparant la revanche, ils répondaient à ses vœux secrets. Ainsi le journal clandestin *Défense de la France* cite élogieusement le Maréchal en 1941 avant de revenir de ses illusions et de se retourner contre lui. Les pétainistes approuvent son idéologie réactionnaire, sa politique intérieure et la collaboration d'état. » .



de principe, toujours revendiqué sous l'Occupation, lui attirent rapidement la profonde hostilité des milieux germaniques et germanophiles. La publication récente de *Devant l'Allemagne éternelle* (1937), dont il revendique chaque ligne, ainsi que les nombreuses études universitaires qui lui ont été consacrées en Allemagne, font qu'il est parfaitement connu du haut état-major allemand, extrêmement défiant à son sujet, au point que certains de ses livres, à commencer par l'ouvrage suscitée, figurent sur la liste Otto.<sup>63</sup>

C'est d'ailleurs par le biais du haut état major allemand à Paris que se développe, dans la presse française, l'image de cette politique entriste. Ainsi l'ambassadeur d'Allemagne à Paris voyait-il lui-même en l'*Action française* « l'élément moteur, derrière les coulisses, d'une politique anti-collaborationniste, qui a pour objet de rendre la France mûre, le plus rapidement possible, pour une résistance militaire contre l'Allemagne. ».<sup>64</sup> Cependant ces éléments, outre qu'ils ne sont corroborés par aucune preuve factuelle, sont méconnus de la défense le jour du procès. On comprendra donc aisément que l'idée d'une collaboration entriste de Maurras passe assez mal auprès des jurés d'un tribunal populaire. Cependant, aussi surprenant qu'il puisse paraître aujourd'hui, rappelons que ce système de défense, prônant l'entrisme sans aucun scrupule, est alors assez coutumier dans les procès de collaborateurs. Pétain lui-même déclare, le premier jour d'audience de son procès, avoir toujours été un allié caché du Général de Gaulle, comme de n'être responsable que devant la France et les Français qui l'avaient désigné et non devant la Haute-Cour de justice, à laquelle il ne répondra, par ailleurs, à aucune question<sup>65</sup>.

En contre point, il s'agira logiquement, pour l'accusation, de démontrer par des éléments factuels la participation active des articles de Maurras à une politique servant les puissances d'Occupation dans le cadre des articles 75 et 76 du code pénal de 1938. Il est donc nécessaire au réquisitoire de resituer continuellement les débats autour de l'attitude de Maurras sous l'Occupation tout en dynamitant la valeur réelle de ses postures littéraires et patriotes, lesquelles avaient bâti sa gloire durant la Grande Guerre. Maurras n'a pas seulement trahi, comme nous l'avons décrit plus haut, la tradition humaniste des lettres françaises, mais plus généralement « l'esprit français », républicain et, par voie de conséquence, la patrie toute entière en calomniant et en dénonçant des Français. Or il s'agit bien là d'une réalité du journal, qui, selon un processus identique à la ligne qui fut la sienne durant la Grande Guerre,

---

<sup>63</sup> D'après le prénom d'Otto Abetz, ambassadeur d'Allemagne en France : ce surnom est donné au document de 12 pages intitulé « Ouvrages retirés de la vente par les éditeurs ou interdits par les autorités allemandes », publié le 28 septembre 1940, qui recensait les livres interdits pendant l'occupation allemande en France.

<sup>64</sup> Cité par Jean de Fabrègues, *Maurras et son Action française*, Ed.Perrin, 1966, p. 373.

<sup>65</sup> *Le procès du maréchal Pétain*, texte intégral du *Journal officiel*, premier jour d'audience, Ed.Trident.

va, par esprit d'Union Sacrée, évoluer, immédiatement après la défaite et la signature de l'armistice par le Maréchal Pétain le 22 juin 40, d'un journal d'opinion à un journal de délation.

La majorité des articles quotidiens d'*Action française* et les plus virulents sont, comme nous l'avons souligné plus haut, de la plume de Maurras : ils se synthétisent à ses appels à la répression la plus sanglante contre les gaullistes<sup>66</sup>, contre les communistes<sup>67</sup>, auxquels il assimile certains suspects comme ceux de Riom, « les protégés de Blum et de Daladier et leur survivance encore en liberté »<sup>68</sup> et, plus largement contre les terroristes<sup>69</sup> – entendre les résistants –, soutenant jusqu'à l'exécution des membres de leur famille<sup>70</sup>, ou contre les juifs, qu'il dénonce, d'une façon générale, à la police, demandant que des pouvoirs extraordinaires soient confiés au commissariat aux questions juives, organisme chargé de la spoliation des biens israélites, accusant les juifs de préparer l'invasion de la France<sup>71</sup>. Parallèlement, il approuve sans concession les tribunaux d'exception, les cours martiales et les lois anti-juives du gouvernement de Vichy, et dirige de violentes campagnes de délation, parfois contre des familles entières<sup>72</sup>, et ce, jusqu'à l'extrême fin de la guerre<sup>73</sup>.

Si les faits sont accablants, il faut, pour que Maurras puisse être condamné, non pas seulement des faits, qui sont la teneur même des articles de Maurras, mais que ses derniers soient le résultat d'une intention coupable, laquelle apparaît objectivement invalidée par son désintéressement financier. De même, il demeure extrêmement difficile, pour l'accusation, d'établir un lien solide entre les articles de Maurras et les arrestations de ses victimes par la

---

<sup>66</sup> Charles Maurras, *L'Action française*, 30 Aout et 8 Septembre 1943 : « Les gaullistes sont des partisans armés qui n'ont rien de régulier et qu'une armée française aurait le droit de fusiller à toute capture. ». AF du 27 Avril 1943.

<sup>67</sup> Charles Maurras, *L'Action française*, 3 janvier 1944 : « Il faudrait que d'énergiques mesures soient prises à bref délai tel que l'exécution sommaire, pour chaque attentat commis, d'un certain nombre d'otages pris avec soin dans les prisons abritant les meneurs communistes. » ; « Mieux vaudrait traiter un certain nombre de prisonniers communistes comme otages et les exécuter sans tarder. ».

<sup>68</sup> Charles Maurras, *L'Action française*, 12 Novembre 1943.

<sup>69</sup> Charles Maurras, *L'Action française*, 24 février 1944 : « Ces chefs félons ne sont heureusement pas tous des Français. Il s'en est trouvé, cependant, pour écouter la voix lointaine de l'étranger, utiliser son or et ses machines et pour jouer les patriotes aux côtés de la racaille internationale. ».

<sup>70</sup> Charles Maurras, *L'Action française*, 30 Aout-1<sup>er</sup> septembre 1943. « Si la peine de mort ne suffit pas à venir à bout du gaullisme, il faut prendre des otages parmi les membres de leurs familles et les exécuter. ».

<sup>71</sup> Charles Maurras, *L'Action française*, 27 novembre 1942.

<sup>72</sup> C'est le cas de la famille Fornier, dénoncée dans un diptyque d'articles de *L'Action française* des 16 et 17 octobre 1943, dont le père et les trois fils seront arrêtés par la Gestapo le 27 novembre 1943 ou d'une famille juive de la côte d'Azur, dénoncée dans *L'Action française* du 1<sup>er</sup> février 1944. : « Il conviendrait d'avoir des nouvelles d'un certain Roger ... – je ne dis pas le nom – ... multi-millionnaire, membre du Front populaire etc... [...] On serait curieux de savoir si sa noble famille est dans un camp de concentration, ou en Angleterre, ou en Amérique [...] ou si, par hasard, elle a conservé le droit d'épanouir ses beaux restes de prospérité dans quelque coin favorisé ou non de notre côte d'Azur. »

<sup>73</sup> Frédéric Oggé, *Le Journal « L'Action française » et la politique intérieure du Gouvernement de Vichy*, thèse d'état sous la direction de Raoul Girardet, Institut d'Etudes politiques de Toulouse, I, 3 tomes, 1983.

Milice ou la Gestapo, et ce malgré la nature évidemment délatrice de certains articles de l'*Action française* durant la période d'Occupation. Enfin, la violence extrême des articles de Maurras contre les résistants communistes et gaullistes peut difficilement s'apparenter à l'article 76, entendu que la Résistance n'est pas l'Armée française, démobilisée en Juin 40. Commence alors une véritable bataille d'experts, confondant la véracité des preuves et des témoignages présentés par l'accusation, que la défense va chercher à débouter : « J'ai déjà commencé et je vais continuer à vous démontrer que votre procès ne vaut rien. [...] votre procès ne vaut rien, j'en ai personnellement l'intime conviction absolue. Même s'il valait, tel que vous l'exposez, les articles 75 et 76 resteraient inapplicables. ».<sup>74</sup>

### 1.5 Un procès politique : les responsables de la défaite

Nous voici à présent au cœur du procès et des questions juridiques qu'il soulève, tenant à sa nature politique, que Maurras et ses défenseur n'auront que peu de mal à démontrer. Ainsi, dans le cadre strictement judiciaire de son procès, ce sont avant tout la procédure et les charges qui vont être mises à mal par la défense. Le processus de victimisation du grand poète va être d'autant plus aisé à bâtir que son procès pullule de faux-témoignages - notamment celui de Paul Claudel<sup>75</sup>, ennemi littéraire de Maurras, dont la mauvaise foi est d'autant plus aisée à démontrer qu'il avait lui-même composé une *ode au Maréchal*, en juin 40 - d'expertises douteuses et de fausses preuves<sup>76</sup>, mises en avant par l'accusation : pièces qui disparaissent du dossier<sup>77</sup>, pression sur les magistrats<sup>78</sup>, tout

---

<sup>74</sup> Géo London, *Le Procès Maurras*, Plaidoirie de Me Goncet, p. 158.

<sup>75</sup> Ibid : « Il y avait pour tout document une lettre de monsieur Paul Claudel que nous n'avons jamais pu lire. [...] parce que Monsieur Rousselet n'était pas très sûr que cette pièce resterait dans le dossier, et il n'était pas très sûr que les termes dans lesquels elle était rédigée étaient particulièrement opportuns. La lettre de M. Paul Claudel a disparu du dossier. ». p. 161.

<sup>76</sup> Ibid : « Il s'agissait d'une lettre de la Feld-Kommandantur au sieur de Brinon, ambassadeur à Paris et on lisait : « Il est inutile que vous nous adressiez davantage de messagers pour convaincre M. Maurras d'accepter de l'argent. La maison qu'il habite à Paris lui est offerte. » La signature était écrite en caractères gothiques. [...] Il y avait tout de même quelque chose qui aurait dû attirer l'attention du juge d'instruction et faire rejeter ce document ignoble du dossier. Depuis longtemps, en effet, en Allemagne [...] des ordonnances extrêmement sévères ont été prises pour la disparition des caractères gothiques. La répression qui s'est attachée à l'exécution de ces ordonnances a été, comme il se doit outre-Rhin, féroce. Par conséquent, lorsqu'en 1943, un officier allemand écrit à la Feld-Kommandantur en signant son nom en caractères gothiques, la fumisterie éclate. » p. 163.

<sup>77</sup> Ibid : « Le rapport rédigé à la préfecture, on a jamais pu le retrouver et le dossier révèle que M. Yves Farge, spécialement interrogé à ce sujet, a déclaré : « je ne me souviens plus du tout de cette histoire. » Le général Doyen [...] dit : « Je ne me souviens pas du tout avoir lu un rapport quelconque. » Monsieur Grafmeyer [...] déclare : « Je n'ai jamais rien vu passer. » ». p. 154-155.

<sup>78</sup> Ibid : « mais voyez-vous tout de même Monsieur Rousselet [le juge] se déclarant incompetent au lendemain du communiqué du Commissariat de la République qui proclame que c'est par une véritable victoire que l'affaire

semble trafiqué, jusqu'à la procédure de son arrestation et la durée de son incarcération<sup>79</sup>, laquelle aurait permis de remplir un dossier Maurras relativement vide, lequel fut d'ailleurs remis fort tardivement à Maurras et ses défenseurs<sup>80</sup>.

La rumeur se répand dans la presse d'une tentative de ralentissement de la procédure judiciaire, initiée par la défense aux vues d'obtenir un procès à Paris plutôt qu'à Lyon, où le journal de Maurras avait été imprimé durant toutes les années d'occupation. Le fait justifiait la sévérité des juges lyonnais, en opposition à une clémence imaginaire des juges parisiens, liés par une tradition réactionnaire des barreaux de la capitale, construite durant les années trente. C'est alors que Maître Goncet, avocat de Maurras, s'esclaffe : « Ecoutez-moi bien, tous ceux qui, dans cette salle ou ailleurs, avez prétendu que Maurras était assisté d'un défenseur maquisard de la procédure, qui s'est acharné à ralentir la marche de la Justice. [...] Je trouve, moi, que les écrivains tombent comme des mouches dans notre capitale ».<sup>81</sup>

La ligne stratégique de Maurras et de ses avocats consiste en la dénonciation d'un procès politique : « Laissez-moi d'ailleurs vous dire, entre nous, étant donné la connaissance que mon client a de la nature du procès qu'on lui fait, qu'être jugé à Paris ou à Lyon, cela lui est bien égal. Les difficultés restaient du même ordre. »<sup>82</sup> que tous savent pertinemment perdu d'avance : « Cependant prenez garde, monsieur le commissaire du gouvernement, Maurras ne se fait aucune illusion sur le procès qui lui est fait aujourd'hui. ».<sup>83</sup> Parallèlement, la défense procède à une martyrisation du défendeur selon le mode orthodoxe de la tradition de droite qui inverse le condamné en victime : « Vous n'avez pas réalisé cet acte affreux par lequel douze balles fouillant sa chair feraient venir à ses lèvres, pendant qu'il tombera, le filet de sang qui marquera que le coup de grâce est inutile. ».<sup>84</sup> Cependant, comme le rappelle, à tort ou à raison, l'accusation, le défendeur lui-même s'encombrait fort peu de pitié dans ses articles quotidiens d'*Action française*.

---

vient à Lyon. Croyez-vous que cela était possible, alors que [...] on écrivait dans la presse que, soit du côté du ministère, soit du côté du Commissariat de la République, on avait discuté à coup de démissions ! Voyez-vous qu'après que la menace de démission venant de Lyon s'était avérée la plus forte, Monsieur Rousselet refuse le dossier en se déclarant incompétent ! C'était vraiment impossible. » p. 159.

<sup>79</sup>Ibid : « Maurras, arrêté le 8 septembre, est interrogé pour la première fois le 5 Décembre : C'est le dossier. Pendant quatre mois il n'a rien su des faits qui lui étaient reprochés. Mais pendant ce temps, une campagne s'élevait par dessus sa tête, et qu'au fond de son cachot il ignorait. » p. 158.

<sup>80</sup>Ibid : « « Voulez-vous, s'il vous plaît, nous faire savoir ce qu'il y a dans le dossier ? » Nous n'étions pas très loin du 5 Décembre. Maurras était arrêté depuis le 8 Septembre. » p. 161.

<sup>81</sup> Ibid. p. 158 et 159.

<sup>82</sup> Ibid. p. 158 et 159.

<sup>83</sup> Ibid p. 153.

<sup>84</sup> Ibid. p. 153.

C'est ainsi que, dès sa déclaration générale ou déclaration d'ensemble, en un plaidoyer interminable, long de plus de 160 pages<sup>85</sup>, Maurras place son procès sous les invocations de Jeanne d'Arc et d'André Chénier, véritable modèle en poésie et victime de la Terreur révolutionnaire : « Il y a quatre mois que je place ces audiences sous deux grandes invocations : Jeanne d'Arc et André Chénier. »<sup>86</sup>. Cette double posture littéraire du poète-guerrier, martyr de ses idées, dont l'honneur est bafoué par les vindictes mensongères d'une loi inique, va largement servir de contre argumentaire à ses défenseurs. Cette thématique sera, par ailleurs, l'un des leitmotivs principaux de son dernier recueil poétique, *La Balance intérieure*, composé en majeure partie en prison après le procès.

Selon ce mode de défense, Maître Breuillac, avocat de Maurice Pujo, va jusqu'à appeler les jurés à ne pas commettre l'irréparable en participant à la machination judiciaire, comparant l'épuration à la Terreur et au Tribunal révolutionnaire : « Il est des affaires où les juges qui ont condamné n'ont pas été acquittés par l'Histoire. Je vous les rappelle, vous les connaissez : les juges de Socrate, les juges d'André Chénier, les juges du duc d'Enghien. [...] Voulez-vous être de ceux là ? [...] Est-ce que vous voulez qu'on vous assimile, plus tard, aux pires membres du Tribunal révolutionnaire ? »<sup>87</sup>.

Mais Maurras va pousser plus loin cet argumentaire, à la limite de la menace. Ainsi, le dernier jour d'audience, face à celui qu'il interpelle à plusieurs reprises comme l'avocat de « la femme sans tête », Maurras s'insurge : « La violence, c'est que vous soyez à la place où vous êtes et que je n'y sois pas. »<sup>88</sup>. Il développe ainsi l'argumentaire de sa victimisation jusqu'au paroxysme, au point qu'il fait, dans sa déclaration d'ensemble, le procès de ses juges. Outre que l'auteur de *Devant l'Allemagne éternelle* se sert de son ouvrage pour démonter sa haine viscérale de l'ennemi allemand<sup>89</sup>, il utilise les positions militaristes qu'il défendait contre l'Allemagne, aux prémices du futur conflit mondial, pour attaquer les positions pacifistes des gouvernants républicains, et, par là même, les représentants de ce système sur le plan judiciaire, le Commissariat de la République, selon lui véritables responsables de la défaite : « Car, pour ne pas remonter plus haut que 1919, si les entreprises

---

<sup>85</sup> Ibid., cf. L'interrogatoire de Maurras, p. 27. « Il pourra, durant sept heures d'horloge, (réparties en deux journées), par la lecture de 160 pages dactylographiées (allongées, au reste, par de fréquentes et copieuses diversions), résumer à l'intention des jurés qui vont le juger, son œuvre et son activité politique avant et pendant la guerre. »

<sup>86</sup> Ibid – Déclaration générale de Charles Maurras, p. 60.

<sup>87</sup> Ibid. Plaidoirie de Me Breuillac, p. 124.

<sup>88</sup> Ibid. Intervention de Charles Maurras au quatrième jour d'audience, p. 123.

<sup>89</sup> Ibid. Déclaration générale de Charles Maurras : « Vous m'accusez d'avoir favorisé les entreprises de l'ennemi, moi [...] auteur d'un livre, *Devant l'Allemagne éternelle*, dont je ne renie rien, dont je ne retranche rien, qui est le bréviaire de ma pensée à l'égard de l'Allemagne hitlérienne, comme de toute autre Allemagne. » p. 50.

de l'ennemi N°UN ont été favorisées, c'est par vous. Par vous, briandistes, qui avez successivement fait abandon des minces prérogatives et des maigres avantages que nous donnait le Mauvais Traité, par vous qui avez abandonné Mayence [...], par vous qui avez saboté le plébiscite de la Sarre au bénéfice de l'Allemagne, par vous qui avez lâché la Rhénanie, par vous, qui avez alors liquidé notre armée, par vous qui avez dénationalisé l'ouvrier français... ».<sup>90</sup>

Cet argumentaire lui permet également de revendiquer la fixité de ses positions, qu'il oppose à l'attitude ambivalente de ses adversaires républicains, véritables traîtres à la Patrie : « Et ces résultats obtenus, quand la France a été seule, sans défense, devant une Allemagne renaissante et revancharde, vous, pacifistes d'alors, vous vous êtes révélés bellicistes. « Guerre », avez-vous crié, « guerre contre l'Allemagne hitlérienne », « guerre contre l'Italie fasciste », « guerre contre l'Espagne blanche »... Et quand, vous voyant résolu à toutes les fautes qui amèneraient à cette guerre des idéologies que l'Allemagne avait intérêt à se faire déclarer, je vous criais : Armons ! Armons ! Armons ! Non seulement vous n'armiez point, mais vous dilapidiez nos ressources militaires, vous livriez des avions à l'Espagne rouge pour avouer ensuite une cruelle impréparation aéronautique. J'ai proposé, en Janvier 39, à tous les journaux, sans distinctions politiques [...], une grande souscription pour l'achat des nombreux avions qui nous manquaient [...] eh bien, Monsieur Daladier, qui devait être l'homme de cette déclaration de guerre, faisait passer aux syndicats de presse le mot d'ordre de ne pas répondre à notre proposition ! Qui, alors qui, de vous ou de moi, a favorisé les entreprises de l'ennemi ? »<sup>91</sup>.

Inversant ainsi les rôles, Maurras présente son procès comme une mascarade, composée par les véritables traîtres, acteurs actifs de la défaite, qui cherchent à le faire exécuter pour masquer leurs responsabilités édifiantes : « Mais votre accusation, si elle est insoutenable, peut néanmoins s'expliquer. [...] maintenant, ce sont les hommes de « crosse en l'air et rompons les rangs », les hommes de « la folie des armements », de la « grève générale devant l'ennemi » qui m'imputent leurs doctrines de l'action. Cela s'explique : ils veulent se faire oublier et oublier leurs actes. Mais je suis là, devant eux. »<sup>92</sup>. Ainsi l'invocation de Jeanne d'Arc n'est pas sans évoquer l'image de l'innocence héroïque trahie par les siens et vendue au cours d'un procès fomenté par des puissances étrangères.

---

<sup>90</sup> Ibid. p. 51 -52.

<sup>91</sup> Ibid. p. 52.

<sup>92</sup> Ibid. p. 52.

Cependant, une évocation trop marquée des positions militaristes de Maurras et d'*Action française* demeure, ce n'est un paradoxe qu'en apparence, un danger véritable pour Maurras et ses avocats en ce qu'il risque à tout instant de ruiner les fondements logiques de sa défense : celui de sa fidélité subversive, aveugle au Maréchal. Car Philippe Pétain pouvait être accusé d'être un acteur de la défaite et s'était retrouvé face à cette contradiction lors du procès de Riom en 1942. Ce procès d'exception avait pour objectif de démontrer que les hommes politiques de gauche de la troisième République étaient responsables de la défaite de 1940, conférant ainsi une certaine légitimité au régime de Vichy. La nature idéologique du procès permettait de démontrer que la troisième République était un mauvais régime qui avait conduit la France au désastre. Il permettait également de soutenir la propagande nazie en démontrant l'inefficacité des démocraties occidentales, et de désigner ses responsables politiques comme fauteurs de Guerre puisque la France et l'Angleterre avaient déclaré la guerre à l'Allemagne lors de l'invasion de la Pologne<sup>93</sup>.

Cependant les accusés, notamment Blum et Daladier, retournent l'accusation contre le haut commandement de l'Armée française, incapables de préparer et de conduire la guerre, rappelant leur responsabilité dans la réduction des crédits militaires en 1934 et dans la stratégie de défense désastreuse fondée sur la ligne Maginot, mettant en cause Pétain lui-même, qui avait participé à la politique de défense de 1926 et qui avait été ministre de la Guerre sous le gouvernement Doumergue en 1934. Malgré les précautions prises par Vichy autour du procès ( la période des faits jugés rétroactivement allait de 1936 à 1940 et la question des opérations militaires de 39-40 ne devait pas être abordée, sous peine de voir certaines autorités de Vichy mises en cause ), l'évolution du procès échappe aux accusateurs, du fait, notamment, de la verve exceptionnelle de Daladier, et il apparaît de plus en plus évident à l'opinion internationale, alors que les journaux étrangers relatent les minutes du procès, que la responsabilité de la défaite incombait principalement aux défaillances manifestes du haut commandement militaire. L'Allemagne, exaspérée par la tournure que prennent les événements, fait pression sur Vichy et le procès est suspendu le 14 avril 1942 pour « supplément d'information ».

Or l'*Action française*, s'inscrivant dans la logique d'une position belliciste, s'était rapprochée, entre 1934 et 1940, des positions réformatrices du Général Charles De Gaulle, soutenant sa proposition d'une armée de métier, composée de troupes d'élites, ultra-compétentes et mobiles, se superposant à l'armée conscrite, désavouant, par là même, en

---

<sup>93</sup> Henri Michel, *Le Procès de Riom*, Ed. Albin Michel, Paris, 1979.

partie, la politique d'armement de Pétain, alors ministre de la Guerre. *L'Action française* est ainsi le seul journal proposant un encadré publicitaire au livre de Charles de Gaulle, *Vers l'Armée de métier*, alors que Maurras applaudit « quelle confirmation de nos idées les plus générales sur l'Armée ! ». Un développement exhaustif des articles militaristes d'*Action française* dissocierait Maurras de Pétain au point qu'il ruinerait l'image de la fixité morale de Maurras et de sa fidélité aux idées qui ont mu son combat depuis Versailles ainsi qu'aux hommes qui les incarnent. Comment croire à la fixité héroïque d'un homme soutenant de Gaulle avant de lui souhaiter « la grande pile qu'on souhaite de tout cœur. » et désavouant Pétain avant d'appuyer corps et âme celui qu'il sait être l'un des responsables de la défaite. La lecture des articles bellicistes de 1934 démontrerait aisément que Maurras était parfaitement conscient des responsabilités du haut commandement militaire.

Face à cette contradiction apparente, et ne pouvant soutenir totalement son propre raisonnement, la nature colérique de Maurras prend rapidement le dessus sur la structure logique de sa démonstration. Ses diatribes virulentes à l'encontre de ses juges et ses provocations menaçantes, à l'encontre du Commissaire du Gouvernement : « Le bras tendu, l'index frémissant, Maurras lui crie : « soyez tranquille, Monsieur l'avocat de la République, je ne vous raterai pas. » »<sup>94</sup>, ne semblent pas avoir joué en sa faveur lors des délibérations. Maurras s'en prend encore à certains des témoins appelés à la barre, tel Monsieur Francisque Gay, directeur du Journal *L'Aube* : celui-ci accuse les articles délateurs de Maurras d'être à l'origine d'une perquisition de la Gestapo dans les locaux de son journal ainsi que de l'arrestation et la déportation de trois de ses collaborateurs<sup>95</sup> : « Riez tant que vous voudrez, je ne ris pas moi. [...] Je vous assure, monsieur, qu'à votre place, je serai beaucoup moins fier. »<sup>96</sup> Le ton et son arrogance, ruinant la stratégie d'apitoiement, passent pour insupportables.

C'est ainsi que le 27 Janvier 1945, Charles Marie Phoetius Maurras est reconnu coupable des deux chefs d'inculpation retenus contre lui : intelligence avec l'ennemi en vue de favoriser les entreprises de cette puissance contre la France et entreprise de démoralisation de l'armée ou de la nation ayant pour objet de nuire à la Défense Nationale, et ce, avec l'intention de favoriser les entreprises de toute nature, de l'Allemagne. Profitant de circonstances atténuantes, il évite de peu la peine de mort, initialement requise par le commissaire du gouvernement, Maître Thomas : « Eh bien, quand un vieillard fait tuer des

---

<sup>94</sup> Géo London, *Le Procès Maurras*, Audience du 24 Janvier, op.cit. p. 26.

<sup>95</sup> Ibid. Déposition de M. Francisque Gay : « Il me serait encore plus facile de prouver, avec pièces à l'appui, que Maurras s'est livré, sur le plan policier à de nombreuses dénonciations et que même il se trouve sans doute à l'origine de l'arrestation de trois de mes collaborateurs arrêtés par la Gestapo et aujourd'hui déportés en Allemagne. ». p. 63.

<sup>96</sup> Ibid. p. 70.



jeunes gens, il ne mérite aucune pitié. Je ne suis, Messieurs, pas seul à cette barre, j'ai, derrière moi, tout un cortège d'ombres qui m'accompagnent [...]. Ceux-là aussi, Messieurs, vous demandent justice. [...] Une seule peine doit être appliquée à Maurras, c'est la peine de mort. Il n'y a pas d'autres solutions, je vous le demande instamment. »<sup>97</sup>.

Charles Maurras est condamné à la réclusion à perpétuité ainsi qu'à la dégradation nationale, tout comme le sera bientôt Philippe Pétain. A l'annonce du verdict, Maurras se drape dans l'éternelle posture du héros-martyr, victime de son combat, qu'il ne quittera plus, et invective les jurés : « C'est la revanche de Dreyfus ! »<sup>98</sup>. L'image du politicien manipulateur, se servant de sa position d'homme de lettres pour tromper les Français, est confirmée, pour une majeure partie de l'opinion française, par les positions de Maurras et de son journal sous l'Occupation ainsi que par la condamnation qui résulte de son procès. Les ambiguïtés complaisantes que Maurras avait toujours animées entre politique et littérature et, à travers elles, certaines dérives du discours journalistique, qui avaient été parfaitement admises durant la Grande Guerre, ne semblent plus supportables dès lors qu'elles aboutissent à Vichy et la Collaboration.

## 1.6 Les conséquences du procès

Le procès de Maurras est, de fait, « exemplaire de la mémoire incomplète de la guerre lors de la libération et l'épuration »<sup>99</sup>. Il pose nécessairement la question de la crédibilité judiciaire des procès de collaborateurs aux premières heures de la Libération face à l'incapacité du code pénal français de 1938, à s'adapter, aux assises, aux problématiques juridiques que soulève la Collaboration puisque ce corpus juridique est antérieur aux notions de crime contre la paix et de crime contre l'Humanité et, par là même, très insuffisant pour les juger. A titre d'exemple, le code de 1938 ne reconnaît pas l'incitation à la haine raciale comme un crime. Maurras ne peut donc pas être incriminé pour son antisémitisme, malgré la violence inouïe dont son journal fait preuve à l'égard des juifs durant les années d'Occupation : « Vous n'avez pu vous empêcher de reconnaître qu'on a le droit d'être antisémite... »<sup>100</sup>. Sa part de responsabilité dans la déportation massive de juifs et de tziganes français, par l'incitation à la délation auprès de l'opinion, à laquelle il se livre violemment et

---

<sup>97</sup> Ibid. Réquisitoire du Commissaire de La République Me Thomas, op.cit. p. 116.

<sup>98</sup> Ibid. Le verdict, op.cit. p. 212.

<sup>99</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op.cit, p.85.

<sup>100</sup> Géo London *Le Procès Maurras*, Plaidoirie de Me Goncet, avocat de Charles Maurras, op.cit. p.193.

quotidiennement, l'article « menaces juives »<sup>101</sup> en demeurant un excellent exemple, ne peut dès lors être prise en compte et véritablement jugée lors de son procès.

De même, l'aspect généralement bâclé et l'impossible sérénité judiciaire qui entoure ce type de procès (pressions politiques, fuites d'informations diffamatoires dans la presse...) impliquent logiquement, après les mesures prises au sortir de la Guerre, les importantes remises de peine qui verront le jour à la fin des années quarante et au début des années cinquante, lors d'éventuels pourvois en cassation, voire de révisions entières de procès. La nature politique des procès de collaborateurs explique les vagues d'amnistie qui vont s'ensuivre, et, parmi celles-ci, la grâce de Charles Maurras, pour raison de santé, obtenue quelques mois avant sa mort.

Néanmoins la nécessité de procès politiques rapides, dès les premiers jours de la Libération, doit être analysée à l'aune des réalités sociales et économiques qui composent le paysage politique et militaire français dans l'immédiat Après-guerre, dont les conséquences furent longuement pesées par le général Charles de Gaulle, alors chef du gouvernement provisoire : ces procès d'exception permirent d'apporter un apaisement à une population et un pays exsangues, d'éviter l'épuration sauvage et d'assurer la démilitarisation de certaines mouvances d'extrême gauche intégrées à la Résistance, tel que les FFI. Il convenait de favoriser au plus vite le retour d'un ordre républicain et la pacification rapide et efficace du pays.

Les insuffisances juridiques du procès Maurras, caractéristiques des procès de collaborateurs, paraissent donc liées tant au moment tragique qu'à la nature même de ce procès, à un instant de son histoire où le droit français n'était probablement pas en mesure de le mettre en œuvre, au point que l'absence de sérénité judiciaire qui l'entoure ruine la crédibilité de la justice française, chez les adversaires les plus farouches de Charles Maurras comme chez ses admirateurs.

Ainsi, loin de résoudre les interrogations qui agitent les milieux intellectuels et politiques quant à la réception de l'image de Charles Maurras, les insuffisances juridiques de ce procès vont encourager et alimenter les passions partisans qui entourent sa personne, enflammant colère et amertume des deux côtés, opposant les déçus du verdict, qui le trouvent bien trop clément, aux partisans indignés qui condamnent un procès politique, particulièrement après sa grâce médicale. Ce conflit, qui oppose la détestation féroce des

---

<sup>101</sup> Charles Maurras, *L'Action française*, 1<sup>er</sup> février 1944, article : Menaces juives : « Tout dépend de la vigilance des citoyens et de la fermeté avec laquelle ils sauront dénoncer ce qu'ils en surprennent, et sauront en poursuivre le châtement régulier, sinon prompt. ».

ennemis de Maurras, qui voient en lui le politicien manipulateur d'extrême droite, à l'admiration sans borne de ses disciples et continuateurs, qui vont utiliser l'image du grand poète, du doux félibre amoureux du siècle classique, aux vues de démontrer la fixité de son engagement politique et l'errance judiciaire que constitue le procès pour en obtenir la révision, va particulièrement faire rage entre le moment de son incarcération et celui de sa mort, au tout début des années cinquante.

### 1.7 Les violents conflits politiques et littéraires de l'après-guerre : 1945-1952

Durant tout son procès, et jusqu'à l'obsession, Maurras revendique sa loyauté, sa fidélité. Depuis son emprisonnement de Clairvaux, le vieil homme répond aux attendus de son procès et à sa condamnation par l'écriture et profite des soutiens de tout un groupe partisan et politique qui cherche à sauver son chef, même si l'éclatement de l'Action française entre 42 et 43 ne permet pas immédiatement de l'identifier comme tel.

C'est toute une littérature du déni de justice qui commence à éclore dans les milieux partisans, afin d'étaler la grossièreté d'une « Cour d'Injustice »<sup>102</sup> dont Maurras devient la victime. Dès 1945, Jean Paulhan, le fondateur des *Lettres françaises*, clandestines, cite Maurras parmi les victimes de l'épuration politique dans sa *Lettre aux directeurs de la Résistance* avant de démissionner l'année suivante du Comité National des Écrivains en raison de l'orientation communiste du comité, alors qu'il apparaît inadmissible à Loustaunau-Lacau « qu'on lui inflige [à Maurras] une détention sans limite. Maurras est un des princes de notre langue et son nom sera toujours illustre alors que celui des hommes qui le tiennent enfermé auront depuis longtemps sombré dans la poussière. »<sup>103</sup>.

Cette victimisation du héraut d'Action française s'inscrit dans l'œuvre littéraire de Maurras lui-même qui se drape dans une posture de martyr et d'écrivain classique. Il compare ainsi son procès à celui de Socrate, condamné à boire la ciguë, dans une *Apologie de Socrate*, texte polémique où il reprend l'argumentaire de sa défense, signé du pseudonyme de Xénophon III : « martyr de l'occupation, l'héroïsme des Résistances et des oppositions avait semblé faire augurer quelque grand rajeunissement, par retour prolongé de l'esprit national. »<sup>104</sup>. Dans la continuité de la ligne de défense fixée par le Maître, cette parabole socratique devient un leitmotiv assez général chez ses partisans pour le détacher de l'injonction

---

<sup>102</sup> Stéphane Giocanti, *Maurras, Le chaos et l'ordre*, op. cit. p. 466.

<sup>103</sup> G. Loustaunau-Lacau, *Mémoires d'un Français rebelle*, Robert Lafond, 1948, p. 131.

<sup>104</sup> Xénophon III (Charles Maurras), *Apologie de Socrate*, La Seule France, 1948, p. 13.

surprenante qui clôture le procès « c'est la revanche de Dreyfus », laquelle a généré, dans l'auditoire, autant d'incompréhension que de consternation. Il s'agit de substituer au portrait, largement admis dans l'opinion, de l'antisémite obsessionnel, celui de la victime politique expiatoire.

Ainsi, Pierre Darcel, dans un prélude réservé à la rédaction des *Cahiers de Charles Maurras*, compare Maurras à Socrate, dans son silence et sa fidélité héroïque à sa patrie : «Quelle qu'ait été l'iniquité du jugement [...] il n'aurait pas toléré de ses disciples et innombrables amis qu'ils déchirent la Patrie par une guerre civile sèche, semblable à l'autre affaire, ou sanglante comme celle qui depuis 1940, à l'instigation de de Gaulle, venait déchaîner la haine entre les français, rompant l'unité de la France, et qu'aucun gouvernement depuis n'a pu rétablir. Il n'aurait pas davantage toléré, [...] auprès d'intellectuels des pays occidentaux où il était connu et honoré, que sa Patrie fut mise en accusation : il choisit de se taire sur son sort personnel et l'on se prend à penser à Socrate... ». <sup>105</sup> Plus célèbre sans doute, la parabole de Pierre Boutang, qui qualifie le procès de son Maître de second procès Socrate : « Ce n'était pas un contre-procès Dreyfus, mais c'était bien – on ne l'a ni vu ni dit aussitôt – un second procès Socrate avec deux puissantes analogies de la démocratie comme accusatrice et de la sagesse héroïque pour victime et condamnée. ».

Pour Charles Maurras, il s'agit de reprendre le plus immédiatement possible le combat de la défense de son image contre les déformations de son œuvre et de sa vie dont il accuse les commentateurs. La courte période qui se situe entre 1945, année de son incarcération, et 1952, année de sa mort, est ainsi de forte production bibliographique, qu'il s'agisse des écrits de Maurras où des travaux de ses partisans fidèles dont il reste extrêmement soucieux et qu'il accompagne, relit, corrige... : « L'intérêt commun commandait cette collaboration du modèle et du peintre [...] Le témoignage doit être vrai, le monument harmonieux. » <sup>106</sup>.

C'est particulièrement le cas d'un jeune universitaire, Claude Digeon, qu'il reçoit en prison et dont la thèse, *La crise allemande et la pensée française* <sup>107</sup>, intéressait sa postérité, et à l'attention duquel il rédige une importante correspondance, qu'il réunit la même année dans un opus, *Pour un jeune français*, qui lui permet de redéfinir clairement sa pensée au sujet de l'Allemagne et de répondre, indirectement, à l'accusation de collaboration alors que deux ans auparavant, en 1946, Maurice Pujo publiait un texte manifeste, *L'Action française contre*

---

<sup>105</sup> Pierre Darcel, *Souvenirs d'un témoin au procès Maurras*, 1977, source Maurras.net : site fondé par *Les Amis du Chemin de Paradis*.

<sup>106</sup> Lettre à Henri Massis du 12 novembre 1951, in. *Lettres de prison*, 8 septembre 1944 – 16 novembre 1952, Ed.Flammarion, Paris, 1958, p. 296.

<sup>107</sup> Claude Digeon, *La crise allemande et la pensée française*, Ed.PUF, Paris, 1959.

*l'Allemagne, Mémoire au Juge d'instruction*, aux éditions très partisans de la « Seule France ». Parallèlement à la publication de cette correspondance fleuve, Henri Massis et Pierre Gaxotte, publient leurs propres analyses sur l'Allemagne à l'époque des importants débats, en France, sur l'état de la crise allemande<sup>108</sup>. Il s'agit, pour l'école maurrassienne, de combattre l'ostracisme où ses disciples sont réduits en prenant place dans les débats intellectuels de l'Après guerre. Les débats sur l'Allemagne apparaissaient comme la possibilité d'un retour facile, d'autant qu'ils se considèrent comme d'éminents spécialistes du sujet<sup>109</sup>. Cependant, lorsque les idées de Maurras sont reprises, il n'en est plus un référent acceptable. Ainsi nombre de ces travaux, comme celui de Digeon, reprennent des perceptions germanophobes héritées de Maurras et d'*Action française* en le citant au minimum et toujours de façon critique, ce qui a pour effet de l'ostraciser davantage<sup>110</sup>.

Pour contourner cet ostracisme, il y a, bien sûr, les presses et les essais partisans. La fin des années quarante et le début des années cinquante marquent ainsi l'époque de parution des premières *Histoires d'Action française*, toutes écrites par des fidèles qui en connaissent les ressorts de l'intérieur : ainsi Robert Havard de la Montagne, Lazare de Guérin-Ricard et Gonzague Truc, et les importants souvenirs d'Henri Massis, *Maurras et notre temps*. Ces corpus composent alors de véritables plaidoyers pro-domo, au moment même où les premières manifestations en faveur de la révision de son procès ont lieu dans les milieux de la droite partisane. En 1949, Louis Pauwels conduit une enquête sur sa libération dans la revue *Carrefour*. La même année, le disciple le plus fidèle de Maurras, Pierre Boutang, qui deviendra bientôt le continuateur régalién de sa pensée, fait une réunion publique le 20 décembre 1949, de soutien à Maurras, qui visait à dénoncer l'incarcération de Maurras et la nature inéquitable de son procès, alléguant que les jurés avaient été choisis par la Résistance. Ces démarches de soutien participent d'une démonstration de force, alors que Maurras vient de publier le texte de la première demande de révision de son procès, *Au grand juge de France. Requête en révision d'un arrêt de cours de justice*<sup>111</sup>, coécrit avec Pujo, libéré depuis la fin de l'année 47, et qu'Henri Bordeaux multiplie les démarches de demande de révision, qui leur sera refusée.

---

<sup>108</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op. cit. p. 89.

<sup>109</sup> Emmanuelle Picard, *Des usages de l'Allemagne, politique culturelle française en Allemagne et rapprochement franco-allemand, 1945-1963*, thèse d'Histoire de l'Institut d'Etudes politiques de Paris, sous la direction de J. P. Azéma, Janvier 1999, p. 479.

<sup>110</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op. cit. p. 90.

<sup>111</sup> Charles Maurras et Maurice Pujo, *Requête en révision d'un arrêt de cours de justice*, Ed. La Seule France, Paris, 1949.

Malgré ses positions de martyr et ses tentatives de réintégration discursive dans les débats de la post-guerre, Maurras fait face à une hostilité plus ou moins généralisée de la presse et des milieux intellectuels ou politiques français à son égard, hostilité qu'il analyse comme le résultat des mensonges de la parole officielle. Pour contourner cet ostracisme, il compte particulièrement sur les travaux d'universitaires et d'intellectuels étrangers. Il collabore ainsi de façon extrêmement active à la thèse du jeune universitaire américain Léon Roudiez qui travaille alors sur ses années de formations intellectuelles et lui adresse non seulement un questionnaire détaillé mais également son manuscrit, une fois son travail terminé, afin de recueillir son avis. Maurras le lui donne volontiers, en d'abondantes pages qui seront ajoutées en larges extraits dans la thèse éditée. L'écrivain emprisonné tente ainsi de rester maître du discours le concernant en écrivant des réponses fleuve aux questions qui lui sont posées, comme avec Jean David, un autre universitaire américain, qui travaille sur la réception de sa pensée dans l'entre-deux-guerres, auquel il précise abondamment sa conception de l'empirisme organisateur dans une lettre qui sera reprise en annexe de cette étude. Il y évoque explicitement les « pions européens » de sa stratégie de détournement de l'ostracisme français, l'italien Dino Frescobaldi, *La contrarivoluzione* 1949 et du belge Paul Dresse, *Charles Maurras poète*, 1948.

Dans la continuité de ce foisonnement bibliographique, Maurras va profiter de la volonté d'apaisement menée par la politique de Reconstruction nationale à partir du tournant des années cinquante. Un étrange climat de réconciliation politique, insufflé par les lois successives d'amnistie votées entre 1951 et 1952 permet à l'extrême droite d'émerger progressivement de son isolement. Le début des années cinquante voit la résurgence de la discursivité de l'extrême droite au sein des problématiques de la post-guerre. 1951 se présente ainsi comme l'année du retour en force du pétainisme, notamment à l'initiative du colonel Rémy, maurrassien résistant, devenu le bras droit de de Gaulle au RPF. L'ancien responsable du contre-espionnage militaire de la France libre soutient ainsi la thèse des deux cordes à un même arc que représentent de Gaulle et Pétain<sup>112</sup>, laquelle reçoit souvent un écho favorable.

L'image de Maurras profite de cette comparaison par analogie avec Pétain, en une sorte de communion de vies tragiques : même grandeur révolue, même posture héroïque, même châtement, qu'il s'agisse de la justice française, ou de l'Académie, qui préservera leurs sièges vides jusqu'à leur mort. S'ensuit le même paradoxe final, celui des défenseurs inflexibles de la nation mis à son ban pour haute trahison, et le même naufrage dans la

---

<sup>112</sup> Henri Rousso, *Le syndrome de Vichy de 1944 à nos jours*, Ed. Le Seuil, Paris, 1987, p. 48-55.

vieillesse, avec, en filigrane, la résurgence de l'idée d'une volonté d'entrisme politique brisée parce que cet homme, sourd, isolé et âgé, était manipulé par des politiciens opportunistes : « Il a vécu dans un espace confiné, coupé du monde extérieur par sa surdité, mais il a été entouré de petits esprits (comme Calzant) prompt à le flatter, hésitant à le contredire ou à lui donner des informations qui eussent pu contrarier ou ajuster ses analyses. »<sup>113</sup>. L'on peut trouver une perception de Pétain à peu près identique, telle que dans les Mémoires du général Charles de Gaulle : « Et voici que, tout à coup, dans l'extrême hiver de sa vie, les événements offraient à ses dons et à son orgueil l'occasion tant attendue de s'épanouir sans limites, à une condition, toutefois, c'est qu'il acceptât le désastre comme pavois de son élévation et le décorât de sa gloire [...] L'âge le livrait aux manœuvres de gens habiles à se couvrir de sa majestueuse lassitude. La vieillesse est un naufrage. Pour que rien ne nous fût épargné, la vieillesse du maréchal Pétain allait s'identifier au naufrage de la France. »<sup>114</sup>.

Ces dernières années doivent-elles faire oublier toute la vigueur patriote du journal, durant tant d'années ? Le colonel Rémy avait déjà participé à la forte mobilisation de soutien à Maurras du 20 décembre 1949, initiée par Boutang, et s'était assis aux côtés de Massis, Pujo, Halévy ou Gabriel Marcel. Au cours de cette conférence, ce héros incontestable avait évoqué devant l'assemblée à quel point il devait son entrée en Résistance à Charles Maurras et à son *Action française*, ainsi qu'il l'évoquera plus tard dans ses mémoires : « Si, dès l'après-midi de juin 40, je me suis jeté dans une barque pour continuer la lutte [...] c'est que, pendant les vingt années qui avaient précédé notre défaite, M. Maurras avait su m'apprendre, dans l'*Action française*, ce que signifiait le grand mot de servir. »<sup>115</sup>.

Il s'agit de faire valoir l'importance de la volonté d'une action antiallemande de Maurras pendant la guerre, même si elle fut mal perçue, en même temps que l'importance de la Réconciliation nationale : « Il ne voyait pas, ou ne voulait pas voir que les entraves mises à la liberté d'expression rendaient illusoire l'équilibre qu'il tentait de garder entre son appui au maréchal Pétain et sa lutte contre l'influence allemande en France, que ce qu'il écrivait contre l'Angleterre ou le général de Gaulle éclatait noir sur blanc dans le journal tandis que ce qu'il écrivait contre l'Allemagne et ses plus zélés serviteurs en France était arrêté par la censure. »<sup>116</sup>.

---

<sup>113</sup> Stéphane Giocanti, *Maurras, le chaos et l'ordre*, op. cit. p. 471.

<sup>114</sup> Charles de Gaulle, *Mémoires de guerre – L'appel : 1940-1942*, tome I, Ed. Plon, Paris, rééd. Pocket 1999 et 2007, p. 78-79.

<sup>115</sup> Lettre du colonel Rémy à Pierre Boutang, in. *Aspect de la France* du 21 novembre 1952.

<sup>116</sup> Thierry Maulnier, *Charles Maurras est mort*, Ed. La table ronde, Paris, Janvier 1953.

La construction de ces raisonnements théoriques est d'autant plus forte qu'elle est conduite par des résistants de première envergure, tels que Rémy ou Paulhan, et qu'elle éclate hors des sphères partisans. L'argument trouve d'autant plus de poids que la chasse aux sorcières menée au sein du monde des lettres à travers les listes de proscription du CNE a pu faire pencher certains intellectuels et résistants anticomunistes vers l'idée d'une injustice faite à Maurras ou, plus généralement, à la littérature dite silencieuse, durant les années d'occupation. Ce sera le combat, poussé à l'extrémisme politique, de Jean Paulhan, pourtant résistant de la première heure. Après sa démission du comité, Paulhan s'éloigne rapidement des milieux de gauche pour collaborer à *Liberté de l'esprit*, la revue du RPF, où écrivaient également bon nombre d'extrémistes de droite. En 1951, il lance *Les Cahiers de la Pléiade*, dans lesquels il publie des auteurs proscrits à la Libération, dont Maurras, qui apparaît comme emblématique de son combat pour une reconnaissance de la valeur littéraire dégagée de toute appréciation idéologique, une communauté d'estime, par delà les violences du siècle, une fraternité d'armes pour un monde littéraire disparu.<sup>117</sup> Maurras profite largement de cette presse ainsi que du refoulement généralisé de la population face à la « mémoire de Vichy ».

L'on repousse l'idée de la responsabilité de l'Etat français, qui impliquerait indirectement la prise en compte d'une responsabilité collective, dans la déportation et l'extermination des juifs et des tziganes dans les cadres impartis par la Collaboration d'Etat<sup>118</sup>. Après qu'il a publié son second manifeste de demande de révision de son procès, Charles Maurras est gracié par le président Vincent Auriol, peu de temps avant sa mort. Après sa mise en liberté, l'écrivain peut abandonner le combat de sa libération, bien qu'il eût souhaité qu'il fût différent, et consacrer les derniers mois de sa vie à sa postérité littéraire, l'autre élément constitutif de la défense de son image.

La survivance de la figure littéraire de Maurras permet d'objecter à l'image du politicien manipulateur, alors communément admise hors des cénacles militants, celle du poète, du doux félibre, amoureux du siècle classique compromis malgré lui dans les combats partisans. Nous avons vu cette dualité de postures antithétiques qui alimentait déjà les débats houleux de son procès. Malgré l'échec de cette première tentative de littérisation, qui se conclut par sa condamnation à la prison à perpétuité abrogée en grâce médicale, le vieux Maître n'abandonne pas, tout au contraire, le combat de sa postérité d'homme de lettres, qu'il n'a eu de cesse de préparer en prison.

---

<sup>117</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op. cit. p. 106.

<sup>118</sup> Henri Rousso, *Le syndrome de Vichy de 1944 à nos jours*, op. cit. p.48-55.



Il s'agit alors de compositions extrêmement réfléchies dont la ligne de force consiste à répondre de manière permanente à l'image du traître manipulateur par le biais d'ouvrages, édités à titre posthume, dont le caractère demeure fortement littéraire. Ainsi *Maîtres et témoins de ma vie d'esprit*, qui rend compte des grandes lignes de sa pensée littéraire, ou encore l'achèvement de *La Balance intérieure*, sa dernière anthologie poétique. Il s'y présente comme un poète, avant toute chose, compromis en politique par le souvenir mythifié des gloires du passé, et il rime dès son incarcération, s'il faut en croire la datation de ses poèmes. Les échos des polémiques du journal s'estompent ainsi devant l'idée du testament, du legs à la postérité. A la figure de Socrate répondent diverses figures de vieux sages, de grands cœurs incompris et perdus, Virgile, Lucrèce, Horace, Terence, le plus persécuté de tous, abandonnés par une patrie si chèrement aimée et défendue, puis condamnés par des ennemis mesquins et sans gloire, pâles histrions qui cherchent à avilir celui qui les surpasse, traîtres véritables et usurpateurs de la victoire. Face à la justice inique des hommes, le poète en appelle aux célestes balances, à la justice véritable d'une déité interpellée, redevenue chrétienne :

« Seigneur, endormez-moi dans votre paix certaine  
Entre les bras de l'Espérance et de l'Amour. »

Il introduit cette « prière de la fin » par une ultime citation de Dante, « Montre que l'Espérance est une fleur du vert », Dante qui fut lui-même condamné par ses compatriotes florentins à l'exil pour avoir soutenu le parti des guelfes blancs, après deux procès iniques où il sera jugé par contumace.

Afin d'illustrer une criante injustice, plus évidente encore est l'allusion au texte de Sophocle, en prétendue réponse à la pièce de Jean Anouilh :

« Antigone, ma sœur, écoute-moi. Redoute  
L'éloge empoisonné qu'on sème sur ta route.

Les rhéteurs ont menti, tu n'as point résisté  
Ni manqué d'obéir aux lois de la Cité.

O pure, ô méconnue entre toutes les femmes,  
Tu n'es point seulement la figure de l'âme

Vide et vaine, accablant du verbe de ta foi  
Le faux maître affublé des oripeaux du droit ! »

En prison, Maurras se consacre également à l'élaboration de ses *Œuvres capitales*, ouvrage monumental de reconstitution de son œuvre et de sa pensée, comprenant plus de deux mille pages, qui paraîtra chez Flammarion après sa mort et où se rejoignent sa biographie, ses principales œuvres littéraires et ses principaux essais critiques et politiques.

Son image de poète y est singulièrement mise en avant, malgré le faible nombre de vers signés de sa plume au regard de l'important corpus de prose et d'essais politiques qu'il laisse à la postérité. La démarche, suivant la stratégie d'auteur habituelle à tout écrivain soucieux de laisser des œuvres complètes en vue de sa postérité, est celle de la confiance et du témoignage. Elle s'appuie également sur les positions qui avaient été celles de la défense au cours de son procès, en tentant toujours d'inverser les lignes de réception de sa personne.

Le polémiste violent devient une victime expiatoire, le traître un modèle de loyauté, et l'intellectuel désincarné un poète intime et pudique. Maurras reprend, au travers de ses souvenirs, cette figure du vieux soldat, intransigeant, porté par un idéal supérieur, témoin et garant d'une tradition, et porteur par là-même du seul avenir qui vaille. Il tente ainsi d'incarner la réalité personnelle qu'il tient à laisser à la postérité par la composition d'une anthologie et d'une biographie qui puissent fixer pour l'éternité son canon<sup>119</sup>. L'entreprise s'attache à unifier sa destinée, sa pensée et son œuvre en les contraignant à la valeur majeure de la probité, dessinant son image sous couleur d'éternité afin de gommer les aspérités qui auraient pu en briser l'allure toute ordonnée.<sup>120</sup>

Maurras offre ainsi à ses exégètes l'argumentation de sa réhabilitation qui devient peu à peu l'expression de l'injustice qui lui a été faite, qui leur est faite, les dissociant de tout fascisme et leur permettant d'affirmer hautement leurs idées, loin de toute invalidation historique. Il fixe ainsi, juste avant sa mort, les bases stratégiques d'une continuité purifiée, où la poésie revêt un caractère fondamental : elle fonde en partie la ligne liturgique de ses continuateurs, qui s'appuieront constamment sur la figure du poète et du martyr, de l'incompris, victime de ses idées parce qu'il a eu le courage d'avoir raison avant les autres et de ne pas y renoncer.

Cependant, pour ses détracteurs, le sentiment d'une justice de plus en plus arrangeante à son égard voit progressivement le jour. Cette faiblesse complaisante transparaîtrait dans la levée successive des proscriptions juridiques favorisant les expressions de sa défense, notamment à l'égard de son journal, qui reparaît, dès 1947, sous la forme d'un hebdomadaire, *Aspect de la France et du Monde*, aux initiales transparentes. S'y retrouvent des plumes militantes, et Maurras lui-même peut écrire sous pseudonyme. La perception d'une sorte de trahison rampante peut contribuer à expliquer le déchainement violent de ses adversaires littéraires depuis son incarcération, au point que Mauriac se montre plus indulgent vis-à-vis de Béraud ou de Brasillach que vis-à-vis de Maurras et des maurrassiens dont il combat sans

---

<sup>119</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op. cit. p. 87.

<sup>120</sup> Ibid. p. 91.

relâche l'influence à l'Académie. Les circonstances atténuantes en faveur de l'accusé Maurras, du fait des difficultés qu'éprouve l'accusation à démontrer sa culpabilité en vertu des articles 75 et 76 du code pénal, mais également du fait de son grand âge et de ses gloires passées, laissent à ses ennemis un goût amer, confortant le sentiment d'un danger, toujours présent, celui de la diffusion des idées maurrassiennes, malgré l'ostracisme politique qui les frappe et l'affaiblissement considérable qu'a connu le mouvement du fait de son engagement aux côtés du régime de Vichy<sup>121</sup>.

La libre prolifération bibliographique de Maurras et de son école durant les années de prison pousse la littérature adverse, sur laquelle Maurras avait pu exercer autrefois une certaine fascination, à le vouer, dès sa condamnation, aux gémonies. Il faut absolument répliquer, devant le regain d'activité des auteurs et des presses partisans de l'Action française, en regrettant la clémence des jurés et la crédibilité accordée au titre de poète de l'académicien, ami des lettres françaises : « Manie homicide, délire excrémental, folie sanglante, coprophagie, perversion sexuelle : tels sont les aspects trop peu connus de l'attique talent de Charles Maurras de l'Académie française. »<sup>122</sup>. Se développe ainsi, parmi ses adversaires, une véritable détestation du personnage, qui naît d'un écœurement lié à la prescription judiciaire assurée par le code de 1938, laquelle interdit toute possibilité de réouverture du procès : après la découverte des camps de la mort et des faits étalés par le procès de Nuremberg, il paraît odieux et scandaleux que le procès de Maurras n'ait comporté aucune mise en cause réelle de son antisémitisme. Jugé trop tôt et trop vite, Maurras a profité de ce fait de circonstances atténuantes. Quant à la grâce médicale qui lui est accordée, pour raison de santé, en 1952, elle provoque à nouveau le dégoût et le rejet le plus absolu de ses adversaires. Ainsi, dans son article « Justice pour les collabos », Etiemble s'insurge, peu après la grâce médicale accordée à Maurras, contre les incohérences de la justice française : « parce qu'il fut condamné sans motif, Maurras va bénéficier d'une indulgence qui, pour être compensatrice, n'en est pas moins scandaleuse. Vous avez voulu déshonorer le royaliste, vous voilà désarmés devant l'antisémite et l'assassin. Joli travail ! »<sup>123</sup>.

Loin d'apaiser les tensions partisans, ainsi que le prophétisait le commentateur judiciaire Géo London, le procès affirme et enkyte durablement une dualité de positions radicalement contradictoires. De cette dualité de position naît également une double réception

---

<sup>121</sup> Jacques Prévotat, *L'Action française*, PUF, Coll. « Que sais-je ? », Paris, 2004, p. 3.

<sup>122</sup> Dominique Pado, *Maurras, Béraud, Brasillach, trois condamnés, trois hommes, trois générations*, Pathé, Paris, 1945, p. 119.

<sup>123</sup> Article : Justices pour les collabos, *Revue Evidences*, n° 5, Juin-Juillet 1952, cité par Pierre Boutang, *Maurras, La destinée et l'œuvre*, Ed. Plon, Paris, 1984, rééd revue, La Différence, 1993, p. 663.

antagoniste de l'image de Maurras, qui aboutit déjà à la contradiction patente d'une figure controversée, opposant sa propre élaboration iconographique, soutenue par les siens, et celle de ses adversaires, quelques mois avant sa mort. D'un côté il y a le poète provençal, héritier de la Grèce antique et de la latinité, l'écrivain classique, le critique littéraire intransigeant et le polémiste politique restaurateur de l'unité nationale face aux forces de dissolution, mais parallèlement à cette stature fortement hagiographique, s'est construite une autre image qui lui est radicalement hostile et sans concession : celle de la haine et de la violence politique soutenant toute les formes de réaction et d'autoritarisme, allant jusqu'à préférer Hitler à Blum, celle de l'antisémite obsessionnel et fanatique, de l'intégriste catholique opportuniste et d'un des principaux responsables de la défaite de 40, responsabilité qu'il partage avec Philippe Pétain.

Malgré l'ostracisme qui frappe sa figure d'écrivain et de poète, ainsi que la virulence sans concession de ses adversaires politiques, Maurras parvient néanmoins, grâce aux efforts partisans comme à l'ambiance générale de réconciliation nationale, à faire perdurer le combat de défense de son image durant les dernières années de sa vie. Cependant, dans la lutte acharnée qui divise le monde intellectuel de l'Après-guerre entre ces deux visions de l'homme, le combat apparaît toutefois inégal, malgré le puissant effort bibliographique des sympathisants, du fait des rapports de force établis depuis la Libération. Les adversaires de Maurras sont désormais victorieux, dans tous les champs où son discours avait su étendre son emprise, qu'il s'agisse de politique, de littérature ou de religion. La complexité comme l'importance de cette figure intellectuelle, déjà amplement décomposée au sortir de la guerre, va ainsi connaître, dès l'instant de sa mort, un évincement progressif dans tous les domaines que l'ambition de Maurras prétendait conquérir.

## **2. Réception de la figure de Charles Maurras : 1952-2013**

L'évincement progressif de la figure intellectuelle de Charles Maurras dans la réception du paysage intellectuel français depuis l'après-guerre n'est ni simple, ni immédiat, ni univoque. Cette exclusion ne peut s'expliquer entièrement par le choix de Vichy. Certes, les conclusions du procès vont lourdement peser dans le processus de simplification de l'image de Maurras. Mais si l'ambiguïté de ses positions sous l'Occupation paraît à la base des polémiques modernes qui gravitent autour de l'image de l'homme de lettres et qui n'ont pas permis de le situer en littérature, la responsabilité de cette distorsion du réel n'incombe

pas toutefois à la seule obéissance politique et il serait précisément simplificateur de réduire cette vision simpliste à un ostracisme uniquement lié aux positions du héraut de l'Action française sous l'Occupation.

## 2.1 La Mort du Héros

La production écrite de Maurras s'étend de la tribune journalistique la plus virulente, où se déchaînent toute la violence de ses idées, à la poésie lyrique la plus intimiste. Cette variété trouvait sa cohérence dans l'habileté gymnastique de Maurras à lier son œuvre par diverses stratégies figuratives et éditoriales grâce auxquelles il parvenait à former l'illusion d'un tout ordonné. Cet effet d'unité artificielle naît principalement de l'alliance permanente que Maurras parvient à produire entre ce qu'il est, ce qu'il fait, pense et écrit, au point que sa personne devient rapidement le seul garant de la cohérence d'une vie et d'une pensée souvent contradictoires et morcelées. Sa mort a donc fait éclater l'ensemble de cohérence si patiemment construit au cours de sa vie intellectuelle.

La mort de Maurras ruine le pivot central de ses prises de position. On en perçoit l'incohérence jusque parmi les hommes du sérail, du fait qu'il n'est plus là pour soutenir que l'homme de bronze ne change pas, au point que certains jeunes militants abandonnent rapidement la cause après sa mort : ainsi Michel Mourre, qui donnait un *Maurras* largement sympathisant aux Editions universitaires en 1953, avoue, dès 1958, dans la postface d'une réédition de ce même ouvrage, son éloignement intellectuel personnel d'avec le Maître, aux motifs du sentiment d'une duperie intellectuelle, alléguant que cette pensée n'apparaît plus en rapport avec les problématiques nouvelles que pose le monde moderne.

De plus, le décès de Maurras interrompt le processus de reconstruction biographique qui devait servir de socle parfait à l'élaboration de ses *Œuvres capitales*, figeant définitivement les contradictions que l'écrivain n'aura su résoudre de son vivant. Les contradictions qui composent sa vie, sa pensée et son œuvre font désormais partie intégrante de l'héritage intellectuel qu'il laisse à ses successeurs. Sa mort génère ainsi un effet de figuration éparse, de visages multiples et insaisissables, rompant par là-même la maîtrise parfaite que Maurras avait su acquérir sur tout discours le concernant, domination totale qui avait habilement permis de donner au public l'illusion d'une unité intellectuelle cohérente, des déboires de sa jeunesse « romantique » aux choix qui jalonnèrent la fin de sa vie.

Enfin, la mémoire se perpétue selon des traditions ébranlées, à travers le déplacement de problématiques qui constituent les lignes de force d'un discours ainsi que sa cohérence

dans le cadre d'une période donnée, sa capacité d'écart philosophique, si l'on peut dire, c'est-à-dire sa capacité à répondre, malgré sa datation même, aux questionnements d'une époque ultérieure, même si ce prisme interprétatif est déformant. Selon cette perspective, l'évincement de la figure de Maurras ne peut suivre exactement le même schéma en fonction du milieu où ce discours se situe. La réception de son message apparaîtra relativement différente en religion, en politique et en littérature. Premièrement, parce que la transposition des rapports de force après la Libération ne s'est pas répartie de la même façon dans chacun de ses trois milieux, deuxièmement parce que l'influence même du discours de Maurras n'y a pas forcément suivi un mouvement identique d'essor, de déclin et d'ostracisme, même si ce schéma correspond globalement à la réception de son message général, troisièmement parce que le discours de ses continuateurs se confronte à un ostracisme plus ou moins radical en fonction des champs où il cherche à étendre sa discursivité et enfin parce que la structure des institutions qui pérennisent la mémoire paraît très différente en chacun de ces trois milieux.

## **2.2 L'évincement du champ religieux**

De tous les champs discursifs où Maurras avait su se donner la portée d'un acteur de premier ordre, le champ religieux demeure certainement celui où il va bénéficier de l'état de grâce le plus long. Les particularités profondes du discours théologique le rendent en effet, si ce n'est totalement autonome, moins interdépendant des autres champs où la pensée de Maurras est attaquée par des ennemis désormais vainqueurs sur tous les fronts. Les problématiques de l'évincement de la discursivité maurrassienne dans le champ religieux peuvent ainsi être présentées de façon circonscrite.

Comme il a combattu dans une dispute religieuse qui a eu une importante résonance en France et à l'Étranger, et que l'autorité vaticane entretient encore après la deuxième guerre mondiale, un rapport ambigu avec les mouvements réactionnaires anticommunistes plus ou moins intégrés à l'Église, Maurras va bénéficier de la permanence de l'institution ecclésiale, d'autant qu'il fait office d'écrivain chrétien depuis sa réintégration dans le giron de l'Église en 1938. Son excommunication a été levée du fait de ses positions non-interventionniste dans le conflit civil espagnol et parce qu'il semble avoir abandonné toute tentation de paganisme esthétique. C'est alors une image pieuse qu'il tente de recomposer, laquelle devait également servir sa mémoire. Ainsi l'icône qui sert à construire l'image de son martyr est naturellement marquée par les témoignages de son retour à la foi durant les derniers mois de sa vie.

Le premier de ces témoignages sera celui du Chanoine Aristide Cormier, duquel il recevra l'extrême-onction, qui publie en 1956 ses derniers entretiens avec le mourant<sup>124</sup>, témoignage primordial auquel viennent se joindre ceux des proches maurrassiens qui rendent régulièrement visite au Maître, installé depuis sa levée d'écrou à la clinique Saint-Grégoire de Saint-Symphorien-lès-Tours, pour le soutenir dans les derniers instants de sa vie. Ainsi Henri Massis, maurrassien fidèle de l'aile catholique et conservatrice du mouvement, qui se présente, dans ses souvenirs, comme un témoin des entretiens de Maurras et de Cormier : « Je crois au Paradis, à Notre Dame, aux Saints et aux Saintes que vénéraient les miens... assura-t-il au prêtre venu le visiter. Pour le reste, je ne sais rien, fit-il en soulevant ses deux bras dans un grand geste évasif, puis, les laissant retomber dans un mouvement d'impuissance, de prière écrasée, le regard tourné vers en haut, mais les yeux clos, voilés... [...] Votre bénédiction, lui répond le malade, je me garde bien de l'effacer.»<sup>125</sup>. Pierre Boutang confirme que le mourant lui aurait confié l'importance que représentent pour lui les saints sacrements de l'Eglise : « J'ai eu la consolation d'assister aux derniers moments de ma mère. [...] J'ai compris alors tout ce qu'il y avait de grandeur et de beauté surhumaine dans les sacrements de l'Eglise. Lorsque tout fut terminé, ma mère, que j'avais vu prier avec tant de ferveur, tourna vers moi son visage illuminé d'une foi et d'une espérance indicibles, et me dit : « Charles, tu feras comme moi. ». »<sup>126</sup> Gustave Thibon, philosophe catholique des cercles maurrassiens, témoigne également de ce retour vibrant à la foi, là encore par le biais du contact personnel : « je l'ai vu deux fois à Tours et je l'entends encore me parler de Dieu et de la vie éternelle avec cette plénitude irréfutable qui jaillit de l'expérience intérieure. »<sup>127</sup>. Il conserve ainsi de sa dernière entrevue avec l'homme l'image, continuellement évoquée dans ses ouvrages, de son mysticisme ardent mais mal rassasié, mu par la nécessité de comprendre pour croire : « C'était comme la mue de l'espérance humaine en espérance théologique. *Contra spem in spe* : Maurras avait longtemps espéré contre l'espoir pour que, selon le mot d'Héraclite, il lui fût donné, au terme de son existence, de trouver l'inespéré. »<sup>128</sup>.

Mais la force conviction de ces témoignages directs, issus des partisans les plus proches du Maître dans les derniers instants de sa vie, se heurte nécessairement aux limites naturelles du discours testimonial qui ne peut objectivement corroborer un fait par essence

<sup>124</sup> Aristide Cormier, *A la recherche d'une âme*, Plon, Paris, 1956, repris dans *Mes entretiens de prêtre avec Charles Maurras*, suivi de *La vie intérieure de Charles Maurras*, NEL, Paris, 1970.

<sup>125</sup> Cité par Henri Massis, in *Entretiens avec Charles Maurras*, Revue des Deux Mondes, 15 janvier 1961, p. 223.

<sup>126</sup> Cité par Pierre Boutang, in *Maurras, la destinée et l'œuvre*, Plon, 1984, p. 621.

<sup>127</sup> Gustave Thibon, « hommage à Charles Maurras », Revue Points et Contre-points, juin 1953, p. 72.

<sup>128</sup> Gustave Thibon, *Ils scrutent en nous le silence, Images de Charles Maurras*, Ed. F. X. de Guibert, Paris, 2003, p. 179.

intime et secret. Cette image pieuse est ainsi d'autant plus remise en doute par les adversaires politiques de Maurras qu'elle sert la cohérence de l'image, plus ample, de son martyr politique, et qu'elle est principalement relayée par des presses et des revues proches des mouvances intégristes du catholicisme, héritières du néo-thomisme autoritaire, telle que les *Nouvelles Editions latines* ou *La France Catholique*. Cette revue est dirigée par Jean de Fabrègues, un des anciens secrétaires de Maurras, dissident catholique qui ne s'est jamais remis de cette séparation, percevant le drame spirituel de Maurras comme celui de toute l'Action française<sup>129</sup>, et qui deviendra lui-même dans les années cinquante, après un passage par Vichy, l'un des représentants emblématiques de l'intégrisme catholique<sup>130</sup>.

Ces témoignages peuvent difficilement s'extraire des cénacles catholiques d'extrême droite et ne parviennent pas à réhabiliter l'image du manipulateur incroyant forgée dans les milieux de la démocratie-chrétienne. A l'image du Maurras mystique s'oppose le doute d'une conversion sincère, mise en scène à but clérical, thèse que reprennent les ouvrages de Jacques Maritain<sup>131</sup> et Jacques Prévotat<sup>132</sup>, tout à fait hostiles à une réintégration de Maurras au sein de la discursivité religieuse chrétienne. Cette image de la fausse conversion résonne d'autant plus fortement dans les milieux de la démocratie chrétienne que la réintégration de 1938 apparaissait déjà lourdement teintée de compromissions politiques. L'idée de cette conversion factice demeure en outre soutenue par de nombreux intellectuels étrangers, spécialistes de Maurras et d'Action française, comme l'universitaire australien Ivan Barko<sup>133</sup>, pour lequel Maurras, incapable de rompre totalement avec les idéaux esthétiques de sa jeunesse, ne conserve de la religion catholique et de l'extrême-onction que la ritualité.

Du fait de ce rejet plus ou moins absolu de l'image pieuse de Maurras au sein de la démocratie-chrétienne, devenue majoritaire dans les milieux croyants et ecclésiastiques français, alors que l'Eglise de France paraît déjà travaillée par les prémices morales et sociales du concile de Vatican II<sup>134</sup>, la parole religieuse de Maurras devient rapidement obsolète, notamment face aux problématiques nouvelles de l'avenir chrétien que suppose la modernisation de l'Eglise, son ouverture au monde et à la culture contemporaine, la déchristianisation de l'Europe et le déplacement du christianisme vers le tiers monde,

---

<sup>129</sup> Jean de Fabrègues, *Maurras et son Action française*, Perrin, 1966.

<sup>130</sup> Véronique Auzépy-Chavagnac, *Jean de Fabrègues et la jeune droite catholique : aux sources de la Révolution nationale*, Presses universitaires du Septentrion, Lille, 2002.

<sup>131</sup> Jacques Maritain, *Pourquoi Rome a parlé*, Paris, Spes, 1927 ; et *Primauté du spirituel* (en claire opposition au « Politique d'abord ! »), Plon, coll. « Le roseau d'or », Paris, 1927.

<sup>132</sup> Jacques Prévotat, *Les catholiques et l'Action française, Histoire d'une condamnation, 1899-1939*, Fayard coll. « pour une histoire du XX<sup>e</sup> siècle. », Paris, 2001.

<sup>133</sup> Ivan P. Barko, *L'esthétique littéraire de Charles Maurras*, op. cit.

<sup>134</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op. cit. p. 107.



particulièrement l’Afrique et l’Amérique du Sud. Face aux nouveaux courants qui irriguent dès lors la pensée catholique française, sa rhétorique religieuse servira surtout à nourrir, à l’extrême droite, le thème d’une église noyautée par le communisme<sup>135</sup>. Son discours va ainsi progressivement s’isoler au sein des mouvances intégristes du catholicisme, particulièrement après le schisme lefebvrisme d’Écône.

### **2.3 Evincement de la discursivité maurrassienne dans les champs politiques et littéraires de 1953 à 1968.**

Dans les champs politiques et littéraires, l’ostracisme est plus immédiat et plus complet. Bien que sa pensée demeure de référence pour l’extrême droite catholique, Maurras disparaît rapidement des débats qui structurent la vie politique et intellectuelle de l’après-guerre. Sa doctrine politique apparaît restreinte à l’extrême droite traditionaliste et l’expression de son message politique se cantonne rapidement à ces cénacles extrêmement réduits qui affichent clairement leurs velléités légitimistes et antirépublicaines, dans la stricte obéissance maurrassienne, semblant ainsi de moins en moins en prise avec les réalités socio-économiques du monde moderne.

Outre la nature autoritaire de sa pensée, l’image que ses dernières prises de position politique laissent aux français n’est pas sans rebuter un grand nombre de ses concitoyens. Le discours monarchiste de Maurras se teinte d’autant plus rapidement de passéisme qu’il n’est plus là pour répondre aux questions que pose le monde moderne. Dans son principe mécanique, le syndrome de Vichy qui explique la relative amnésie de la population française dédouane partiellement Maurras de ses ultimes positions politiques du fait même de sa vieillesse, ce qui a pour effet automatique de cristalliser sa pensée en une vision largement révolue de la France, incapable de répondre aux attentes d’un monde nouveau, né des cendres de la guerre.

La vieille garde issue des années trente s’était montrée extrêmement efficace dans le combat de défense du Maître contre les parjures et les mensonges, lançant, dès la proscription du journal, des presses clandestines comme les *Documents nationaux* puis réorganisant le mouvement dès 1947, avec *Aspect de la France et du monde*, revue qui reprend le combat du journal d’*Action française*. De même, en 1955, La Restauration nationale reprendra-t-elle celui de la ligue. Mais ces monarchistes orthodoxes, gardiens fidèles d’un temple à la

---

<sup>135</sup> Etienne Fouilloux, *Une église en quête de liberté. La pensée catholique française entre modernisme et Vatican II, 1914 – 1962*, Ed. Desclée de Brouwer, 1998, p. 245 et suiv.

mémoire de leur Maître, n'arrivent pas à extraire cette pensée et ce discours de l'ostracisme absolument complet où ils se trouvent, c'est-à-dire un maurrassisme prisonnier de la Défaite dont la discursivité ne peut s'émanciper des cénacles infiniment restreints de l'extrême droite monarchiste et de l'intégrisme catholique.

Sur le plan littéraire, l'œuvre de Maurras souffre alors d'un identique mécanisme d'isolement insufflé par ses fidèles. Leur discours de piété consiste principalement à éditer et commenter des textes inédits de Maurras ou de ses proches collaborateurs, têtes de proue des heures de gloire de l'*Action française*, Daudet, Bainville, Pujo etc..., auxquels s'ajoutent d'abondantes analyses partisans de l'œuvre maurrassienne. De véritables lieux de culte voient ainsi le jour, tels que la revue trimestrielle des *Cahiers de Charles Maurras*, fondée par l'avocat Georges Calzan, ou l'« Association des Amis du Chemin de paradis », fondée à Roanne en novembre 1950 et destinée à éditer des textes à sa gloire<sup>136</sup>. Il s'agit également d'assurer l'entretien d'un haut lieu de la mémoire maurrassienne, la bastide des Maurras, une demeure traditionnelle du XVII<sup>e</sup> siècle provençal, les 14.000 volumes que comprennent la bibliothèque mais aussi les archives personnelles, les correspondances, les manuscrits inédits, les éditions de luxe, en sus de tout le patrimoine familial : tableaux de famille, portraits et souvenirs d'amis, meubles, insignes académiques, couronne civique, volumes de propagande politique<sup>137</sup>. Toutefois ces textes se heurtent au problème de la confidentialité de ces publications et s'en retrouvent contestés tant par les autres héritiers de la pensée de Maurras que par sa propre famille<sup>138</sup> ainsi que par les milieux intellectuels et universitaires qui ne reconnaissent pas des textes inédits.

Rejetant catégoriquement tout apport nouveau à une discursivité devenue cénaculaire et « rétroalimentative », avec tous les phénomènes de sclérose doctrinale que ce mécanisme d'enfermement implique, l'arrière-garde maurrassienne s'isole progressivement dans l'attentisme politique, à la manière d'un anarchisme de droite assez proche de celui que Maurras combattait du temps de sa jeunesse ardente et de son « politique d'abord. ». Il reste ainsi une référence avouée pour « les hussards », sorte de Parnasse conservateur qui tire son nom d'un roman de Roger Nimier, *Le Hussard bleu*, et où se retrouvent nombres d'écrivains d'extrême droite qui affichent un esthétisme gratuit comme rejet du devoir d'engagement sartrien : « Pour eux, Barrès restait l'anarchiste de ses premiers romans et Maurras, rien qu'un

---

<sup>136</sup> Voir par exemple, de Joseph Roger et Jean Forges, la monumentale *Biblio-iconographie générale de Charles Maurras*, Ed. Les Amis du Chemin de Paradis, Roanne, 2 Tomes, 1953.

<sup>137</sup> Lettre de Maurras à Jacqueline Gibert du 24 janvier 1952, citée par Joseph Roger in Martigues et le Chemin de Paradis, Ed. *Les Amis du Chemin de Paradis*, imp. Les Alpes, 1957, p. 74 et 76.

<sup>138</sup> Joseph Roger, *Le Chemin de Paradis et les dispositions testamentaires de Charles Maurras*, Ed. Les Amis du Chemin de Paradis, Roanne, 1955, 132f°.

poète ; Boulanger, Dreyfus, Déroulède, des champions d'un sport désuet, la politique. »<sup>139</sup>. Cependant ces fidèles chartriers de la plus stricte observance profitent de la confiance de Maurras dans ses dernières années, qui a favorisé l'édition de certains inédits et a lui-même écrit dans *Aspect de la France*.

Cependant ce maurrassisme orthodoxe rebute de plus en plus, par son ostracisme, toute une génération de jeunes maurrassiens qui rejettent la rigidité doctrinale des puristes du mouvement. Ces jeunes militants de la Restauration nationale ne se satisfont plus de son immobilisme attentiste et revendiquent, par l'effet d'un retour aux sources des valeurs doctrinales du maurrassisme, une liberté de ton, dans l'analyse de la doxa comme de l'œuvre, de façon à adapter ce discours aux réalités nouvelles de la France intégrée dans le monde contemporain. Le « politique d'abord » d'un vieux maître rajeuni devient rapidement le maître mot de cette avant-garde maurrassienne qui va chercher à rénover la philosophie politique du royalisme en élargissant le corpus au-delà de ses milieux d'origine et en augmentant ce corpus d'une discursivité nouvelle.

## 2.4 Ruptures en interne

Si la mort de Maurras a accentué l'enfermement politique d'une mouvance en deuil de son chef et de sa puissance rhétorique du simple fait qu'il n'est plus là pour répondre aux attaques de ses adversaires politiques, elle va également permettre l'essor d'une discursivité nouvelle, totalement détachée des pesanteurs de la doctrine initiale. La « mort du héros » brise l'iconographie établie par les sympathisants et divise une citadelle assiégée de toutes parts. Maurras apparaît dès lors comme un enjeu dans son propre camp, surtout après sa disparition, car de l'actualisation de sa pensée aux problèmes posés par le monde moderne dépend la survie d'un parti monarchiste alors en phase d'extinction.

Malgré la multitude des formes qu'a pu prendre son discours à travers les différents champs où l'ambition de Maurras voulait exercer son emprise, en dépit de l'ensemble dantesque et hétéroclite des seuls écrits de Maurras, qu'une étude des stratégies éditoriales de la composition canonique de l'œuvre permettrait assurément de mieux apprécier, Maurras reste de toute évidence de ces grands instaurateurs de discursivité qu'a défini Foucault<sup>140</sup> à partir des exemples de Freud et de Marx, c'est à dire de ces auteurs dont les textes ne se

---

<sup>139</sup> Paul Morand, *Venises*, Ed. Gallimard, Paris, 1971, p. 43.

<sup>140</sup> Michel Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur ?* in *Dits et écrits*, t. I, Gallimard, Paris, 1994, p. 804 et suiv.

limitent pas à eux-mêmes, et dont l'œuvre, écrite à plusieurs mains,<sup>141</sup> selon la logique d'une démarche doctrinale gouvernée par des impératifs idéologiques nés de la contingence événementielle, dépasse amplement la simple existence du doctrinaire. Cet état de fait induit logiquement, après sa mort, l'éclatement de son discours du fait de ceux qui se revendiquent comme ses continuateurs les plus proches.

Au sein de cette discursivité nouvelle, foisonnante et hétéroclite que représente le néo-maurrassisme naissant, Pierre Boutang se taille rapidement la part du lion. Brillant normalien d'*Action française* dans les années trente, agrégé de philosophie, il se révèle un ardent partisan des idées de Maurras alors que les défections d'une jeune droite plus attirée par le national-socialisme germanique que par les théories jugées vétustes du « fasciste en peau de lapin » ne manquent pas. Pierre Boutang connaît parfaitement les codes de progression qui structurent le journal et la ligue, en respecte les règles et s'insère parfaitement dans la relation filiale qu'entretient Maurras avec les jeunes pousses les plus prometteuses du mouvement. Car la déposition de l'héritage maurrassien implique, c'est une de ses particularités claniques, une filiation de l'âme et du sang. Le rapport de Boutang à Maurras apparaît ainsi dans la dualité symbolique figurant ces deux éléments : c'est tout d'abord la relation d'un jeune disciple à son maître, et, ce faisant, les analogies socratiques abondent, non plus pour peindre la vieillesse héroïque sacrifiée par une justice inique mais pour vanter la pérennisation de la culture monarchiste par l'usage symbolique de la maïeutique : « du côté de Boutang, longiligne à vingt-cinq ans, impérieux, apollonien, on reconnaît l'empressement du disciple auprès de Socrate. »

Puis se fonde la relation étroite d'un fils à son père de substitution. Un court film du mois de mars 1941 montre ainsi Maurras sortant de la petite église de Chamalières, en Auvergne, en compagnie de Pierre Boutang et de sa famille, à l'occasion du baptême de son fils François. A la mort de Maurras, le jour de la cérémonie funèbre, Boutang apparaît « à la droite du père », aux côtés des enfants adoptifs de Maurras, ses neveux, Jacques et Hélène.

Pierre Boutang apparaît donc comme l'intellectuel le plus capable de rénover une doctrine qu'il maîtrise parfaitement sans pour autant la trahir et se mettre à dos les héritiers du sang. Son rôle se justifie d'autant plus qu'il avait servi de secrétaire à Maurras et avait joui de sa pleine confiance dans les dernières années de sa vie. Pour s'affirmer comme le dépositaire légal de l'héritage maurrassien, Boutang utilise dans *Aspect de la France* un texte canonique du maurrassisme, une lettre de Maurras désormais célèbre pour sa nature apocalyptique qui

---

<sup>141</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op. cit. p. 101.

lui a été envoyée personnellement en février 1951 alors que, découragé par les pesanteurs du mouvement politique, il est une première fois tenté d'abandonner son poste de rédacteur en chef à *Aspect de la France* :

« Nous bâtissons l'arche nouvelle, catholique, classique, hiérarchique, humaine où les idées ne seront plus des mots en l'air, ni les institutions des leurres inconsistants, [...] où méritera ce qui mérite de revivre, en bas les républiques, en haut la royauté et, par delà tous les espaces, la papauté. [...] Même si cet optimisme était en défaut et si, comme je ne crois pas tout à fait absurde de le redouter, la démocratie [...] étant devenue irrésistible, c'est la mort, c'est le mal qui doivent l'emporter, et qu'elle ait eu pour fonction historique de fermer l'histoire et de finir le monde, même en ce cas apocalyptique, il faut que cette arche franco-catholique soit construite et mise à l'eau face au triomphe du Pire des pires. Ce qu'il y a de bien et de beau dans l'homme ne se sera pas laissé faire. ».

Considérée par les commentateurs comme le testament politique de Maurras, faisant de Boutang son continuateur légitime, selon ses dernières volontés, la lettre est reproduite en exergue d'un ouvrage monumental, *Maurras, l'œuvre et la destinée*, entièrement dédié à la gloire de son maître. Elle permet d'assurer à Pierre Boutang une paternité incontestable dans l'évolution discursive de la doxa maurrassienne. Boutang parvient ainsi à incarner l'héritage maurrassien et sa revendication à être le dépositaire testamentaire de la parole de Maurras n'est aujourd'hui contestée ni par les héritiers de l'âme, ni par ceux du sang.

Fort de ce legs, Boutang fait scission avec *Aspect de la France* en novembre 1954. Accompagné du journaliste Michel Vivier et d'un groupe de jeunes rédacteurs, tels que Jean-Marc Varaut, Vladimir Volkoff ou Nicolas Kayanakis, il fonde un nouvel hebdomadaire royaliste, *La Nation française*, dont le premier numéro paraît le 12 octobre 1955, journal plus en prise sur les réalités de son époque mais surtout plus novateur et plus libre dans son interprétation de la pensée maurrassienne qu'*Aspect de la France*. L'équipe rédactionnelle reproche aux héritiers orthodoxes du maurrassisme de fossiliser le royalisme en renonçant à toute attitude offensive et critique vis-à-vis du passé et, notamment, de ne pas œuvrer pour la réconciliation des deux Frances, celle de la Résistance et celle qui, tout en rejetant la collaboration, est restée fidèle au maréchal Pétain.

Cette avant-garde né-maurrassienne tente d'extraire le discours de la gestation cénaculaire où les orthodoxes du mouvement l'ont confiné. Dans le mouvement des années soixante, ces jeunes maurrassiens vont ainsi tenter de construire une discursivité nouvelle, d'une obédience parfois subversive, afin de réhabiliter la pensée et la figure du maître défunt tant dans les champs littéraire et politique qu'auprès des milieux intellectuels et universitaires,

alors que le maurrassisme orthodoxe, incapable de rénover ce discours et, par là même, de renouveler ses troupes, dépérit naturellement dans la seconde moitié des années soixante-dix.

## **2.5 Tentatives de réhabilitation politique : un Maurras pour les masses ?**

Sans rendre Charles Maurras tout à fait acceptable pour l'opinion publique, l'avènement de la cinquième République va permettre au discours néo-maurrassien d'entamer l'important processus de réhabilitation de la pensée politique du Maître. Car *La Nation française* était violemment opposée aux institutions et aux hommes de la IV<sup>ème</sup> République. De même, l'hebdomadaire se veut-il un ardent défenseur de l'Algérie française, et se rallie au général de Gaulle à partir de 1958, appuyant les initiatives prises par le Comte de Paris en direction du nouveau régime et profitant de sa structure régaliennne intrinsèque pour poser la question de son inspiration maurrassienne. Le propos se fonde principalement sur l'aspect monarchique du pouvoir présidentiel, notamment lorsque ce pouvoir paraît incarné par un homme fort. Il nourrit certains fantasmes, comme la participation de Charles de Gaulle aux pages militaires d'*Action française*, ou l'authenticité des relations du général avec le comte de Paris, au but de rétablir la monarchie française. Plus tard se posera également la question du maurrassisme de François Mitterrand, mais sur d'autres gammes, notamment après les révélations de son appartenance à l'administration vichyssoise. Cette résurgence de la pensée politique de Maurras profite également du refoulement plus ou moins global de la conscience collective nationale vis-à-vis de Vichy et de l'Occupation, et du fameux syndrome de Vichy, selon le terme défini par l'historien Henri Rousso<sup>142</sup>. Après ce refoulement, la conscience de générations nouvelles s'interroge et l'exhume, sans avoir encore l'occasion de pleinement l'analyser.

Mais c'est surtout le centenaire de la naissance de Charles Maurras, en 1968, qui va offrir à ces jeunes maurrassiens le terreau d'une discursivité plus ample. L'anniversaire, coïncidant avec les événements du mois de mai, va paradoxalement permettre une rénovation profonde de l'image de Maurras par l'affirmation d'une contre-culture radicale, en opposition à la mythologie des partis traditionnels issus de la Résistance, irrévérence que semble autoriser la révolution culturelle en marche. Car l'ostracisme officiel perdure et l'anniversaire reste un sujet embarrassant pour les autorités qui interdisent une émission de France Culture sur Maurras alors que des cérémonies officieuses ont lieu, à Martigues le 20 avril, à Paris, au

---

<sup>142</sup> Henri Rousso, *Le syndrome de Vichy de 1944 à nos jours*, op. cit.

théâtre des Champs-Élysées, le 4 mai, et à la Mutualité le 18 octobre<sup>143</sup>. Mai 68, instant de révolte de la jeunesse française dans le giron du grand mouvement de protestation culturel qui touche les États-Unis, va trouver un écho auprès des jeunes militants de la Restauration nationale, dressés contre leurs aînés qu'ils taxent d'immobilisme et de défaitisme.

C'est un maurrassisme de plus en plus débarrassé de Maurras qui se définit dans ces nouveaux cénacles, tels que le groupe de La Mesnie et sa revue *Courrier français* ou *La Nation française*, précédemment évoquée. Il s'agit pour ces « modernes » de rajeunir et de rénover le royalisme par la défense d'un nationalisme moderne. Sans renier leur filiation aux idées de Maurras, ces groupes prétendent exercer un droit d'inventaire sur sa pensée. Leur discours consiste principalement en un rejet de sa radicalisation politique dans les années trente et quarante. Ils condamnent notamment les dérapages les plus inacceptables de ce discours, particulièrement sa violence de ton dans les attaques de personne, et prennent leurs distances, après la Collaboration et la Shoah, avec sa dimension fortement antisémite.

Les nouveaux réactionnaires tentent également de rompre l'ostracisme cénaculaire de l'extrême droite en accueillant des Français venus de toutes origines politiques, désireux d'agir selon le seul intérêt national, et se rapprochent du comte de Paris. Ils retiennent le Maurras de l'Avant-guerre, la tonalité de ses articles patriotiques et économiques attachant une grande importance aux questions sociales et à la modernisation de l'organisation économique du pays. Une nouvelle génération d'intellectuels maurrassiens se rassemble ainsi autour de cette discursivité novatrice, revendiquant *un autre Maurras*, allant parfois jusqu'à jouer la modernité politique, littéraire et esthétique, contre l'image façonnée par le vieux maître lui-même, de façon à adapter le discours monarchiste aux réalités et aux problématiques nouvelles de la France dans le monde contemporain.

Profitant de l'apaisement du souvenir de Vichy, ces jeunes maurrassiens commencent donc à diffuser l'image d'un Maurras rendu acceptable au public français, en rejetant toutes ses dérives, vichyssoises, antisémites ou intégristes, tout en rénovant les bases de sa pensée par l'effet d'un habile retour aux sources idéologiques du maurrassisme pour en dégager ce qu'ils définissent comme sa véritable modernité : le principe de décentralisation et son opposition viscérale au capitalisme naissant, devenu depuis ultralibéralisme ou néolibéralisme tentaculaire. Le propos fait recette à une époque d'importante contestation régionaliste contre le pouvoir parisien et de remise en cause évidente du système productiviste.

---

<sup>143</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op. cit. p. 109.

L'exemple le plus patent de cette régénération militante de la doctrine par le double effet de retour aux sources doctrinales et d'épuration des aspérités les plus choquantes de la doxa demeure celui de groupe sécessionniste de la « Nouvelle Action française », créée en 1971 sous l'impulsion de Bertrand Renouvin, Ivan Aumont et Gérard Leclerc, qui proposent aux jeunes monarchistes *Un autre Maurras* avant de présenter un *Projet royaliste* suivi d'une candidature de Renouvin à l'élection présidentielle de 1974. C'est un maurrassisme de gauche qui s'y dessine, antilibéral, social<sup>144</sup> et décentralisateur. Dans cette mouvance, le géographe français Jean-François Gravier réédite, en 1972, son célèbre ouvrage anticentralisateur, *Paris et le désert français*, où il attaque ce qu'il nomme la « macrocéphalie parisienne ». Mais l'aventure s'enlisera bien vite, notamment du fait des résultats, dérisoires, du parti au premier tour de l'élection, puisqu'il obtient 0,17% des voix.

Cette démarche, assez particulière du fait de la personnalité même de Renouvin, permet cependant de faire connaître aux français l'existence d'un parti monarchiste rénové et épuré de ses diatribes violentes et réactionnaires. Cependant ce « monarchisme de gauche » périlclite rapidement puisqu'il semble peu approprié aux fondements idéologiques qui forment la base même du mouvement. Il est caduc, peut-être et surtout, pour sa jeunesse, qui reste logiquement réceptive à l'autoritarisme de droite. Certains iront bientôt grossir les rangs des groupes néofascistes issus de la dissolution des mouvements Occident puis Ordre nouveau, comme le Parti des forces nouvelles ou le Front national<sup>145</sup>.

Si elle s'avère secondaire dans la construction idéologique des nouvelles forces politiques en présence dans la France de l'Après-guerre, la pensée politique de Maurras demeure de premier plan pour les doctrinaires et dirigeants des régimes idéologiques de type national-catholique. Il apparaît comme l'un des penseurs fondateurs de ce système politique dans la péninsule ibérique ainsi qu'en Amérique hispanophone. La réception de sa pensée s'incarne dans l'autoritarisme politique et religieux présent au sein de régimes où le traditionalisme de droite réagit parfaitement à la dimension anti-communiste de son discours, et où le néo-thomisme autoritaire apparaît toujours comme un rempart moral au communisme. Il s'agit là d'une version du conservatisme politico-religieux dont n'est pas tout à fait exempt le territoire nord-américain.

La pensée politique et religieuse de Maurras a ainsi influencé le catholicisme fondamentaliste de la dictature brésilienne, de 1963 à 1985, ainsi que le groupe activiste

---

<sup>144</sup> Bertrand Renouvin, *Charles Maurras, l'Action française et la question sociale*, Ed. Ars magna, coll. Le lys rouge, Paris, 1982.

<sup>145</sup> Au sujet du néofascisme en France, voir Joseph Algazy, *La Tentation néofasciste en France, 1944-1965*, Fayard, Paris, 1984 et *L'extrême droite en France de 1965 à 1984*, Ed. L'Harmattan, Paris, 1989, rééd. 2000.



cellulaire des *Cursillos de la Cristiandad*, particulièrement influent dans l'administration argentine des années soixante, ou l'organisation controversée de l'*Opus Dei*. Au Portugal, la doctrine idéologique politique d'Estado Novo d'Antonio Oliviera Salazar, prolongée jusqu'en 1974 par Marcello Caetano, puise une partie importante de ses axiomes politiques dans les théories maurrassiennes. N'oublions pas que Maurras lui-même fut l'un des interlocuteurs privilégiés du dictateur espagnol Francisco Franco, qui le reçut avec maints égards en 1938. Charles Maurras jouira ainsi de l'appui pérenne des institutions intellectuelles étrangères des régimes d'extrême droite catholique, comme l'Académie royale des sciences morales et politiques espagnole, qui dénonce, dès son emprisonnement, la situation affligeante dans laquelle se trouve son membre correspondant, Charles Maurras, à la prison de Clairvaux. Cependant, ces disciples étrangers adapteront naturellement sa pensée aux réalités de leur temps et de leurs nations respectives ainsi qu'aux lignes de force de leurs idéologues nationaux, opérant par là même une distorsion parfois profonde avec les motifs initiaux du discours maurrassien. Par ailleurs, cette assimilation de sa doctrine politique, bien que largement tronquée par les régimes idéologiques autoritaires ibéro-américains, pèsera lourdement en sa défaveur quant à la réception de ce discours en France.

Cette influence idéologique de Maurras à l'étranger permet néanmoins aux fidèles de contourner l'ostracisme politique français en démontrant les bienfaits de la politique maurrassienne au sein de nations hostiles à l'entrée en guerre aux côtés de l'Axe par la publication d'études largement sympathisantes, notamment sur l'Estado Novo portugais, études particulièrement centrées sur son Chef de Gouvernement, Antonio Oliviera Salazar, telles que le *Salazar* de Jacques Ploncard d'Assac ou le *Vrai Salazar* de Louis Mégevand. Cependant ces biographies d'admiration demeurent réduites aux cénacles clos des maisons d'édition partisans de La Table Ronde et des Nouvelles Editions Latines.

Au paroxysme du syndrome de Vichy, alors que la Collaboration a été lissée, pour ainsi dire gommée, le retour de la figure de Maurras dans le monde intellectuel français semble possible. Mais le refoulement de la conscience nationale vis-à-vis de l'Occupation vole en éclat entre 1971 et 1974, face aux exigences de justice de la mémoire juive et sous l'impulsion d'une jeunesse militante, celle de mai 68, antiraciste, pacifiste et viscéralement hostile au Franquisme et au Salazarisme. Ce besoin d'histoire et de vérité surgit plus ou moins simultanément avec la chute de ces régimes, du moins en Europe de l'Ouest. Cette jeunesse, nouvellement convertie à la pensée européenne, fortement engagée à gauche, mène les procès moraux que ses parents ont abandonnés. Elle fait rapidement sa part au doctrinaire du nationalisme intégral. On diffuse alors une image sans concession de Maurras, héritée de ses

positions sous l'Occupation, dans un sens tout à fait opposé à celui qu'avaient espéré ses continuateurs.

Malgré une résurgence de courte durée après sa mort, la pensée politique de Maurras apparaît condamnée, en France, à un ostracisme irrévocable, car les diverses tentatives de modernisation et de réhabilitation de cette pensée ne peuvent l'extraire du fort sentiment de passéisme autoritariste dont elle paraît tributaire. Elle semble en complet porte-à-faux avec les réalités politiques de la France et du monde contemporain. Et de fait, comment penser le nationalisme maurrassien à l'heure de la Communauté du Charbon Et de l'Acier ou de l'entente franco-allemande ? Comment envisager l'idée d'une monarchie française selon le prisme d'un empirisme organisateur à la fois anticapitaliste et anticommuniste à l'heure de la Guerre froide, et où situer cette monarchie fantasmatique dans la division des blocs ? Comment penser une diplomatie satisfaisante envers le jeune état d'Israël lorsque cette doctrine se cimente d'un antisémitisme archaïque, taxant ce peuple d'apatride, et qu'un même racisme envisage les nations arabes montantes comme attardées ? Comment percevoir l'individu français à l'heure de l'ouverture des frontières, de l'immigration positive, de la mondialisation et de la globalisation naissantes selon cette conception ancienne, voire archaïsante, de la France et des Français ? Toute une théorie s'effondre, ignorante des révolutions technologiques qui ont bouleversé le rapport de l'homme au monde qui l'entoure, figée à un moment de l'Histoire face à une époque en mutation rapide, dont l'évolution semble provoquer le partage communément admis d'idéaux libéraux aux antipodes des anciennes valeurs maurrassiennes.

Même dans ce domaine de prédilection que représentait, pour Maurras, la politique, il semble que son nom soit progressivement devenu de plus en plus difficile à prononcer, et « il n'est pas rare qu'un homme politique s'en serve pour discréditer un adversaire ». Ainsi, en 2007, le philosophe polémique Bernard-Henri Lévy avait-il taxé de « maurrassiens » la personne et le programme de Jean-Pierre Chevènement, alors candidat à l'élection présidentielle. La comparaison avait, semble-t-il, bien plus pour objectif de décrédibiliser l'adversaire politique que de mener une réflexion profonde sur la nature de l'Etat et du mode de gouvernement que proposait ce candidat. L'adjectif, jeté comme une insulte, était certainement lié au fait que ce souverainiste de gauche avait reçu, probablement contre sa volonté, les soutiens des deux mouvements d'obédience maurrassienne encore en activité politique de nos jours, le parti néo-monarchiste de Renouvin, issu de la « Nouvelle Action française » qui forme les troupes des maurrassiens dits de gauche, et le CRAF, héritier de *La Nation française* de Pierre Boutang, plus traditionnellement ancré à droite. Rappelons que le

refus du traité européen de Maastricht, prôné par Chevènement, était alors au cœur du débat. Plus récemment, en mai 2012, la ministre Nathalie Kosciusko Morizet déclarait, au sujet de la dérive droite du candidat Sarkozy, que son conseiller Patrick Buisson, au passé politique affilié à l'extrême droite, voulait faire gagner non le président sortant mais Charles Maurras. Ce ne sont pas ici les idées monarchistes de Maurras qui sont en cause, lesquelles n'ont plus d'emprise véritable sur l'extrême droite moderne, mais le symbole totémique qui est mis en avant, ainsi que l'opprobre qui s'adjoit à son nom.

Sémantiquement, le terme de maurrassien apparaît aujourd'hui comme un synonyme populaire de fasciste, c'est-à-dire une insulte anachronique mais encore vivante dans la culture publique, servant à décrédibiliser un adversaire politique. Cet usage linguistique a pour effet mécanique de valider inconsciemment, dans la mémoire collective, l'assimilation de Charles Maurras à l'idéologie fasciste.

Sur le plan politique, le maurrassisme est progressivement devenu un mouvement isolé, fragmentaire et minoritaire de l'extrême droite catholique, une succursale plus ou moins avouée du Front National, malgré les contestations des héritiers de Maurras face aux tentatives de récupération des lepénistes. Si la résurgence de cette pensée politique demeure, dans l'hexagone, tout à fait anecdotique, il semble qu'elle ne puisse tout à fait s'extraire d'une réflexion politique sur le gouvernement fort. Politiquement, Maurras reste donc une référence, positive ou négative, dans les milieux intellectuels et savants, même au delà de l'extrême droite, puisque les problématiques de la forme de l'Etat, du gouvernement, de ses rapports avec l'idée de nation demeurent pensées selon les mêmes termes qu'en son temps. De ce fait, il demeure incontournable pour quiconque cherche à aborder les notions de nation et de nationalisme dans l'Europe de la fin du dix-neuvième et de la première moitié du vingtième siècle.

Charles Maurras jouit ainsi, dans le domaine de l'histoire des idées et de la philosophie politique, de l'absolu de la pensée philosophique, au point qu'il peut être lu, dans ce domaine précis, de façon neutre et historique, de la même manière que Hume, Klopstock, Fichte ou Canovas del Castillo. On peut aisément accepter certaines questions philosophiques que pose le discours maurrassien, dans *l'Avenir de l'intelligence*, par exemple, sans pour autant accepter les réponses, et Maurras est souvent étudié en Sciences politiques, parfois en Philosophie. Si son audience est affaiblie, n'oublions pas pour autant que le mouvement politique qu'il a initié n'est pas mort. C'est ainsi que les sciences sociales et politiques, via le prisme neutralisant de l'analyse universitaire, vont apparaître, aux yeux de ses continuateurs,

et après les débâcles politiques des années soixante, comme le nouvel espace d'une survie intellectuelle et politique.

## **2.6 Tentatives de réhabilitation intellectuelle : Maurras et l'Université.**

La fin des années soixante va être l'occasion d'un autre développement discursif que celui de la politique comme tentative de renouvellement de la pensée maurrassienne : celui d'une parole universitaire qui s'appuie sur la caution d'une neutralité scientifique pour réhabiliter progressivement ce discours en offrant une extension scientifique à certaines de ses théories. L'essor de cette entreprise devient possible à cette époque particulière où le syndrome de Vichy est encore une réalité dans l'histoire des mentalités et où des professeurs au passé maurrassien sont progressivement réintégrés dans l'enseignement supérieur et la recherche.

Nombre d'entre eux avaient en effet été révoqués sans pension avec interdiction d'enseigner à la Libération. Toutefois, dans la seconde moitié des années soixante, l'ostracisme officiel commence à s'estomper. C'est, notamment, le cas de Pierre Boutang, qui avait tenté, après la guerre, de faire prévaloir son passé de résistant. Celui-ci lui offre, pour un temps, une certaine respectabilité, jusqu'à ce que ne ressurgisse un autre passé, plus vichyssois : quoique Pierre Boutang ait participé à l'armée de la Libération en Tunisie et au Maroc de 43 à 46, sa participation au gouvernement Giraud en Afrique du Nord, dont les sensibilités vichyssoises ne laissent pas d'être connues, vont compromettre sa carrière universitaire : il sera révoqué en 1946 puis réintégré en 1967, à la suite des interventions d'Edmond Michelet et d'Alain Peyrefitte.

Pour donner audience à un discours scientifique, d'essence politique, historique et sociologique, ces universitaires maurrassiens s'appuient sur l'intérêt que suscite toujours Maurras à l'étranger. Ils usent d'une stratégie récurrente initiée par le Maître durant les années de prison, qui consistait à s'appuyer sur les études étrangères pour contourner la méfiance, le rejet et l'opprobre qui le frappaient en France. Si le procès Maurras a pu conduire à une rupture profonde des milieux universitaires avec le maurrassisme sur le territoire hexagonal, rejet de l'idéologie et de l'œuvre protéiforme, ses théories continuent en effet de fasciner, outre atlantique, de jeunes universitaires américains qui inscrivent leurs recherches dans la tradition scientifique des départements d'études romanes issue de l'époque de la crise vaticane. Ainsi, certains professeurs américains, tel que Hayes ou Brogan, qui avaient, dans les années trente, initié une importante littérature sur l'Action française et les théories

maurassiennes, assurent-ils la continuité entre les études des années trente et celles des années cinquante<sup>146</sup>.

Cependant l'essor de ces études nouvelles est freiné, durant cette décennie cinquante, par les purges du maccarthysme qui frappent de plein fouet les universités américaines, particulièrement les universités de Rutgers et de Californie, où exercent les centres de recherche les plus importants sur le nationalisme français. Ainsi, Edward R. Tannenbaum, de l'université de Rutgers, soutient-il sa thèse en 1950 comme s'il témoignait devant la commission des activités anti-américaines, prenant grand soin de préciser, en introduction de ses travaux, que « Pas un de mes amis n'est fasciste, communiste, nationaliste ou intégriste. ». (p. VIII). Cette remarque surprenante est à situer dans l'atmosphère de « chasse aux sorcières » qui baigne alors les milieux artistiques et intellectuels aux Etats-Unis. La crainte et la suspicion naissent en partie de l'utilisation disproportionnée du concept de totalitarisme, mis au point par Hayes dans les années trente, et qui préside naturellement aux études sur le nationalisme, mais que les universitaires conservateurs, souvent issus de l'émigration allemande<sup>147</sup> et de certaines franges du fondamentalisme catholique<sup>148</sup>, réutilisent dans les combats idéologiques de la guerre froide. Le concept de Hayes permet en effet de joindre fascisme et communisme dans une même typologie de régimes politiques<sup>149</sup>, selon le célèbre adage alors en vogue, préexistant durant toute la guerre et qui diabolisait déjà, dans la presse catholique américaine, l'allié rouge. Le communisme était perçu comme un fascisme rouge. Ainsi, pour l'hebdomadaire catholique de l'Indiana, *Our Sunday Visitor* : « Nazism is brown Fascism; Communism is red Fascism. Both destroy liberty, peace and religion. ».<sup>150</sup> Or cette perception ressurgit dans le rapport d'enquête aux activités anti-américaines où fascisme, nazisme et communisme sont constamment associés : « The Red fascist will deny it, but the fact is that communism is based upon a principle of revolution » ; « The campaign against Red-fascism is beginning to hurt the comrades. We must keep it up and intensify it. A flood of solid, factual reports from your committee can help greatly. ».<sup>151</sup>

---

<sup>146</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op. cit. p. 118.

<sup>147</sup> Jean-Michel Palmier, *Weimar en exil. Le destin de l'émigration intellectuelle allemande antinazie en Europe et aux Etats-Unis*, t. II, Payot, Paris, 1988, p. 310 et 372.

<sup>148</sup> George Sirgiovanni, *An Undercurrent of Suspicion: Anti-Communism in America during World War II*, chap VII, *Catholics, Fundamentalists and the Red Devil-Ally*, Transaction publishers, Rutgers, New Brunswick, New Jersey, USA, 1990, p.147-153.

<sup>149</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op. cit. p. 119.

<sup>150</sup> *Our Sunday Visitor*, cité par George Sirgiovanni in, *An Undercurrent of Suspicion: Anti-Communism in America during World War II*, op. cit. p. 150.

<sup>151</sup> *Investigation of Un-American propaganda activities in the United States, Hearing before the committee on Un-American activities house of representatives, Eightieth congress, First session, On H. R. 1884 and H. R. 2122, bills to curb or outlaw the Communist Party of the United States. Washington D.C March 24-28, 1947.*

Les purges durent jusqu'en 1960, année qui voit paraître les premières publications des études américaines sur Maurras et l'Action française issues des chaires appartenant à l'histoire intellectuelle et à la science politique. L'on peut citer notamment, dès 1960, Samuel M. Osgood, qui publie ses travaux sur le parti monarchiste, *French Royalism under the Third and Fourth Republics* ainsi que de nombreux articles sur Maurras et son *Action française*. Deux ans après ces importantes publications, Edward R. Tannenbaum publie à son tour la thèse qu'il avait soutenue en 1950 sur l'Action française, *The Action française, Diehard Reactionaries in Twentieth Century France*. La même année, les travaux du sociologue américain Eugen Weber, *Action française : Royalism and Reaction in Twentieth Century France*, sont publiés aux Etats unis puis traduits en français en 1966. Ils proposent alors la recherche la plus complète et la synthèse la plus aboutie sur l'Action française et sur la carrière de Maurras. L'université américaine, enfin restaurée dans son fonctionnement scientifique, va ainsi proposer, dans le tournant des années soixante, d'importants corpus d'études qui font encore école. Selon Bruno Goyet, sans ces apports extérieurs, les études sur le maurrassisme auraient certainement marqué le pas en France<sup>152</sup>.

Eugen Weber fait ses études à Cambridge puis à Science-Po après la guerre. C'est à Paris qu'il s'intéresse à l'*Action française* et à ce qu'il perçoit comme son remarquable pouvoir de fascination sur ses contemporains, qu'il décrit comme obstrué par l'image monolithique héritée de la Collaboration<sup>153</sup>. Ses travaux consistent à démontrer que ce mouvement n'est en rien fasciste contrairement aux démonstrations de Hayes dans les années trente. Il brosse le portrait d'un Maurras certes extrémiste mais lavé de l'opprobre fasciste, même s'il ne lui fait aucune concession sous l'Occupation si ce n'est celle d'avoir été isolé et manipulé par d'habiles esprits. La précision de ses recherches offre un portrait extrêmement complet de l'histoire de la ligue et du journal et amende la conclusion d'un Maurras plus conservateur que proprement fasciste au moment où le concept de totalitarisme commence à être vivement combattu aux Etats-Unis. Il réfute ainsi, avec son contemporain Edward R. Tannenbaum, les thèses et les analyses de Hayes, et particulièrement les récupérations qui en ont été faites. On connaît la réception, largement favorable, qu'ont pu recevoir ces analyses parmi les cénacles maurrassiens.

---

*Printed to the use of the Committee of Un-American activities, United States government printing office, Washington 1947. p. 40 et 223.*

[http://archive.org/stream/investigatonofun1947unit/investigatonofun1947unit\\_djvu.txt](http://archive.org/stream/investigatonofun1947unit/investigatonofun1947unit_djvu.txt)

<sup>152</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op. cit. p. 102.

<sup>153</sup> Eugen Weber, *Ma France*, Ed. Fayard, Paris, 1991, chap. 1.

[http://archive.org/stream/investigatonofun1947unit/investigatonofun1947unit\\_djvu.txt](http://archive.org/stream/investigatonofun1947unit/investigatonofun1947unit_djvu.txt)

Cet intérêt outre atlantique permet, en France, la mise en place d'un discours savant visant à l'expression d'une neutralité objective qui ne se veut ni militante ni idéologique, et qui reprend l'image américaine d'un Maurras conservateur. Il s'agit, rappelons-le, pour des professeurs issus de la mouvance maurrassienne, de produire un discours universitaire capable d'assurer une neutralité théorique ainsi qu'une légitimité intellectuelle nécessaire à la pérennisation de cette pensée en déportant le débat politique vers des sphères plus nuancées tout en poursuivant et en renforçant le processus d'épuration des outrances les plus inacceptables de ce discours. En effet, une lecture du maurrassisme selon le prisme d'une époque, conforte un élan militant puisque l'effort de réinscription dans le temps de la vie de Maurras, de ses actes et de ses conceptions, permet d'en adoucir les aspérités et de les relativiser<sup>154</sup> : il devient ainsi un antisémite parmi tant d'autres à une époque où ce racisme est communément admis, et non des pires, puisqu'il refusera toujours l'antisémitisme racialisé dit de « peau » en faveur de l'antisémitisme d'« Etat ». Maurras sera de même un journaliste violent lorsque la virulence journalistique est un fait d'époque, et l'on pourrait, suivant ce schéma, donner maints exemples d'un Maurras expliqué comme un homme de son temps.

Le premier effort signifiant de cette discursivité universitaire se concentre autour de l'Institut d'études politiques d'Aix-en-Provence qui accueille, dès 1968, des colloques organisés par un Centre d'études maurrassiennes à l'initiative de son directeur, Victor Nguyen, un homme du sérail décrit par ses proches comme un mélange extraordinaire d'antinomies, un individu particulièrement tourmenté<sup>155</sup>. Militant monarchiste dans sa jeunesse, il était devenu le plus grand spécialiste des études maurrassiennes. S'inscrivant dans un processus de retour aux sources propre à l'école néo-maurrassienne qui s'était formée à la doxa de la *Nation française* de Boutang, Nguyen rejette l'idée d'un Maurras réduit à ses positions sous l'Occupation. Pour lui préexiste à l'Action française un Maurras en gestation de sa pensée, qui serait le Maurras véritable, et qu'il faut parvenir à mettre en lumière, un Maurras fondamental, inscrit entre 1890 et 1908, perception qui transparaît particulièrement dans sa monumentale étude sur les premières années intellectuelles de Maurras ainsi que dans ses propres interventions aux colloques qu'il organise à Aix.

Cependant, malgré la richesse de ces tentatives et l'intérêt réel de ces études, la fascination du directeur du centre pour le maître confère rapidement aux colloques, par le choix d'intervenants généralement sympathisants, une parole mémorielle et militante en sus de la parole scientifique, qui a pour effet d'invalider, pour l'Université, la neutralité

---

<sup>154</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op. cit. p. 102.

<sup>155</sup> Ibid. p. 102.

déontologique de la parole universitaire et de marginaliser son organisateur auquel ne survivront ni les colloques ni le centre. Ainsi cette première tentative aboutit-elle à un échec, patent dès la seconde moitié des années soixante-dix.

Un autre intellectuel maurrassien va reprendre le flambeau et pousser plus loin encore la tentative de réhabilitation de la pensée de son maître depuis l'Université. Il s'agit de l'ancien directeur de la *Nation Française*, Pierre Boutang. De tous les intellectuels maurrassiens, il demeure certainement celui qui va rénover cette discursivité de la façon la plus probante et la plus originale. Sans jamais renier l'héritage de son maître, Pierre Boutang étend le propos dans tous les champs où cette discursivité peut encore trouver le moyen de sa réhabilitation, alors qu'elle vient d'essuyer un cuisant échec sur le plan politique et que son journal vient de cesser de paraître l'année même où il est réintégré au corps des enseignants.

Cette pensée, telle qu'elle apparaît dans *Son Maurras, l'œuvre et la destinée*, ouvrage de référence permanent des continuateurs et des sympathisants, où Boutang fige les canons de sa propre discursivité maurrassienne, ne résulte pas véritablement d'une analyse de la doctrine de Maurras mais plutôt d'un approfondissement de ses substrats philosophiques resitués dans la tradition philosophique occidentale, articulant l'idée de monarchie avec la philosophie et la théologie chrétiennes. Boutang tente d'en montrer la complexion métaphysique en la resituant dans la tradition d'un conservatisme monarchiste défait de toute tentation fasciste, inscrivant cette pensée et cette œuvre dans la tradition spiritualiste héritée des philosophes Gustave Thibon, Gabriel Marcel et Marcel de Corte, ses collaborateurs à la *Nation française*. Boutang offre aussi une analyse partielle de la poésie de Maurras, dans deux chapitres situés à la fin de cette somme biographique, autobiographique et philosophique, sur lesquels nous reviendrons, poésie vue comme fixe dans son apport métaphysique mais témoignant d'une pensée mobile, mutante, selon « L'Art des retours. »

Boutang étant un écrivain du colloque intérieur, ainsi qu'en témoignent ses romans, dans la droite lignée de Maurras en poésie – il serait par ailleurs intéressant d'analyser l'apport évident de la poétique maurrassienne sur l'œuvre littéraire de son continuateur le plus fidèle – l'ouvrage se présente comme un dialogue à la fois intime et philosophique qu'il entretient avec son aîné. Il y adopte le point de vue du disciple qui, s'inscrivant dans la tradition classique et hellénique de la philosophie occidentale, a assumé puis dépassé la pensée du maître. L'ouvrage, qui joue d'un hermétisme littéraire propre à flatter ses lecteurs, se présente comme l'interprétation canonique des différents éléments de la pensée, de l'œuvre et de la vie de Maurras de la part de celui qui, particulièrement après la mort de Nguyen, apparaît comme le meilleur connaisseur de cette vie et de cette œuvre.



Véritable manifeste du post-maurrassisme, « le livre renseigne moins sur Maurras lui-même que sur Maurras vu par Boutang »<sup>156</sup> au moment même où ses travaux universitaires et ses essais philosophiques consistent en une actualisation de la pensée de son maître et des questions politiques qu'elles soulèvent, telles que celles du bien commun, de la légitimité et de la mixité du pouvoir. C'est un nouveau monarchisme de raison qui s'y dessine, qui ne se veut ni d'héritage ni de filiation mais qui prétend procéder d'une investigation philosophique originale, mue par la volonté de relativiser et d'expliquer les aspects les plus datés ou les plus choquants de ce discours. L'ouvrage paraît ainsi fondamental pour la compréhension de la discursivité post-maurrassienne puisqu'il se veut la référence essentielle des travaux d'obédience maurrassienne des années quatre-vingt-dix.

La promotion de ce discours, qui reprend celui de la *Nation française* sur des modes plus intellectuels et littéraires que politiques, passe dès lors par l'Université de Paris IV où Pierre Boutang est élu professeur en 1976. Cependant, à sa suite et sous sa direction, la filiation universitaire et savante n'a pas été féconde et peut se réduire à la seule thèse de Jean-Marc Joubert, *L'idée de nature dans l'œuvre de Charles Maurras*. Boutang parvient néanmoins à se présenter, hors des sphères de sa propre université où il est rapidement marginalisé par ses collègues, comme le continuateur et le rénovateur central de cette pensée et de cette œuvre. Ainsi les autres travaux universitaires d'obédience maurrassienne se situent-ils généralement dans sa filiation, offrant, au sein de leurs propres études de l'œuvre maurrassienne, de longs développements digressifs et admiratifs consacrés à Boutang<sup>157</sup>, qui apparaissent comme le témoignage de cette allégeance : « La vraie gloire d'un maître n'est-elle pas de donner naissance, non à des disciples mais à d'autres maîtres ? Si tel est le cas, Maurras a bien joué ici le rôle d'accoucheur. La vie intellectuelle de Boutang décrit en effet un voyage personnel, traduit dans une œuvre d'une ampleur comparable à celle de Nietzsche ou de Platon. »<sup>158</sup> Boutang apparaît comme la pierre angulaire de la pensée post-maurrassienne en ce qu'il construit un véritable paradigme critique du maurrassisme, incontesté par les maurrassiens si l'on exclut la vieille garde orthodoxe du mouvement. Or cette mouvance d'un autre temps achève de disparaître naturellement vers la fin des années soixante-dix.

Ainsi les travaux universitaires d'obédience maurrassienne ne font que développer certains axes complémentaires, en fonction des disciplines de chacun et de l'évolution de ce

---

<sup>156</sup> Ibid. p. 114.

<sup>157</sup> C'est particulièrement le cas des travaux de François Huguenin, *A l'école d'Action française, Un siècle de vie intellectuelle*, Ed. Jean-Claude Lattès, Paris, 1998 ; et de Stéphane Giocanti, *Maurras, le chaos et l'ordre*, op. cit.

<sup>158</sup> Stéphane Giocanti, *Maurras, le chaos et l'ordre*, op. cit. p. 503.

qu'ils nomment l'historiographie maurrassienne, qui n'est autre que l'adaptation plus ou moins cohérente apportée à l'hagiographie initiée par le Maître, autour d'une pensée et d'une structure centrale considérées comme indiscutables. C'est ainsi que, dans la continuité de Boutang, commencent à paraître diverses « vies de Maurras », issues de ces milieux savants et partisans, lesquelles ont pour objectif premier de palier ce qui apparaît à première vue comme un manque, ou une humilité pudique, le Maître prolix n'ayant jamais composé la moindre autobiographie. Or ces récits biographiques, loin de proposer une perception objective de la vie de l'homme réintégré à son époque, poursuivent en réalité toute une tradition qui tendait déjà du vivant du Maître, à l'hagiographie et à l'érection du grand homme et du grand poète, qu'ils perpétuent après la mort du héros.

Ces biographies canoniques vont tenter de fixer à la fois l'image d'une intégrité scrupuleuse du héraut du royalisme et de démontrer l'injustice qui lui fut faite lors de sa condamnation. On y trouve généralement toutes les idées qui forment le discours partisan de sa réhabilitation : relativisation des aspérités les plus choquantes et les plus datées de son discours, notamment ses aspects fortement antisémites, développements abondants sur la première période de cette vie littéraire et intellectuelle, les années provençales, l'arrivée à Paris jusqu'à la formation du quotidien d'*Action française*, c'est-à-dire la partie la plus éloignée de sa condamnation, au détriment de la période, plus trouble, des années trente et de l'Occupation. Cette histoire lacunaire s'accompagne d'une valorisation de la part littéraire de l'œuvre de Maurras au détriment de la part politique, pourtant largement plus importante que la précédente. La démarche consiste à édulcorer les parties les plus rétrogrades de ce discours pour privilégier les formes littéraires.

La tentation est d'autant plus forte que le genre biographique tend naturellement vers l'empathie et permet, par sa rhétorique intrinsèque, une stratégie facile de détournement des problématiques complexes que pose encore Maurras au monde intellectuel. Episodes romanesques, anecdotes amusantes, digressions sur sa vie sentimentale et effets pathétiques au moment final de la mort du héros permettent de distancer, voire de contourner, ces problématiques plus denses. Ainsi donnons-nous, pour exemple, cet extrait qui réduit les controverses religieuses et politiques qui entourent son retour à la foi chrétienne au couchant de sa vie : « Alité depuis plusieurs jours, son état se dégrade rapidement. [...] le 13, comme on l'a vu, le malade reçoit l'extrême onction des mains du chanoine Cormier. Maurras parvient à suivre la cérémonie avec attention, tend ses mains pour recevoir les saintes huiles, et récite le Confiteor. Le samedi, une néphrite aiguë s'annonce. Vers 23 h 30, le mourant demande d'une voix rauque : « mon chapelet » à son filleul, François Daudet. [...]

Troublantes sont ses dernières paroles – un parfait alexandrin : « Pour la première fois, j’entends quelqu’un venir. » Quelques heures après, sa respiration perd son rythme. Il meurt à 5 h 50, le matin du 16 novembre 1952. [...] La foule enfin partie, les arbres retrouvent le silence. Les « pourpres couchants de novembre » s’accompagnent du murmure du vent : cet hiver provençal dont Maurras connaissait les rigueurs et les lumières mornes, alors que, comme il l’a montré tout au long de son existence d’homme et de poète, tout retour en Provence devrait correspondre à un printemps. ».<sup>159</sup>

Ces constructions romanesques tendent à rendre plus proche et plus humaine cette figure, généralement perçue comme intransigeante, austère et politique. L’opacité réelle des éléments de cette vie est constamment anoblie par une ligne historiographique toute tracée. Elle est elle-même l’héritière de la veine hagiographique de Maurras qui se compose de commentaires épars sur sa jeunesse disséminés au sein de son œuvre, auxquels s’ajoutent divers documents inédits mis à disposition par l’Association du Chemin de paradis, correspondance personnelle, brouillons, manuscrits posthumes, et parole testimoniale des proches de Maurras qui recueillent les dernières confidences au chevet du Maître. Ces éléments sont fort intéressants, mais difficilement authentifiables, mis en doute par le fait d’être généralement rapportés par des sources toutes acquises à Charles Maurras.

A ces importants corpus biographiques, assurément hagiographiques mais extrêmement riches du point de vue de la documentation, s’ajoutent les éditions de la Restauration nationale qui donnent la parole à des universitaires issus de son giron pour diffuser des commentaires autorisés de la vulgate maurrassienne. Ces travaux ne parviennent néanmoins que très rarement à s’extraire d’une discursivité demeurée cénaculaire et l’échec d’une réelle réhabilitation aux yeux du grand public apparaît plus ou moins patent. Jusqu’à la fin des années quatre-vingt-dix, les travaux universitaires français sur le maurrassisme seront souvent marqués du sceau de l’obédience politique, qu’il s’agisse des directeurs de recherche ou de leurs étudiants : nous avons vu l’exemple de Boutang, de Joubert ou de Raoul Girardet qui dirigera la thèse de Frédéric Ogé sur Maurras et l’*Action française* sous l’Occupation. Ces travaux demeurent, dans leur grande généralité, l’œuvre de professeurs influencés par le maurrassisme s’ils ne sont pas directement des hommes du sérail, anciens collaborateurs de la *Nation française* tels que Raoul Girardet et Philippe Ariès ou travaux de journalistes affiliés à des mouvements d’extrême droite, comme Jacques Vier.

---

<sup>159</sup> Ibid. p. 499 – 501.

Malgré de multiples tentatives de neutralisation scientifique, cette discursivité de nature universitaire ne parvient à extraire ni cette œuvre ni cette pensée d'un discours implicitement militant et cénaculaire qui se confronte à de forts mouvements de résistance universitaire, lesquels se manifestent dans la carrière même de leurs auteurs, généralement marginalisés au sein de leurs universités du fait de leurs obédiences affichées. Ainsi l'élection de Pierre Boutang à l'université Paris IV, imposée par le conseil de l'université contre l'avis de son département de philosophie, est-elle perçue comme un acte de provocation de la part d'une université taxée de conservatisme<sup>160</sup>. Elle entrainera une campagne de protestation d'universitaires (Bourdieu, Vidal-Naquet, Derrida) au nom des engagements politiques maurrassiens et vichyssois<sup>161</sup> du lauréat.

Les études sur Maurras seront restées, un temps, le territoire gardé de professeurs sympathisants et marginalisés. Ces études s'articulent autour des thématiques de l'ostracisme et de l'incompréhension en faveur dans les cénacles maurrassiens. Parallèlement, cette entreprise de discursivité scientifique explique le rejet plus ou moins global des universitaires français quant à Maurras, par crainte de soupçon de connivence ou de récupérations politiques de leurs travaux. Certains travaux français font néanmoins la part du maurrassisme, sous forme de réponse polémique aux travaux militants. Ainsi procèdent-ils, à leur corps défendant, d'une dynamique polémique longtemps entretenue par les milieux intellectuels et savants français à l'égard de Maurras. Il demeure toutefois impossible de réduire la réception de l'image de Maurras à un dialogue de sourds opposant l'image qu'ont renvoyée ses détracteurs et celle qu'ont tenté de faire valoir ses fidèles. Ces deux positions ne sont pas les seules dépositaires de la mémoire savante sur Maurras. L'université française va bientôt être confrontée à des travaux d'origine étrangère qui vont offrir une autre approche de l'homme et de sa pensée.

## **2.7 La question du fascisme de Maurras**

Comme nous l'avons vu, l'Université américaine a produit, entre les années trente et les années soixante, une importante littérature savante sur Maurras et l'Action française. Cependant, si les recherches de Hayes ou de Brogan avaient eu une influence marginale sur l'Université française dans les années trente, il va en être tout autrement de leurs élèves, Weber, Osgood et Tannenbaum. Leurs travaux, et plus particulièrement ceux de Weber, vont

---

<sup>160</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op. cit. p. 115.

<sup>161</sup> Journal *Le Monde* des 15 juin et 1<sup>er</sup> Juillet 1976.

contribuer à fixer pour longtemps l'image d'un Maurras apaisé sur le territoire hexagonal, alors que les débats intellectuels sur le fascisme de Maurras divisent profondément les universitaires étrangers. En effet, de toutes les problématiques historiographiques que Maurras aura laissées aux historiens, celle de son fascisme demeure certainement la plus controversée. Ainsi est-il fort difficile d'établir un consensus.

Cette question lancinante oppose, à l'étranger, les tenants d'un Maurras qui se serait rapidement retranché, après la Grande Guerre, dans le camp d'un conservatisme ultramontain de bon ton, plus préoccupé de sa postérité littéraire que du coup de force politique qu'il appelait de ses vœux au temps de sa jeunesse militante, aux tenants d'un Maurras plus politique, précurseur direct de cette idéologie radicale, qui n'aurait jamais véritablement rompu avec elle. L'étude historique de cette pensée, de cette vie et de cette œuvre implique pourtant une neutralité discursive qui permette d'en établir clairement les structures. Toutefois, dans le cas de Maurras, les oppositions restent passionnées. Nous ne saurions trancher parmi des exposés qui ne sont pas le fait direct de notre travail. Nous les présenterons donc synthétiquement avant d'analyser les problématiques qui touchent à leur réception en France. Cependant nous ne pouvons éviter cette question brûlante du fascisme de Maurras, en ce qu'elle apparaît d'autant plus importante qu'elle représente une piste essentielle de lecture qu'il s'agisse de la réception tronquée de son œuvre poétique, ou de l'ostracisme complet dont cette œuvre va pâtir dans les milieux littéraires.

L'image d'un Maurras apaisé, plus conservateur que proprement fasciste est généralement issue des travaux des départements d'études romanes des universités américaines, particulièrement ceux de la génération d'historiens et de politicologues des années soixante qui avaient connu les purges du Maccarthisme. Leurs travaux tentent de combattre la distorsion du concept de totalitarisme et plus particulièrement les récupérations qu'en font les universitaires et les intellectuels conservateurs proches des milieux ultras du catholicisme ou du protestantisme ainsi que les propres travaux de Hayes, touché d'un violent retour à la foi dans les années vingt, et dont ils jugent la typologie du nationalisme, plus célèbre sous le nom de classification de Hayes, par trop globalisante. Elle situe en effet clairement le nationalisme intégral de Maurras dans la cinquième catégorie, aux côtés de G. d'Annunzio et de Mussolini comme de Wagner et Hitler.

Parallèlement, ces universitaires demeuraient fortement marqués, pour ne pas parler de traumatisme, par les pressions qu'ils avaient pu connaître durant la chasse aux sorcières. De façon implicite, le fait de détacher Maurras du fascisme permettait de laver l'opprobre et les suspicions qui pouvaient peser sur leurs travaux et sur leurs personnes. En outre, la tentation

était grande, et commune, de rapprocher Maurras de Franco ou de Salazar en le situant dans une mouvance plus acceptable de la hiérarchie des droites radicales, le national-catholicisme, théorisé par le spécialiste américain de l'Espagne franquiste, Stanley G. Payne. Cette approche participait indirectement d'un rapprochement de leurs travaux et de leurs départements vis-à-vis de la politique étrangère américaine durant la guerre alors que nombre de leurs collègues avaient sciemment accepté de jouer divers rôles d'experts militants au service de leur gouvernement pour maintenir la péninsule ibérique hors du conflit.

C'est notamment le cas de Hayes qui avait été nommé, en 1942, ambassadeur en Espagne, avec cet objectif pour principal ressort. L'image d'un Maurras apaisé, alors largement diffusée par l'université américaine, procède donc indirectement d'un engagement militant au sein de la division axiologique qui structure l'idéologie américaine contemporaine, opposant l'axe de la liberté à celui des totalitarismes fascistes, rouges ou noirs : elle permet de légitimer les positions troubles de la diplomatie américaine, plus favorable à un accord avec Vichy qu'avec de Gaulle, peu apprécié de Roosevelt qui craignait des prétentions dictatoriales jusqu'à la dernière année du conflit. Selon la même perspective, il n'était aucunement contradictoire de s'entendre avec Augusto Pinochet pour faire barrage au communisme en Amérique du Sud. Il n'est pas indifférent que les typologies du nationalisme associent, selon cette perspective, les nationalismes « latins » de Vichy, du franquisme, de l'Estado nuvo, de la dictature chilienne et du premier fascisme Italien.

Cette image d'un Maurras conservateur fit consensus un temps, notamment en Allemagne où l'Université a longtemps conservé des modes de pensée et de fonctionnement issus de l'entre-deux-guerres, ce qui a induit de fortes continuités dans certaines analyses. C'est particulièrement le cas d'Armin Mohler, spécialiste de la révolution conservatrice allemande, qui refuse d'assimiler Maurras au fascisme en le situant parmi les théoriciens de la droite traditionnaliste. Mohler décrit Maurras comme intellectuellement hermétique aux bouleversements provoqués par la Révolution Russe et incapable d'appréhender des problématiques intrinsèques au monde moderne. Il s'agit là d'une analyse assez proche de celle qui avait été élaborée en Allemagne ou même en France, dans les années trente et quarante.

Très rapidement après la publication des travaux de Weber, d'autres travaux, contradictoires, voient le jour. Autant l'ouvrage de Weber conférait une vision acceptable du nationalisme maurrassien, autant les travaux de l'historien Allemand Ernst Nolte entraînent des polémiques du fait d'une perception fascisante de l'Action française, laquelle découle de la re-conceptualisation de la notion de totalitarisme. Dans son étude, *Der Faschismus in*

*seiner Epoche*, Nolte tente de définir l'idéal type du fascisme par une démarche à la fois historique et philosophique qui cherche le socle fondamental de cette idéologie. Pour lui, le fascisme n'est pas un système original mais une réponse au communisme qui emploie les mêmes principes pour le combattre. Le fascisme se définit ainsi et avant tout par son antimarxisme essentiel, puis par les similitudes qu'il transpose du système communiste : appui d'une classe sociale dominante, – dans le cas du fascisme, la classe bourgeoise – érection d'un parti unique et élimination systématique des opposants politiques, enfin processus de propagande de masse en vue d'établir la légitimité de ce régime dans les consciences.

Il ne s'agit plus, dès lors, d'une opposition linéaire mais circulaire, celle des extrêmes qui se touchent, parmi lesquels Nolte cherche des points de concordance. Une analyse phénoménologique de l'Action française, du fascisme italien et du nazisme le conduit ainsi à une image nettement préfasciste du mouvement maurrassien. Selon Nolte, l'Action française représente l'une des trois facettes du fascisme avec le national-socialisme allemand et le Parti national fasciste, si l'on considère que la cause de leur formation respective est un antimarxisme fondateur. Selon lui, la France aurait connu un fort mouvement fasciste par l'importance du poids de l'idéologie de Maurras dans la société, dans la période de l'entre-deux-guerres, qu'il qualifie d'« époque du fascisme », par la radicalisation des ligues nationalistes et conservatrices au cours de trois vagues de réaction, premièrement au Cartel des gauches, puis au Bloc des gauches et enfin au Front populaire. Cependant la limite du système de Nolte naît de la vision monolithique qu'elle donne des régimes totalitaires sans tenter d'en percevoir les particularismes, s'opposant ainsi à des analyses plus attentives aux différences et aux circonstances.

Dans la même ligne d'interprétation, à la fin des années soixante-dix l'historien israélien Zeev Sternhell va pousser plus loin l'analyse phénoménologique du fascisme de Maurras initiée par Nolte et renouveler l'approche du fascisme français. Son travail, plus historique que celui de Nolte, cherche particulièrement l'origine de la future idéologie fasciste. Selon lui, celle-ci n'est pas née dans les nations où elle a su faire autorité mais paradoxalement dans les nations européennes de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle où l'idéologie parlementaire était la plus installée, c'est-à-dire en Angleterre et surtout en France. La France serait le véritable berceau du fascisme et une terre propice à l'extension de ses théories compte tenu d'une forte tradition antilibérale et anti-individualiste, bien que le fascisme à la française ne soit pas arrivé au pouvoir avant 1940. Selon cette analyse, Sternhell réfléchit au lien complexe qu'entretiennent fascisme et démocratie. Il tente de démontrer, contre le

présupposé historique, que le fascisme ne s'oppose pas, génétiquement, au principe démocratique mais s'extrait de celui-ci, comme un aboutissement autoritaire face à l'échec démocratique. Il s'appuie sur les exemples de l'Espagne du Directoire, de l'Italie et de la France durant et après la première guerre mondiale, ainsi que sur la naissance du nazisme pour appuyer ses théories. Cependant, le fascisme ne saurait se confondre avec l'ancienne idéologie contre-révolutionnaire. Le fascisme étant un mouvement propre à l'ère de masse du XX<sup>e</sup> siècle, il naît de la fusion du nationalisme, d'éléments d'extrême droite et d'éléments de gauche.

Ses recherches sur les cénacles maurrassiens amènent cet historien à situer la naissance de l'idéologie fasciste en France, autour de l'Action française d'avant 1914. Le courant naîtrait de la rencontre du nationalisme antirépublicain de la mouvance maurrassienne et du syndicalisme révolutionnaire de Georges Sorel, au sein notamment du Cercle Proudhon de Georges Valois, sorte de satellite socialisant de l'Action française. La dimension fasciste du mouvement n'est pas à chercher dans les phénomènes de radicalisation successifs et de droitisation du mouvement qui ponctuent les années vingt et trente mais dès l'immédiat Avant-guerre, via les tentatives de séduction des milieux syndicalistes de l'extrême gauche antisémite. C'est d'ailleurs dans cet alliage surprenant du socialisme et du nationalisme lors de ses années de formation politique qu'il perçoit le fascisme de Maurras. Selon cette perspective, Sternhell analyse Maurras comme un penseur préfasciste, précurseur du futur National Socialisme allemand et source intellectuelle des théoriciens fascistes italiens et allemands au même titre que Sorel ou Drumont. Son travail se limite néanmoins par certains de ses aspects idéologiques, en ce sens qu'il s'inscrit lui-même dans une démarche revendicative des aspirations de la mémoire juive à la reconnaissance de la participation de Vichy et de la France au drame du génocide, notamment lorsqu'il analyse la résistance que les maurrassiens avaient opposée aux fascistes français comme l'expression de leur proximité.

Pour Bruno Goyet, l'université française et les milieux intellectuels vont se trouver constamment agités par les controverses étrangères. C'est néanmoins la perception américaine qui domine, au point que l'« on peut parler d'une fixation wébérienne de l'image de Maurras en France. »<sup>162</sup>. Ainsi, pour Pierre Nora, « Maurras était réactionnaire par principe, sa clientèle par réaction d'épiderme. », comme si la réception de l'image de Maurras par les milieux savants dépendait très étroitement de l'actualité américaine. Or Maurras est déjà présent dans l'historiographie française qui va recevoir ces travaux américains suivant le

---

<sup>162</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op. cit. p. 115.



prisme de sa propre tradition, que l'historiographie américaine est venue conforter. Maurras ne peut être considéré comme un fasciste puisqu'il n'y a pas de fascisme français, ou presque, que le fascisme demeure restreint à des individualités marginales au sein des ligues, partis et journaux, et que son audience fut très limitée. Les ligues étant héritières du bonapartisme via le boulangisme, les mouvements fascistes se réduisent dans cette perspective à des groupuscules absents du paysage politique.

Cette analyse, héritée de l'historien et politologue René Rémond dans *Les droites en France*, est approfondie par les travaux de Serge Berstein, Pierre Milza ou Michel Winock. Universitaire jouissant d'une extrême reconnaissance dans son pays, René Rémond y joue un rôle prééminent, un peu comme le fit Hayes aux Etats-Unis. Catholique militant et expert utilisé par le gouvernement de son pays, personnalité brillante ayant une influence considérable sur ses élèves et ses collègues, il a établi une classification des droites qui, comme celle de Hayes, va longtemps s'imposer dans les études françaises. Il rejette la possibilité d'un fascisme français puisqu'il n'y a pas eu de grand mouvement de masse fasciste en France et par conséquent d'arrivée au pouvoir, légale ou violente, comme ce fut le cas en Allemagne ou en Italie.

Pour lui, la France a été protégée du fascisme par plusieurs éléments politiques, sociologiques et économiques : premièrement parce que les répercussions de la crise américaine y ont été moins graves que chez ses proches voisins, notamment l'Allemagne, deuxièmement parce que l'esprit démocratique hérité des Lumières était implanté plus solidement qu'en Allemagne, en Italie ou en Espagne, et bien relayé par des institutions influentes au sein des élites intellectuelles, enfin parce que la droite monarchiste et catholique n'a pas été attirée par le fascisme. Elle a été retenue dans une attitude conservatrice par Maurras et l'Action française, dont la tradition intellectuelle et esthétisante ainsi que la capacité à construire une structure de pensée imposante et cohérente<sup>163</sup>, offrait à l'ensemble de la droite radicale des ressources hautement valorisées en termes de dignité intellectuelle<sup>164</sup>.

Le nationalisme maurrassien apparaissait, par là même, plus convaincant qu'une doctrine fasciste fluctuante. Rémond définit ainsi la droite française comme relative à trois traditions : légitimiste, orléaniste et bonapartiste. L'Action française n'en serait qu'une synthèse imparfaite. Elle devrait son échec discursif et politique aux profondes contradictions doctrinales de Maurras, qui aurait su préserver son intégrité idéologique malgré les périodes

---

<sup>163</sup> Paul Mazgaj, *Imagining fascism, the cultural politics of the French Young Right*, Associated University Presses, Cranbury, Eng 2007, p.43 (Notre traduction).

<sup>164</sup> Michel Dobry, *Février 34 et la découverte de l'allergie de la société française à la révolution fasciste*, Revue française de sociologie, 30 (3-4), juillet 1989, p 521.

de tension qui ponctuent les années trente, comme il le fit le 6 février 34 ou devant la guerre civile espagnole : « L'Action française a tout ensemble rajeuni un royalisme déclinant et renouvelé sa doctrine, doté d'un système de pensée la passion nationaliste et risqué une synthèse originale de leurs apports, même contraires. Elle a fourni à la droite une philosophie délibérément réactionnaire qui a imprégné une partie de l'opinion française. »<sup>165</sup>.

Pour Bruno Goyet, cette analyse semble toutefois participer du refoulement de la conscience nationale face aux lourdes questions que soulève la période opaque de l'Occupation, que l'éclatement du syndrome de Vichy ne va permettre d'ébranler totalement. Les thèses de Nolte puis de Sternhell vont être réfutées par la plus part des historiens français qui ont développé un champ d'analyse selon lequel les conservateurs français n'ont pas été contaminés par le fascisme. Mais cette unanimité n'est pas univoque, en raison des doutes que provoque l'apport des analyses étrangères. Ainsi le philosophe et politologue libéral Raymond Aron, célèbre pour sa dénonciation de l'aveuglement et de la bienveillance des intellectuels français à l'égard des régimes communistes, s'interroge : « En lisant le livre de Zeev Sternhell, je me suis demandé si je n'ai pas méconnu les prémices de la Révolution nationale qui surgit en 1940 à la faveur de la défaite. Ai-je mésestimé la force de l'antisémitisme, la menace du fascisme ? La France était-elle, comme l'écrit Z. Sternhell, « imprégnée de fascisme ? » » Mais Aron maintient son point de vue quant à la personne de Maurras : « Favorable [Maurras] à Salazar et à Mussolini (non sans réserves), il ne manifesta jamais la moindre sympathie au national-socialisme qu'il détestait en tant que germanique et romantique, aux antipodes de l'ordre antique qui demeurait à ses yeux le modèle éternel de la sagesse et de la beauté. »<sup>166</sup>.

Depuis les années 1950, la majeure partie de l'historiographie française s'oppose à la thèse marxiste du fascisme comme solution à la crise du capitalisme, au concept de fascisme cohabitant avec la démocratie dans l'Entre-deux-guerres, et à la collaboration volontaire des milieux industriels. Cette démonstration s'appuie sur un système qui croise la problématique de la pureté idéologique des mouvements avec leur poids politique sur la sphère nationale. Toutefois, les apports de chercheurs étrangers, ceux de Robert Soucy ou de Paul Mazgaj, ont néanmoins permis l'instauration d'une controverse scientifique autour de l'existence et de la notion de fascisme en France. A la fin des années 1970, Robert O. Paxton impose le débat en balayant la thèse hexagonale du bouclier Pétain et la non existence d'un fascisme français.

---

<sup>165</sup> Rémond, René, *Les droites en France*, Aubier-Montaigne, coll. *Historique*, Paris, 1992, p.184.

<sup>166</sup> Raymond Aron, *Mémoires, 50 ans de réflexions politiques*, Julliard, Paris, 1983, p.101.

Dans son article sur « Le fascisme » dans l'histoire des droites en France, Philippe Burrin donne une conception plus nuancée du fascisme de Maurras et s'interroge sur la spécificité du fascisme français, en analysant notamment la réception du fascisme au sein de la société française. Plus récemment, un ouvrage collectif de neuf chercheurs français et étrangers placé sous la direction de Michel Dobry renouvelle l'approche de la question. Il dénonce la logique classificatoire des droites autoritaires qui a longtemps prévalu, et met l'accent sur les relations, les espaces de concurrence et de conjonctures historiques où les différentes droites ont agi et se sont redéfinies. Ainsi, les diverses contributions montrent les mécanismes de réappropriation, en France, des succès des fascismes européens. L'ouvrage tente également de démontrer le lien de parenté qui préexiste au sein des nombreuses composantes de la droite avec le fascisme authentique, dans la filiation de la thèse de Robert O. Paxton qui, le premier, a considéré le régime de Vichy comme étant le produit d'un long processus d'incubation.

Récemment, les travaux du cycle pluridisciplinaire « l'Action française, culture, société, politique », initiés par Michel Leymarie et Jacques Prévotat, ont proposé, par des approches socioculturelles, de mieux évaluer le degré d'imprégnation de la société française par les idées maurrassiennes. L'analyse des sociabilités, des réseaux et des moyens de diffusion doctrinale, celle des régions où elle est implantée, comme la mise en évidence des oppositions qu'elle a rencontrées permettent de prendre la mesure de cette importante implantation idéologique et d'en comprendre la pérennité. Le cycle s'est également intéressé aux réceptions extra-hexagonales du maurrassisme et en montre l'importante influence hors-France, soulignant par là même la dimension internationale, peu connue, de Charles Maurras.

Cependant la longue permanence de la thèse hexagonale a permis d'assurer à Maurras une place de conservateur nationaliste dans l'éventail politique français. Il y joue parfaitement le rôle de mauvais génie nécessaire aux polémiques constitutives de l'histoire politique française. Malgré certaines convergences qu'il est difficile de méconnaître avec le fascisme, elles n'apparaissent « pas suffisantes pour faire de l'écrivain provençal un précurseur du fascisme. ». Paradoxalement, ce sont donc des éléments « folkloriques », méridionaux, félibréens, qui permettent à l'université française d'accepter une réhabilitation mesurée de la discursivité maurrassienne. Mais, si, en apparence, ce discours semble appuyer celui de la réhabilitation des fidèles, il va avoir pour conséquence d'invalider de façon durable les postures littéraires de Charles Maurras.

## 2.8 Tentatives de réhabilitation littéraire

De tous les champs discursifs où l'influence maurrassienne avait su étendre son influence, le champ littéraire demeure certainement celui où l'ostracisme va-t-êtré le plus immédiat, le plus durable et le plus complet, en dépit de tous les efforts partisans entrepris pour réhabiliter l'image de l'homme de lettres et particulièrement du poète. Dès sa condamnation, la littérature adverse sur laquelle le discours maurrassien avait pu exercer une certaine fascination, l'abandonne aux gémonies, isolant immédiatement ce discours et cette esthétique réservés aux cénacles fermés des admirateurs politiques.

La mort littéraire de Maurras devient rapidement un enjeu majeur pour ses continuateurs qui vont tenter de proposer une critique du poète totalement détachée de ses combats politiques quotidiens. Les premiers ouvrages qui usent de cette mise en scène pour le dégager, fut-ce en partie, de ses responsabilités politiques sont d'abord l'œuvre de sympathisants étrangers, selon le schéma des stratégies de contournement discursif par l'étranger que nous avons vues se mettre en place dans les champs politiques et universitaires. C'est particulièrement le cas des travaux de Paul Dresse et de Dino Frescobaldi, qui ont pour particularité de se concentrer sur les premières années de la vie littéraire de Maurras. En France, ce premier effort est rapidement relayé par les cénacles orthodoxes du mouvement. Il s'agit, pour ces maurrassiens de l'avant-guerre, de réactiver son image littéraire, par delà les violences du temps et les positions idéologiques, offrant la possibilité d'un état de grâce au sein du vaste combat de sa réhabilitation, au moment même où sa mort réactive son image d'homme de lettres.

A l'annonce du décès, des flots de télégrammes, venus de France et de l'étranger arrivent aux bureaux d'*Aspect de la France*, qui se fait rapidement l'écho d'un deuil qui apaise pour un temps les querelles qui divisent le monde des lettres. En sus des hommages d'écrivains partisans, tels que ceux d'Henri Bordeaux, Daniel Halévy, qui demande à la France une minute de silence, Jacques Isorni ou Marcel De Corte, et de politiques sympathisants, comme le président portugais Salazar, la mort de Maurras génère, en dépit du passé, un sentiment aussi singulier que passager d'Union Sacrée. Pour la génération de la Grande Guerre, l'homme demeure un intellectuel de premier plan dans la vie politique française, trop célèbre pour que des personnalités éloignées de l'Action française ne se sentent pas obligées de prononcer un mot symbolique, dans la presse ou sous la coupole. Ainsi Raymond Aron rend, à sa manière, hommage à Maurras en lui consacrant une conférence pour le commenter en parallèle d'Alain, alors qu'à l'Académie française, Jules Romain fait

son éloge devant ses confrères académiciens. Néanmoins ces hommages d'écrivains éloignés des cénacles partisans se font rares et ne sont guère relayés que par les presses partisans. Ainsi l'hommage, demeuré célèbre, que Jean Paulhan adresse à Boutang est-il publié dans *Aspect de la France* ainsi qu'un autre hommage de première envergure, celui du prix Nobel de littérature, l'écrivain et poète britannique Thomas Stern Eliot, tandis que l'éloge funèbre prononcé par Jules Romain à l'Académie est diffusé par la revue de Bousquet, *Points et contrepoints*. Lors du discours de Jules Romain sous la coupole, Paul Claudel avait d'ailleurs refusé de se lever.

Car, malgré les apparences, préservées un temps par respect du mort, la lutte fait rage, au sein du monde des lettres, entre les admirateurs du Maître et les adversaires. L'exemple le plus évident de cette scission violente transparait dans la lutte acharnée que mènent maurrassiens et anti-maurrassiens au sein de l'Académie Française entre le moment de son incarcération, où son siège reste vide, et celui de sa mort : « Nous sommes alors dans les très dures querelles entre académiciens du clan maurrassien ou leurs sympathisants et ceux qui leur sont tout à fait hostiles et qui combattent toute élection d'un homme suspecté de collaboration ou de sympathie maurrassienne. », <sup>167</sup> a commencer par celle de son successeur, Antoine de Lévis-Mirepoix, un proche d'*Action française* qui collaborera bientôt à la *Nation française*, élu le même jour que le journaliste Pierre Gaxotte, un autre sympathisant maurrassien, qui fut le directeur en chef des journaux *Candide* et *Je suis partout* dans les années trente. Cette opposition violente s'incarne à l'Académie dans deux figures majeures de la droite littéraire, Henri Bordeaux, maurrassien fidèle de la première heure, et François Mauriac, démocrate chrétien qui avait rompu avec la doctrine maurrassienne après l'excommunication vaticane, et qui, après quelques hésitations en faveur de la Révolution nationale, adhèrera au gaullisme et entrera en résistance par la presse clandestine.

L'Académie, où l'ancien fauteuil de Maurras le situe naturellement parmi les écrivains classiques de la langue française, aurait certes pu apparaître comme une institution favorable à la pérennisation de cette figure d'écrivain et de poète. Mais la possibilité de cette pérennisation est ruinée, d'une part, par la violence des querelles opposants les académiciens eux-mêmes au sujet de la réception de sa figure littéraire, d'autre part, par une élection tardive, en 1938, qui reste plus que jamais entachée d'un lourd soupçon de compromission politique.

---

<sup>167</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op.cit. p. 106.

Abandonnée par tout esprit neutre, la carrière littéraire posthume est ainsi uniquement relayée par la presse de la Défaite, c'est-à-dire marginalisée, circonscrite à quelques revues littéraires d'extrême droite, telles que *Les écrits de Paris*, *Points et contre-points* ou les pages littéraires d'*Aspect de la France* ainsi qu'à quelques maisons d'édition partisans, telles que la Librairie académique Perrin, La Table Ronde ou les Nouvelles éditions latines. Hors de ces presses et maisons d'édition, le silence est presque complet, et toute approche devient le fait de proches ou de sympathisants qui utilisent l'image du poète pour contourner la mise à l'écart politique qui les stigmatise.

C'est d'abord le travail du jeune Michel Mourre, qui donne un *Maurras* aux Editions universitaires. La systématique de son discours, qui poursuit l'un des axes principaux de la défense de Maurras lors de son procès, consiste en une accentuation de la vie littéraire de Maurras au détriment de la vie politique qui lui deviendrait secondaire, à contre-pied de l'imagerie de ces détracteurs. Maurras n'est plus ce politicien qui s'est servi de la littérature mais simplement un homme de lettres, un poète, compromis presque malgré lui en politique : « Si grande soit la place qu'elle tient dans son œuvre, la Politique n'a donc pour Maurras qu'une finalité seconde. ».<sup>168</sup>

Un autre essai, marginal, va plus loin encore dans le rejet de la valorisation de son image politique en faveur de sa stature de poète, celui de Louis Pozzo di Borgo, *Charles Maurras, poète du rempart*. Sa tentative de réhabilitation s'inscrit dans la tradition littéraire des hussards et affiche une lecture totalement a-politisée de l'œuvre, révéralant l'hermétisme et l'esthétisme pur d'un poète défait de sa doctrine politique : « Pour le comprendre, l'aimer, il faut abdiquer toute idée politique, toute idée préconçue, pour ne voir en lui que le poète en proie aux émotions de l'esprit, à la musique intérieure. ».<sup>169</sup>

C'est également le sens que prend l'ouvrage du fondateur de l'Association des amis du chemin de Paradis, Joseph Roger, *Le poète Charles Maurras ou la Muse intérieure*. L'importance d'une survivance littéraire apparaît sans cesse comme un enjeu clef de la réhabilitation d'une figure controversée sur le plan politique. Témoignant d'une fragilité intime, d'une douceur dont seule la pudeur interdit l'aveu, cette âme de poète apparaît comme la plus éloignée, d'un point de vue discursif, de la violence quotidienne que s'est autorisée, pendant près de cinquante ans, le polémiste d'*Action française*, et particulièrement de celle dont il fit preuve durant les années troubles de l'Occupation. En effet, la langue poétique de Maurras est littéralement antithétique de celle du journaliste politique. Qui connaît bien

---

<sup>168</sup> Michel Mourre, *Charles Maurras*, Ed. universitaires, Paris-Bruxelles, 1953, p. 79.

<sup>169</sup> Louis Pozzo di Borgo, *Charles Maurras, le poète du rempart*, Ed. Aubanel père, Avignon, 1953, p. 9.

Maurras sait la vindicte furieuse de certains de ses articles. Or, loin d'une poésie qui suive cette veine de mâle virilité, exception faite de *La Bataille de la Marne*, la poésie de Maurras serait, selon lui, trempée dans la plume la moins violente et la plus éthérée, la plus écartée de la langue du quotidien journalistique.

Ainsi cette première critique posthume de l'œuvre littéraire de Maurras est-elle le fait d'un maurrassisme orthodoxe qui affiche, dans sa démarche d'admiration purement esthétique pour le grand poète du néo-classicisme français, une perception pour le moins compassée de la littérature, toute empreinte d'une vénération religieuse pour une langue et un monde littéraire révolus, issus des lointaines querelles de l'École romane. Incapable d'étendre cette discursivité hors des cénacles restreints des écrivains de la Défaite, et de l'admiration propre à ce milieu, cette critique, excessivement apologétique, défend cette esthétique en la figeant le plus souvent, ce qui a pour conséquence de scléroser la figure littéraire de Maurras. Il devient un écrivain passéiste, complètement détaché des attentes de la modernité, et déjà condamné par l'évolution des problématiques qui agitent la littérature contemporaine depuis les années trente.

Si Maurras demeure, en souterrain, une référence abondamment citée par les études des écrivains traditionalistes, tels que Gonzague Truc ou Thibaudet, pour lesquels il continue de représenter une sorte de « Grand style », proche de celui de Barrès, l'on ne peut que constater l'exclusion de la pensée maurrassienne dans les débats littéraires qui animent la vie intellectuelle française de l'Après-guerre. Ainsi l'absence de Charles Maurras dans les histoires intellectuelles est-elle presque totale, cependant que l'évincement des histoires générales de la littérature de la France contemporaine ou des cours dispensés dans les facultés de lettres est, quant à lui, absolument complet. Incapable d'extraire ce discours, devenu plus littéraire que proprement politique, de sa gestation cénaculaire, la vieille garde de l'Avant-guerre continue d'observer, non sans délice, un culte confiné à la confidentialité de son milieu.

Le prisme déformant des études universitaires partisans va tenter de palier cet écueil et de renouveler une discursivité littéraire qui semblait jusqu'alors condamnée à l'ostracisme le plus total, en parallèle à la tentative de réhabilitation de la figure historique. La littérature sert en effet le propos historique qui consiste à relativiser et à expliquer les parties les plus choquantes ou les plus datées du discours politique de Maurras en conférant au journaliste une aura littéraire qui amenuise la portée réelle du discours politique. Si certains aspects du discours politique de Maurras se justifient par leur datation historique, l'exploitation du

discours littéraire, et particulièrement son expression la plus pure, la poésie, permet de situer cette discursivité dans les sphères intemporelles de l'universalité classique.

Il s'agit, dès lors, de proposer une excroissance littéraire aux cénacles universitaires des études maurrassiennes et d'offrir à cette discursivité la possibilité de sa réhabilitation par le biais neutralisant de l'analyse scientifique de l'œuvre maurrassienne. Le premier effort de cette réhabilitation littéraire passe à nouveau par l'institut d'études politiques d'Aix en Provence qui accueille, aux seins des colloques proposés par Victor Nguyen, des intervenants littéraires tels que Philippe Ariès et Yves-Alain Favre, lesquels offrent aux auditeurs des interventions abordant des questions propres à l'esthétique maurrassienne, touchant respectivement les thèmes de « la mort dans *Le Chemin de Paradis* » et du « cyprès dans l'œuvre de Charles Maurras », en sus des interventions de Nguyen lui-même, « *Le Chemin de Paradis : esthétique de la mort et dépassement du romantisme* » et « *Approche de la notion maurrassienne d'héritage* ».

Mais le développement de ces problématiques littéraires au sein des études du centre demeure anecdotique et, pour ainsi dire, dévoré par les lourds corpus d'études historiques, politiques, sociologiques et théologiques qui restent le nœud premier des questions envisagées par ce centre. De plus, ces travaux se concentrent peu sur l'œuvre poétique de Maurras, puisque elle est postérieure à la vision téléologique que veut insuffler Nguyen d'un Maurras véritable qui oscillerait entre 1893 et 1910. Ils procèdent d'un double effet qui se concentre sur les années de formation littéraire du jeune Maurras, à la fois les plus éloignées de sa condamnation mais également les plus folkloriques de l'écrivain provençal fraîchement monté à Paris.

Dans la continuité des travaux de Nguyen et du centre d'Aix, un autre effort signifiant de tentative de réhabilitation de l'œuvre littéraire du maître par la voie royale que représente l'Université sera celui de Pierre Boutang, qui va proposer une analyse de la poésie de son Maître qui demeure aujourd'hui une référence. Professeur de littérature, Boutang cherche à montrer la richesse de cette poésie selon une interprétation à la fois canonique et hagiographique, situant cette œuvre hors de toute considération politique. C'est un Maurras poète de la tradition chrétienne, en proie au dialogue intérieur du doute et de la foi qui se dessine, où celle-ci finit par triompher, réintégrant l'homme dans le giron de la sainte église apostolique et romaine. Toutefois cette approche implique une lecture partielle de l'œuvre poétique de Charles Maurras, particulièrement concentrée sur sa seconde période poétique, c'est-à-dire sur le corpus des poèmes rédigés entre 1937 et 1952. Ces poèmes sont en effet intégrés au second recueil anthologique, *la Balance intérieure*, où la mystique chrétienne s'est



substituée à la mystique païenne des premières œuvres. Maurras tout jeune ou Maurras très vieux, tel est le choix proposé.

Il s'agit d'éviter ou de minorer le fond païen et antichrétien de cette œuvre afin d'esquiver la problématique du paganisme esthétique et certaines de ses implications philosophiques et politiques. Ce courant, très particulier, et que nous analyserons de façon littéraire, mélange d'apologie de la force et de paganisme, touche particulièrement les poèmes de jeunesse et s'étend jusqu'à l'excommunication vaticane de 1926. Il est largement perceptible au fil du premier recueil anthologique de Charles Maurras, *la Musique intérieure*.

La critique maurrassienne évite avec une certaine constance une présentation trop approfondie de cette œuvre première, au nom de sa nature mineure au sein de l'œuvre poétique globale, en comparaison des poèmes du retour vers la foi, selon l'imagerie récurrente des lectures spiritualistes de Maurras : « Selon Michel Déon, la dernière période créatrice de Maurras poète est la plus réussie, point de vue où nous rejoignons Robert Sabatier, Gustave Thibon et Pierre Boutang. C'est cet effort qu'il parvient à poursuivre en prison, et à mener à son terme au printemps 1952 »<sup>170</sup>, avec une seconde et dernière anthologie poétique, *La Balance intérieure*. Le second recueil n'entend pas pour autant effacer l'existence du corpus antérieur, en ce qu'il légitime fortement l'image du poète et de l'écrivain, particulièrement celui des premières années de gestation intellectuelle.

Les lectures de ses œuvres littéraires proscrites par la mise à l'index papale de 1926, tentent généralement d'en minimiser le fond antichrétien et païen au profit d'une esthétique de la révélation de l'ordre et de la beauté classique, comme le voit Nguyen dans « Le Chemin de Paradis : esthétique de la mort et dépassement du romantisme », ou pour mieux soutenir la théorie monarchique. C'est ainsi que Boutang lit *Le Mystère d'Ulysse* comme l'analogie « de la royauté diffuse dans le peuple », surgissant « de l'exception du roi lié », ce poème constituant pour lui le « monument de l'unité de la poétique et de la théorie de l'homme-roi chez Maurras » et plus largement l'expression du retour du roi vers sa patrie, mis en abîme par un effet phonétique attendant au titre, *Mystère d'Ulysse* ou mystère du lys... D'autres études, évitant les problématiques de fond, ne se centrent que sur des aspects plus strictement formels, comme celle de Stéphane Giocanti, « les composantes musicales dans le lyrisme de *La Musique intérieure* ».

Il s'agit de mettre l'accent sur un corpus de textes qui permette de légitimer pleinement l'image du Maurras écrivain, en défendant la thèse d'une antériorité des choix

---

<sup>170</sup> Stéphane Giocanti, *Maurras, Le chaos et l'ordre*, op. cit. p. 491-492.

littéraires sur l'engagement politique, largement ultérieur, tout en évitant de se référer à des textes antérieurs à 1893, selon la volonté expresse de Maurras. Le maître l'interdit en effet, ces premiers poèmes étant teintés de postsymbolisme décadentiste et violemment porteurs d'un paganisme antichrétien susceptible de ruiner ses positions de défenseur de l'Eglise et de l'ordre néo-classique. Ainsi serait née une image fortement littéraire d'un Maurras qui se serait compromis par la suite en politique, que les combats quotidiens auraient presque entièrement dévoré, son intégrité morale le conduisant à se détourner de sa vocation première, la poésie, au nom du combat journalier de défense de la patrie. A la fin de sa vie, Maurras retrouve enfin la vocation première, vers laquelle il se tourne, mu par une impulsion secrète, selon le schéma d'une composition enchâssée et ordonnée de son existence appuyé sur le thème récurrent du cycle et de l'éternel retour, en l'occurrence du retour à la foi. Ainsi pouvons-nous lire des références constantes au cycle des saisons, à l'éternel printemps et à l'éternelle jeunesse dans *La Balance intérieure*.

Cependant cette critique de réhabilitation partisane de l'œuvre littéraire de Maurras ne va pas avoir le même succès que celle mise en œuvre sur le plan de l'histoire des idées politiques. Les milieux qui avaient consenti, fut-ce implicitement, à une perception assez peu condamatoire de Maurras sur le plan politique, vont invalider complètement la réhabilitation de son œuvre et de ses postures littéraires. Prenons tout d'abord l'exemple de l'Université américaine ou, plus largement, anglo-saxonne. Si elle a pu, par des travaux datés, permettre le déroulement d'un discours favorable à une réhabilitation politique, elle se détourne presque entièrement des aspects littéraires de l'œuvre de Maurras. Le succès de ces études, et particulièrement de celle d'Eugen Weber, entraîne de fait une déformation discursive dans l'approche de Maurras et de son mouvement, en ce qu'elles se centrent sur Action française. Elles privilégient de fait les aspects politiques de sa carrière en leur subordonnant tous les autres, perçus comme secondaires, la littérature et la philosophie, qui sont pourtant au centre de la construction de la doctrine politique.

Les rares travaux anglo-saxons qui s'intéressent au fond littéraire de l'œuvre maurrassienne n'abordent la problématique de la poétique qu'à travers le prisme de la critique littéraire et se cantonnent souvent à la genèse de ce discours, c'est-à-dire des débuts littéraires de Charles Maurras jusqu'à la fondation du quotidien d'*Action Française*. Par ailleurs, la grande majorité de ces études n'abordent le problème de la critique maurrassienne qu'en l'incorporant à une problématique plus vaste, liée à l'histoire générale de la critique littéraire

en France, de la fin du dix-neuvième siècle à l'immédiat avant-guerre<sup>171</sup>. Elles tentent de restituer un portrait détaillé de la formation intellectuelle du jeune Maurras tout en cherchant à reconstituer le monde de la presse et des avant-gardes parisiennes de l'Avant-guerre autour duquel il gravitait à ses débuts. L'esthétique maurrassienne n'apparaît donc qu'à sa période de première gestation, à travers les débats littéraires qui animaient le monde intellectuel de la belle époque. Elles occultent le poète néo-classique, plus tardif.

Ce schéma discursif est celui que va suivre l'universitaire australien Ivan. P. Barko, qui publie, en 1961, à Genève, son propre travail sur l'esthétique de Maurras, *L'esthétique littéraire de Charles Maurras*, qui paraît en même temps que l'ouvrage de Weber. Mais autant les travaux de Weber avaient pu offrir, indirectement, aux maurrassiens, un important appui discursif dans le combat de réhabilitation de leur maître en diffusant l'image d'un Maurras apaisé, autant les travaux de Barko vont invalider une à une les lignes maitresses des stratégies discursives des milieux partisans et leur travail de réhabilitation littéraire.

Le travail de Barko se centre principalement sur le dépouillement des tout premiers textes des années 1888 à 1893. Il cherche à comprendre les motivations de leur évincement du corpus bibliographique du maurrassisme, par Maurras lui-même au sein de ses Œuvres capitales, puis, à sa suite, par les maurrassiens. L'étude de ces textes lui permet de faire ressortir un Maurras d'avant-garde, proche des milieux postsymbolistes et décadentistes du Paris littéraire des années 1890, ainsi qu'une esthétique fortement touchée d'un paganisme antichrétien, fort éloignée des préoccupations moralisantes qui composeront son œuvre ultérieure, et complètement oubliée par la critique partisane depuis de longues années. Travaillant sur ces textes méconnus du maurrassisme, il montre que s'y trouvaient déjà les grands thèmes de sa future politique, ce qui l'amenait à conclure que l'antériorité des choix esthétiques sur les choix politiques était fautive. Barko offre ainsi pour clef d'une grande partie des constructions hagiographiques de la vie de Maurras, des versions bienséantes conduites selon des modes d'exposition récurrents : des fables au service des vérités politiques qui tentent de confondre l'expression de conceptions politiques héritées de traditions familiales propres à un certain milieu, celui de la petite bourgeoisie provençale des années 1860, avec la construction rationnelle d'un système de pensée politique qui se revendique du positivisme comtien. Enfin la découverte d'un Maurras jusqu'alors inédit, bohème avant-gardiste admirant Zola et défendant Verlaine contre Mallarmé, c'est-à-dire un jeune homme fortement touché par l'influence du paganisme postsymboliste et d'un antichristianisme propre aux

---

<sup>171</sup> On citera, par exemple les travaux de Robert J. Berg, *La querelle des critiques en France à la fin du XIXème siècle*, University of Illinois, Urbana-Champaign, USA, 1989.

milieux décadentistes, pousse Barbo à rejeter la lecture spiritualiste des derniers poèmes, qu'il présente comme la fausse conversion politique d'un Maurras demeuré païen jusqu'au bout.

Ces travaux d'analyse littéraire, en sus de leur rareté, sont généralement d'origine étrangère, issus, pour la plus part des départements d'études romanes des universités américaines qui ont continué cette tradition. L'on y trouve, notamment, les travaux de l'universitaire écossais James McCeaney ou, plus récemment, ceux de David Thomson. Ils ont pour point commun un apriori relativement négatif dans l'appréciation de l'œuvre littéraire de Maurras et de ses théories esthétiques, qui les conduisent à une peinture assez critique de cette vie et de cette œuvre. Ainsi les milieux savants d'obédience maurrassienne, s'ils pouvaient s'appuyer de théories étrangères à l'aura internationale conférant à leur discours de réhabilitation politique une crédibilité scientifique teintée de neutralité et de reconnaissance universitaire, se retrouvent en porte-à-faux avec ces mêmes milieux dès lors qu'il s'agit d'accorder une reconnaissance littéraire à l'œuvre maurrassienne. Il s'ensuit une distorsion entre poésie et politique, qui souffre de l'effet secondaire d'invalider la neutralité de leur discours historique et politique.

Si l'Université américaine a pu produire une importante littérature sur la place de Maurras dans l'histoire des lettres françaises, on sera surpris de ne voir, en France, et contrairement à la coutume, aucun effet de répercussion immédiat de cet intérêt outre Atlantique. Si l'université française a su se montrer réceptive à l'égard de certains travaux étrangers, dans les domaines de l'Histoire et de la Science Politique, elle se montre extrêmement rétive à une approche littéraire, esthétisante, de l'œuvre maurrassienne. En situant Maurras dans une branche acceptable de la hiérarchie des droites radicales, celle d'un conservatisme politique embourgeoisé en rejet de l'idéal fasciste, l'historiographie française a également validé l'acception commune d'une œuvre littéraire à l'image de cette pensée : celle d'un passéisme suranné très en dessous des attentes de la modernité.

Or comment se méfier, en politique, d'un « écrivain provençal », un aimable félibre somme toute mineur dans l'histoire littéraire ? C'est ce qui explique, peut-être, un intérêt croissant pour des auteurs clairement orientés vers le fascisme, en opposition à l'étude de l'œuvre littéraire de Maurras qui se trouve dialectiquement relayée à n'être qu'un élément tout à fait secondaire, peu utile à l'analyse historique et politique. Cette manière de voir, peut-être résumée de façon très schématique, permet de mieux comprendre qu'un écrivain polémiste d'extrême droite tel que Louis Ferdinand Céline, bien qu'ayant eu des positions de loin plus radicales et véhémentes que Maurras, et ayant fait l'objet de tentatives de réhabilitation fort douteuses dans les années cinquante, jouisse d'une postérité fort différente. Bien qu'ils

fussent tous deux sur les listes de proscription du CNE, le grand écrivain contemporain du Voyage ou de la Trilogie allemande entre à la Pléiade et fait désormais l'objet d'un véritable culte littéraire, comme en témoignent les mémoires et les thèses de lettres qui lui sont consacrées.

De même, le sentiment d'une justice équivoque à l'endroit de Charles Maurras permet certainement de mieux comprendre la réintégration progressive de l'étude d'autres auteurs d'extrême droite, bien que certains fussent bien plus engagés en faveur du nazisme. Leurs procès, souvent exemplaires, ont lavé l'œuvre par l'intransigeance même de la justice à leur égard : ainsi Robert Brasillach, condamné à mort et pendu à la Libération ou Drieu La Rochelle qui s'est fait justice lui-même. Leurs œuvres littéraires paraissent d'autant plus lisibles que la justice est passée et qu'ils sont morts à la Libération, alors que le procès de Maurras ne met fin ni à sa vie ni à sa carrière littéraire. Charles Maurras, condamné, persiste et signe avec un roman autobiographique, *Le Mont de Saturne*, et une dernière anthologie poétique, *La Balance intérieure*. Du fond de sa prison il travaille en outre à la composition de ses *Œuvres capitales*, où il soigne ardemment sa postérité littéraire.

Enfin, les prises de position de ces écrivains fascistes à l'égard de l'occupant et de son idéologie, aussi violentes soient-elles, passent pour les positions politiques d'individus isolés, alors que Maurras, qui fut pendant plus de trente ans le doctrinaire central d'un parti politique, la ligue d'Action française, et le moteur idéologique de l'organe de propagande de cette ligue, le journal d'*Action française*, apparaît encore comme le théoricien de la Révolution nationale, le guide intellectuel de toute une génération de jeunes gens que son influence conduit vers la milice et la collaboration. Ce sentiment est ancré, d'autant plus fort dans l'opinion que bon nombre de ces jeunes fascistes et collaborationnistes s'étaient formés à son école dans les années trente et qu'ils l'ont quitté avec éclat : ce sont les exemples de Rebatet ou Brasillach.

Cette distinction fait particulièrement jour dans les soutiens que reçoivent ces hommes entre le moment de leur condamnation et l'exécution de leur peine : ainsi Brasillach, condamné à mort, ne recevra pas l'appui de partisans politiques organisés. Ce sont, en grande partie, des intellectuels engagés dans la Résistance, se revendiquant de l'Humanisme, à l'opposé même de ses idées, ainsi Albert Camus, communiste, ou François Mauriac, gaulliste, qui organiseront un groupe pétitionnaire contre sa condamnation à mort. A rebours, Maurras, qui survivra à beaucoup de ses anciens disciples passés à l'Allemagne, profite des soutiens de tout un groupe partisan et politique qui cherche à sauver son chef, même si l'éclatement d'Action française entre 42 et 43 ne permet pas immédiatement de l'identifier comme tel. Depuis son cloisonnement de Clairvaux, le vieil homme répond à son procès et à sa

condamnation par l'écriture, où il reprend sa posture de martyr et refait constamment le procès de ses juges. Il en découle une véritable diabolisation du personnage, particulièrement dans les milieux littéraires français qui forment certainement, d'un point de vue sociologique, le champ discursif où ses adversaires se sont montrés les plus radicaux, au point qu'il va devenir, dans les milieux universitaires et scolaires français, presque interdit de rattacher les formes et les enjeux du discours maurrassien à des problématiques littéraires.

## 2.9 L'évincement dans le champ littéraire

La parfaite synthèse de ce processus d'exclusion apparaît dans la collection littéraire Lagarde et Michard. L'ouvrage de référence, qui a servi jusque dans les années soixante-dix de véritable manuel d'éducation littéraire dans les classes de collège et de lycée, est parfaitement représentatif de la place accordée à Charles Maurras dans l'histoire de la littérature, une décennie avant l'éclatement de l'amnésie nationale vis-à-vis de Vichy et de l'Occupation. Ainsi dans l'édition de 1965, le Lagarde et Michard lui reconnaît une « influence intellectuelle et politique considérable »<sup>172</sup> mais ne lui consacre que deux pages, au chapitre consacré aux idées et aux doctrines. Sa qualité de poète est par ailleurs citée mais sans aucun extrait de texte alors que ses contemporains d'obédience néo-classique, Péguy, Claudel et Valéry sont largement représentés. Le Maurras poète est connu mais non reconnu : « Les poèmes néo-classiques de Maurras sont réunis dans *La Musique intérieure* et l'essentiel de sa doctrine est exposée dans *Mes Idées politiques*. »<sup>173</sup>. Le raccourci étonne, notamment lorsqu'on sait l'œuvre considérable que laisse derrière lui Maurras, forte de près de deux cents ouvrages.

De plus, toute une partie, majeure en terme quantitatif, de son œuvre poétique apparaît tronquée par omission. Il s'agit cette fois du poète de la *Balance intérieure*, écrivain de la Collaboration et de la Défaite, des prisons de Clairvaux et de Riom, censuré au titre qu'il s'agit là du Maurras vichyssois. Le Lagarde et Michard prend ainsi grand soin de ne pas attirer la jeunesse française vers la littérature liée, peu ou prou, à la Collaboration. Toute lecture recommandée de Maurras se bornera donc à la période de l'Entre-deux-guerres. Le

---

<sup>172</sup> A. Lagarde et L. Michard, avec la collaboration de R. Audibert, H. Lemaître et T. Van Der Elst, *Collection littéraire Lagarde et Michard, Idées et Doctrines, Maurras*, p. 85-86, Ed. Bordas, Paris, 1965.

<sup>173</sup> Ibid. p. 85.

poète de la Victoire meurt en 1925 alors que le rhéteur politique de *Devant l'Allemagne éternelle* lui survit durant une courte décennie, jusqu'en 1937.

La valeur accordée à cet exemple fige l'image globale de Maurras dans l'histoire de la littérature, qui n'a pas véritablement changé jusqu'à nos jours : la rigidité d'une pensée conservatrice dans les domaines politique et littéraire apparaît comme la trahison des valeurs propres aux lettres françaises : « en 1905 déjà, il exprimait, dans *L'Avenir de l'intelligence*, toute l'intransigeance de son intellectualisme »<sup>174</sup>. L'image de Maurras, au sortir de la guerre et des différents procès de collaborateurs demeure, par ailleurs, profondément affectée par le choix final de Vichy : « Pendant la période de l'occupation allemande (1940-1944) Ch. Maurras prit parti pour le gouvernement de Vichy. Après la libération, il connut le sort douloureux d'être condamné à la détention perpétuelle. »<sup>175</sup> Maurras, en tant qu'homme de lettres, ne semble pouvoir être pris au sérieux. L'admettre au sein de ce vase clos d'illustres défunts reviendrait à compromettre les lettres françaises dont on refuse qu'elles aient pu collaborer avec les idéologies radicales, souillant par là même l'image de toute une littérature nationale dont les errances politiques résonnent ainsi qu'une incompréhensible trahison aux valeurs humanistes dont elle se veut l'héritière.

Cependant, l'éclatement du syndrome de vichy dans les années soixante dix ne sera pas plus favorable à la réhabilitation de l'image d'homme de lettres. Tout au contraire, la levée de l'amnésie nationale renforce le processus continu, depuis son incarcération, de sa diabolisation. De fait, l'on ne peut que constater de nos jours l'absence plus ou moins globale de Charles Maurras dans les histoires intellectuelles alors que l'évincement des histoires générales de la littérature de la France contemporaine ou des cours dispensés dans les facultés de lettres est, quant à lui, absolument complet. La critique littéraire héritée des années cinquante, en proie à un révisionnisme inversé, s'est laissé aller à oublier l'influence considérable que Charles Maurras exerça en tant que journaliste, philosophe, critique littéraire et écrivain sur le monde intellectuel de son temps. Par une autoreprésentation tout à fait édulcorée de ce monde, née de l'après-guerre, elle a tenté de donner une image héroïque, résistante et humaniste de la littérature française, renforçant cette noble idée que tout écrivain véritable porte en lui ces valeurs universelles et supérieures, vision d'autant plus forte que le

---

<sup>174</sup> Ibid. p. 85.

<sup>175</sup> Ibid. p. 85.

monde universitaire français, à la différence de ses homologues européens, ne s'est pas désolidarisé de la collectivité des « intellectuels », forgée depuis l'affaire Dreyfus<sup>176</sup>.

Ainsi ce rejet de la part littéraire de cette œuvre s'apparente-t-il rapidement à un rejet de Maurras lui-même. L'on craint, sans doute à raison, la puissance de séduction d'un discours idéologique qui a pour lui d'être fortement littéraire. C'est donc la spécificité même de ce discours séducteur, et les facilités qu'il peut y avoir à le reprendre, qui commandent que l'on s'en méfie, et que l'on n'en fasse, tout au plus, qu'un chapitre peu élogieux de l'histoire littéraire française. On ne peut détacher Maurras de l'*Action Française* et de ce combat antirépublicain auquel il s'est voué durant toute sa vie : aussi une crainte vague demeure, liée à cette influence toute puissante de l'homme de presse et du doctrinaire du nationalisme intégral sur les lettres françaises.

Néanmoins, Maurras demeure incontournable dès que l'on aborde la thématique de l'engagement de l'intellectuel, thème fondamental de l'histoire culturelle et littéraire de la France contemporaine. Même si le concept est hérité de Sartre et théorisé après la seconde guerre mondiale, la thématique de l'engagement passe nécessairement par Maurras. Le rôle de l'école maurrassienne dans les prises de positions intellectuelles depuis l'affaire Dreyfus est d'autant moins négligeable que Maurras lui-même fait partie des instigateurs de la définition du terme d'« intellectuel », malgré l'appréciation négative que sa définition apporte à la notion. Ainsi ne peut-il être totalement occulté et il apparaît subrepticement, cité presque par scrupule et à contre-emploi, qu'il s'agisse de l'engagement de l'intellectuel en France ou de la généalogie des classiques de la littérature du XX<sup>e</sup> siècle, au sein de laquelle il apparaît généralement en porte-à-faux, derrière les figures des grands maîtres.

En tant qu'écrivain, Maurras ne peut apparaître que dans ses relations avec ces grandes figures, autour des ruptures et des querelles qu'il entretint avec celles-ci, comme si elles sortaient grandies de l'opposition, plus ou moins farouche, qu'elles ont opposée à cette école maurrassienne dont l'influence sur le monde intellectuel de l'entre-deux-guerres apparaît incompréhensible aux nouvelles générations littéraires, quand elle ne sert de repoussoir. Ainsi, dans les querelles avec Huysmans et Gide, dont on oublie volontiers les sympathies maurrassiennes durant la Grande Guerre, les ruptures avec Barrès et le jeune Mauriac, Maurras joue parfaitement le rôle de bête noire de la littérature française. Mais le cas le plus

---

<sup>176</sup> Christophe Charle, *Les intellectuels en Europe au XIX<sup>e</sup> siècle. Essai d'histoire comparée*, Ed. Le Seuil, Paris, 1996.



évident demeure celui de Bernanos, « que de travaux sur sa rupture avec Maurras, ce dernier jouant parfaitement le rôle de repoussoir ! ». <sup>177</sup>

Hors des milieux partisans, pour lesquels sa figure littéraire constitue un des principaux rouages moteurs de la dynamique de sa réhabilitation, les travaux concernant les problématiques esthétiques ou littéraires de l'œuvre maurrassienne ont longtemps été, en France, extrêmement rares, pour ne pas dire presque inexistantes. « C'est, de fait, en France que l'aspect littéraire de l'œuvre de Maurras a le plus souffert d'une méfiance universitaire ». <sup>178</sup> Le paradoxe est d'autant plus fort que Maurras n'est pas seulement un philosophe ou un théoricien politique, et que son écriture politique elle-même emprunte largement aux formes littéraires héritées des moralistes des XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècles.

Les travaux du cycle pluridisciplinaire « l'Action française, culture, société, politique », semblent néanmoins initier un tournant important dans l'approche littéraire du maurrassisme au sein de l'université française, plus de soixante ans après la mort de l'écrivain. Dans un ouvrage collectif paru en 2010, le cycle s'intéresse aux relations du maurrassisme à la culture. Il montre à quel point le projet culturel est central pour l'Action française et décortique les liens profonds qui cimentent les idées maurrassiennes, entre politique, philosophie et esthétique. Très récemment, le cycle s'est également intéressé aux rapports entre nationalisme, littérature et, plus généralement, esthétique, ainsi qu'à la portée plus spécifiquement littéraire du maurrassisme de façon à peser la mesure d'un pôle idéologique, politique et culturel important dans la France du premier XX<sup>e</sup> siècle. Le cycle y étudie la doctrine de Maurras en matière littéraire, les rapports entre les ordres politique et esthétique, les réceptions favorables, réservées, voire hostiles à l'œuvre maurrassienne ainsi qu'aux œuvres des maurrassiens. Cependant la nature extrêmement récente de ces travaux montre la longue permanence de l'ostracisme dont Maurras fut l'objet en France.

Ce processus de diabolisation s'est étendu progressivement à tous les champs de la discursivité maurrassienne, conjointement à l'échec des différentes tentatives de réhabilitation de ce discours dans tous les champs où celui-ci prétendait étendre son influence. En religion, il joue parfaitement son rôle d'hérésiarque gangrénant le catholicisme. En politique, il est ce mauvais génie nécessaire aux guerres franco-françaises que l'on relaye volontiers au second plan de l'histoire des idées politiques en marginalisant son influence réelle. Ainsi, dans l'ouvrage collectif *L'Histoire des droites en France*, n'y a-t-il aucun article spécifiquement consacré à Maurras ou au maurrassisme, contrairement à de Gaulle ou à Barrès, bien que

---

<sup>177</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op. cit. P. 140.

<sup>178</sup> Ibid p. 67.

l'influence de cette pensée fût considérable, débordant largement sur toutes les composantes de la droite. En littérature, ses postures d'homme de lettres apparaissent aujourd'hui complètement invalidées au point qu'il n'est plus considéré qu'à travers le prisme déformant de ses passions politiques.

Ainsi, même lorsqu'elle tente de s'appuyer sur une caution universitaire, la littérature d'obédience maurrassienne peine grandement à extraire cette discursivité de la gestation de milieux restreints, même au sein de l'extrême droite, où la référence à Maurras s'apparente de plus en plus à un usage totémique plutôt qu'à une réelle parenté de pensée. L'image qui s'est imposée est finalement celle de ses adversaires, désormais vainqueurs dans tous les champs où s'est étendue cette discursivité. Maurras est considéré comme le théoricien d'une famille politique extrémiste, secondaire ou mineure de la droite radicale française, en porte-à-faux avec les attentes de la modernité, témoignant de l'archaïsme d'une certaine France, opposant son refus constant à l'inéluctable marche des temps. « Il est l'éternel repoussoir, d'un usage aussi facile que répandu, que ce soit en politique, en religion ou en littérature. ». Il en découle une déformation totale de cette vie, de cette œuvre et de cette pensée, généralement détachée de l'époque et du milieu où elle s'est développée initialement.

Bien que la tradition historique française ait tenté de nuancer l'image extrêmement dégradée de Maurras en relevant l'ambiguïté de ses positions sous l'Occupation, la mémoire de l'homme public va conserver au sortir de la guerre et des différents procès de collaborateurs, une image profondément altérée par le choix final en politique. S'il reste relativement méconnu du public moderne, sa figure demeure, pour les générations de la guerre et de l'après guerre, réduite à son attitude sous l'Occupation. Pour peu que l'on connaisse son nom, on le perçoit comme l'idéologue principal de la Révolution Nationale. C'est, sinon selon ce prisme, au travers de ses obédiences antidreyfusardes qu'il apparaît, par ci, par là, au gré du calendrier de la mémoire nationale. C'est alors la figure du journaliste antisémite qui se trouve stéréotypée, ce qui fait apparaître la période de la Collaboration comme l'aboutissement logique de toute une existence intellectuelle, l'engagement antidreyfusard de jeunesse se concluant dialectiquement par la Collaboration à travers le double opprobre antisémite et, dans une moindre mesure, fasciste.

Si l'éclatement de cette figure s'explique, certes, par le choix final qui fut celui de Maurras en politique, la continuation de ce long processus de déliquescence iconographique après sa mort, et jusqu'à l'évincement plus ou moins total de cette figure et de son discours, résulte, quant à lui, de problématiques plus modernes. Il s'explique principalement par deux facteurs. Il naît premièrement des choix stratégiques de représentation qui seront ceux de

Maurras et de ses continuateurs en vue de sa réhabilitation posthume. Ils aboutiront aux échecs successifs qu'ont essuyés les diverses tentatives de cette réhabilitation depuis sa dégradation nationale, c'est-à-dire à une construction hagiographique figée dans les années vingt, qui n'a pas su pressentir les transformations profondes qu'ont connues le monde littéraire et politique entre les années trente et les années cinquante. La postérité oubliera volontiers « un écrivain et un doctrinaire déjà condamné par le public comme par l'évolution des problématiques qui agitent la littérature et la politique » à la Libération<sup>179</sup>.

Il tient en second lieu aux relations complexes qu'entretient l'opinion avec une multitude incohérente de discours, détracteurs, savants ou partisans, qui cherchent à remoudre cette image morcelée de manière à en expliciter les cohérences. La réception de cette pluralité contradictoire de messages, de sa mort à nos jours, est d'autant plus brouillée que l'évolution historique semble conduire à partager des idéaux de plus en plus antithétiques des siens. Il découle de la diversité de ces discours un effet de cacophonie discursive qui rend la figure publique de Maurras d'autant plus complexe à cerner pour le public moderne que l'historiographie maurrassienne demeure partagée sur une variété considérable de problématiques, souvent irrésolues, gravitant autour de cette figure intellectuelle incomplète, dans tous les domaines où elle a su se présenter autrefois comme une interlocutrice de premier plan, qu'il s'agisse, de politique, de religion ou de littérature.

Après avoir tenté de décrire l'évincement de Charles Maurras du champ littéraire ou une mise en coupe réglée, selon des partis pris d'admiration s'intéressant à sa poésie de façon fragmentaire, nous n'avons pu, ainsi que nous le souhaitions tout d'abord, nous consacrer uniquement à une analyse purement littéraire. Comment aborder l'étude de cette poésie et exclure la complexité des problématiques historiographiques qu'elle sous-tend, entre le politicien manipulateur et le poète égaré en politique, le conservateur incapable de comprendre les bouleversements de la modernité et le doctrinaire fasciste, le néo thomiste ultraconservateur et le païen manipulateur de l'Eglise et de la foi, entre le retour sincère ou le retour circonstancié vers le catholicisme ? Et comment faire la part de toutes les motivations, plus ou moins ambiguës, qui gravitent autour de la composition éparse de cette œuvre, sans que notre travail n'apparaisse dévoré de considérations multiples qui ruinteraient la finalité d'une approche littéraire ?

---

<sup>179</sup> Ibid. p. 84.

### 3. Le nœud des controverses, éléments de problématiques connexes

La division axiologique qui a décomposé cette figure éminemment complexe et controversée de la vie intellectuelle française, entre politicien manipulateur et poète compromis malgré lui en politique, apparaît ainsi comme le résultat de controverses qui, bien qu'adoucées par le temps, demeurent aujourd'hui encore vivantes, opposant d'un côté le rejet profond du personnage et des errances nationales qu'il représente pour ses adversaires, à l'admiration sans borne des continuateurs de sa pensée, au point que le verdict de son procès fait toujours division au sein de l'historiographie contemporaine : ainsi Jacques Prévotat y voit le résultat de la sanction logique d'un acte de collaboration effectif, « une complicité de fait avec l'occupant »<sup>180</sup>, alors que des historiens sympathisants tels que Philippe Ariès<sup>181</sup> ou Stéphane Giocanti<sup>182</sup> continuent de contester la sentence et composent leurs essais respectifs à partir du postulat d'une injustice faite à Maurras.

D'un autre côté, l'image, la pensée et l'œuvre de Maurras sont confrontées aux discours de diverses écoles savantes dont la pluralité contradictoire n'est elle-même pas dénuée d'un fond implicitement idéologique ou parfois partisan. Cette multitude de positionnements renvoie une image éclatée et morcelée de la réalité de la vie de l'homme et des conceptions qui habitent son œuvre. Il en découle une des complexités inhérente à notre sujet : la difficulté anachronique que les milieux savants éprouvent à définir une figure maurrassienne intellectuellement et biographiquement stable, selon la célèbre phrase de René Rémond : « Il a toujours été malaisé d'apprécier équitablement l'importance de Maurras, entre l'exaltation sans mesure des fidèles qui le saluaient comme l'égal des plus grands et l'exécration d'adversaires qui se refusaient à voir en lui autre chose qu'un polémiste haineux. »<sup>183</sup>.

La relation de Maurras au fait littéraire et poétique, parallèle à ses engagements politiques, est ainsi devenue, après sa mort, la racine d'une double controverse qui touche de manière profonde à la réception d'une œuvre dédiée à un message partisan ainsi qu'à la situation réelle du doctrinaire dans la hiérarchie des droites radicales. Il en découle généralement, en France, une invalidation de ses postures littéraires, empêchant toute étude objective de sa position d'homme de lettres ou de son œuvre de poète. L'on veut bien lui

---

<sup>180</sup> Jacques Prévotat, *L'Action française*, PUF, coll. « Que sais-je », Paris, 2004, p. 3.

<sup>181</sup> Philippe Ariès, *Le thème de la mort dans Le Chemin de Paradis*, Etudes maurrassiennes, Aix-en-Provence, 1972.

<sup>182</sup> Stéphane Giocanti, *Maurras, Le chaos et l'ordre*, op. cit. p. 458-573.

<sup>183</sup> René Rémond, art. *Maurras, objet de toutes les admirations*, Journal *Le Monde* du 28 septembre 1984.

laisser à crédit ce mode de vie de bohème conservé tout au long de sa vie comme un conservatisme politique qui rend son discours sinon acceptable du moins mineur dans l'histoire littéraire et politique française. S'est ainsi creusé un fossé véritable entre la réception actuelle de son image et celle de ses contemporains, fossé qui rend incompréhensible au public moderne l'influence que cet homme de lettres a pu avoir sur le monde intellectuel de son temps, particulièrement entre l'immédiat Avant-guerre et la crise vaticane de 1926, l'apogée de sa gloire se fixant entre les dernières années de la grande guerre et le début des années vingt.

Or Maurras a publié de la poésie. Que sa définition d'une doctrine politique, le Nationalisme intégral, la formation d'un quotidien, l'*Action française*, et d'une ligue politique éponyme, aient très tôt gêné ses ambitions littéraires ne peut justifier qu'on le réduise à n'avoir été qu'un politicien manipulateur. Ce serait oublier l'immense influence qu'a eu Maurras sur le monde intellectuel et littéraire de son temps, qui acceptait aisément l'alliage étroit du politique et du littéraire. Ce serait également perdre de vue l'importance du fait littéraire chez Maurras, au fondement de sa doctrine et de ses stratégies discursives. Ce serait enfin méconnaître la qualité littéraire de ses écrits, qui transparaît à travers la maîtrise d'une langue particulièrement descriptive et mélodieuse.

Il demeure discutable de refuser en bloc des écrits qui sont les seuls actes réels de Maurras, puisque son infirmité ne lui a permis d'accéder à la tribune politique qu'en de très rares occasions. Cependant, s'il est simplificateur et proprement anachronique de n'en faire qu'un politicien, il apparaît également dangereux de ne voir en lui que le poète « en proie aux émotions de l'esprit »<sup>184</sup>, vision qui peut immédiatement gommer certaines violences polémiques du discours maurrassien. Que Charles Maurras, enfermé dans une conception de la littérature propre à sa jeunesse et à ses premiers engagements, ceux du Félibrige, de l'école Romane et de l'affaire Dreyfus, n'ait pas senti, dans le tournant des années trente, l'évolution radicale qui ébranle les milieux politiques et littéraires ne peut servir à l'absoudre de ses positions les plus radicales sur le plan de la politique.

### 3.1 Un art politique

Politicien manipulateur ou poète égaré en politique ? Ni l'un ni l'autre. La logique de sa pensée est incapable d'une telle distinction. Maurras revendique une posture double, à la

---

<sup>184</sup> Louis Pozzo di Borgo, *Charles Maurras, le poète du rempart*, op. cit. p. 9.

fois de défense de l'esthétisme pur et de la liberté intellectuelle associée à l'union organique naturelle entre l'écrivain et les forces d'ordre équilibrant la nation, auxquelles il doit soumettre son art. Il prône ainsi fermement un retour de l'homme de lettres au cœur de la cité au nom d'une poésie utilitaire : « que l'utilitaire prononce ! »<sup>185</sup> et s'oppose vivement au postsymbolisme mallarméen dans sa conception de l'art pour l'art : « Je ne suis pas content. Surtout, je suis frappé du degré d'étroitesse [...] auquel les dernières évolutions du Romantisme, Baudelaire et Mallarmé, ont réduit de nos jours l'idée de poésie. [...] Cette intolérance s'étend à tout. Plus d'élégie directe, plus de poèmes d'idées. »<sup>186</sup>, « Quelle que soit leur gloire, il paraît que l'« évolution » les condamne. On veut que le poème ne nous apprenne plus rien et montre de tout point une pure, parfaite et constante inutilité. »<sup>187</sup>.

En réaction à ce désordre de l'art, qui conduit nécessairement vers le désordre national par l'expression subversive et désinvolte d'individualités complètement libérées du corps social et animées d'une tradition universaliste et individualiste en philosophie (les Lumières) comme en littérature (le Romantisme), de destruction et de dissolution des anciens ordres qui garantissaient à l'Homme ses libertés véritables, Maurras revendique un retour à une poésie de l'ordre et de la clarté : « Ordonner des idées pour qu'elles-mêmes rangent les syllabes des mots dans la raison et l'ordre du chant est-il chose permise à un poète du XXème siècle ? »<sup>188</sup>, imposant un retour au sens plein des mots réintégrés dans l'ordre de la phrase : « L'ordre ne peut pas consister à mettre le verbe *luire* quand la propriété du terme exige le verbe *briller*. Ce n'est pas la beauté, c'est l'espoir qui peut *luire* (comme un brin de paille dans l'étable) : la beauté, elle, « brille » et, en poésie comme ailleurs, souhaite que les mots soient d'abord soumis à leur sens. Revenons au sens, au bon sens. »<sup>189</sup>.

Le combat politique de réappropriation d'un patrimoine national épuré de ses influences étrangères, pernicieuses en ce qu'elles divisent l'esprit français et, à son sommet, l'autorité de l'état, implique logiquement le combat esthétique et poétique par lequel passe naturellement cette lutte pour une réappropriation purifiée de la culture française, entendu comme combat pour la défense de la langue latine et de ses filles, jadis porteuses d'une civilisation rayonnante que l'esprit individualiste, d'importation nordique, a tenté de saper.<sup>190</sup>

---

<sup>185</sup> Charles Maurras, Préface de *La Musique intérieure*, op. cit. p. 49.

<sup>186</sup> René Lalou, *Entretien sur la poésie d'aujourd'hui : propos de Charles Maurras provoqué et noté par René Lalou*, revue : *La Muse Française*, juin 1927.

<sup>187</sup> Charles Maurras, Préface de *La Musique intérieure*, op. cit. p. 86.

<sup>188</sup> Ibid. p. 85.

<sup>189</sup> Ibid. p. 98.

<sup>190</sup> Michel Winock, *Histoire de l'extrême droite en France*, art. *L'Action Française*, op. cit. p.130.

La conception maurrassienne du langage, définie comme l'instrument premier et final de cohésion des sociétés humaines, et de la langue, également perçue comme fondement et finalité des entités sociales et politiques, notions qu'il tire respectivement d'Aristote et des philosophes de la Contre-révolution, impliquent la politisation logique de toute littérature. Attendu que le langage est essentiellement politique, son instrument le plus abouti, la littérature, et son expression la plus pure, la poésie, pleinement réintégrée au corps étatique, ne peuvent s'extraire des débats constitutifs de la Cité. C'est suivant cette vision qu'il faut entendre le célèbre adage maurrassien de la poésie comme la « plus haute expression du politique »<sup>191</sup>, conjointement à la notion de classicisme perçu comme la « plus haute expression de notre civilisation »<sup>192</sup>.

La poésie, ou plus exactement une certaine forme de poésie, apparaît ainsi comme l'expression la plus haute d'une vérité d'ordre transcendantal, ontologique, dont les vertus se veulent à la fois cathartiques et universelles, selon les principes de la littérature lyrique et classique de la fin du XVI<sup>ème</sup> et du XVII<sup>ème</sup> siècle français dont Charles Maurras fait remonter les origines esthétiques à la Grèce classique suivant le principe de romanité, unitaire et séculaire, qu'il développe déjà dans ses essais critiques lors de la formation de l'école Romane : « Le nom de poésie romane dit clairement notre intention. Il suppose l'unité de l'art du midi de l'Europe qui a trouvé sa plus haute expression dans la littérature française. »<sup>193</sup>.

La littérature et tout particulièrement son acception la plus haute, la poésie, se fonde ainsi sur un chant partagé qui élève le poète à la révélation d'une Connaissance de l'Homme et du Monde, c'est-à-dire à une Vérité des lois naturelles qui le régissent : « Poésie est Théologie, affirme Boccace dans son commentaire de la Divine Comédie. Ontologie serait peut-être le vrai nom, car la Poésie porte surtout vers les racines de la connaissance de l'Être. Le savent bien tous ceux qui, sans boire à la coupe, en ont reconnu le parfum ! »<sup>194</sup>.

Le poète apparaît ainsi comme le garant d'une vérité supérieure que ce chant de l'ordre et la beauté lui a révélé, celle des lois immuables et positives de la nature : « Auguste Comte a remarqué que la poésie est « plus vraie », « en un sens » que la philosophie elle-même. [...] La vérité de la science porte sur le contenu de l'acquisition et des découvertes. La vérité de la poésie tient aux mouvements de l'esprit qui médite, tient, sait. [...] Cela, dit-il,

---

<sup>191</sup> Cf introduction p. 10. Note de bas de page 25.

<sup>192</sup> Pierre Varillon et Henri Rambaud, *Enquête sur les maîtres de la jeune littérature*, Ed. Bloud et Gay, Paris, 1923 : « Le classicisme qui est la plus haute expression de notre civilisation, est un esprit, non une forme. » p. 260.

<sup>193</sup> Charles. Maurras, cité par Jaume Vallcorba Plana, *Noucentisme, mediterraneisme i classicisme, apunts per a la història d'una estètica*, quaderns crema, Barcelona, 1994, p.15.

<sup>194</sup> Ibid. p. 84.

c'est l'homme même, puisque telle est la forme que son esprit impose aux images d'un monde qu'il lui faut conquérir. [...] Les deux puissantes mères de l'Esprit et du Monde convergent donc aux épanchements de la poésie. [...] et c'est alors qu'Auguste Comte a le plus raison, toute chose terrestre se subordonne, « en un sens », à la poésie. »<sup>195</sup>.

Maurras confère ainsi au poète, ainsi qu'à son œuvre poétique, une mission prophétique à travers laquelle la poésie, porteuse d'une vérité transcendante qui surpasse l'entendement humain, doit permettre à l'Homme de recomposer le lien qui le rattache aux sources mêmes de ses origines et qui fonde son intelligence, c'est-à-dire sa capacité à s'intégrer à l'autorité supérieure de la nature et du Monde d'où découlent les sociétés humaines. Le poète est ce lien qui, par la réappropriation permanente de la connaissance diffusée par le chant poétique, a permis son continuum. Son rôle social n'est donc pas d'expression individuelle mais de continuation et de transmission.

La poésie, quant à elle, est la matière qui a permis à cette connaissance immuable de se transmettre d'âge en âge et de générations en générations, entendue comme l'expression d'une pureté de la pensée induite par la concision réglée du vers : « Il n'y a que le Vers pour tenir dans ses griffes d'or l'appareil éboulé de la connaissance. »<sup>196</sup>. C'est cette connaissance, supérieure et éternelle, qui fait du poète l'acteur social le plus prompt à guider les hommes dans la vie politique : « Que la découverte soit vraie je le crois, je le dis, et, comme, en outre, je le chante, il n'y a pas la moindre illusion à me faire : Cette chanson revient au plus bâtard de tous les genres littéraires, qui est le didactique, lequel est mort et enterré pour toujours à ce qu'on dit. Il serait vain de rapporter ici les titres de noblesse de tout essai d'enseignement et de propagande confiée à l'onde du vers. Trop de grands noms seraient à dire, de zones élevées. ».<sup>197</sup>

L'art poétique consiste ainsi en un rythme didactique qui doit persuader celui qui l'écoute en lui révélant la beauté d'un ordre supérieur qui le fédère à un tout organique : la nation française et sa tradition latine par le biais d'une transmission orphique dont le vecteur principal, la parole poétique, se définit comme l'acception la plus exacte du monde politique : chant magique dont la mélodie doit tour à tour instruire, plaire puis émouvoir par le biais d'une organisation rythmique de la parole : « Car si la raison doit convaincre, c'est le rythme qui persuade... »<sup>198</sup>.

---

<sup>195</sup> Charles Maurras, Préface de *La Musique intérieure*, op. cit. p 114 à 116.

<sup>196</sup> Ibid. p. 88.

<sup>197</sup> Ibid. p. 86 et 87.

<sup>198</sup> Ibid. p. 53.



Ainsi, s'il se revendique dépositaire d'un héritage, d'une tradition : « Pour ma part, quand la nouveauté de mon but me faisait hésiter entre les chemins, je n'ai pu m'empêcher d'éprouver que les plus anciennement battus étaient les meilleurs. »<sup>199</sup>, d'une littérature classique fondée sur un *Art poétique* réglé, Maurras prétend s'enraciner dans l'expérience d'un Solon, tant poète que législateur, joignant : « les différents arts du poète avec ceux du guerrier, du législateur, du moraliste, du politique même, avec tous les arts généreux de la vie et de l'amour ! Il tient en main la coupe qui verse, illumine, transforme, humanise et déifie toute la sainte flamme épanchée des soleils, en promesse aux soifs de la terre. ». <sup>200</sup> En conséquence, il n'y a pas, pour Maurras, de bonne littérature sans bonne politique : « M. Anatole France est un homme de gauche. Il serait presque exact de dire que ce n'est pas un écrivain de gauche. ». <sup>201</sup>

Une conception aussi politisée de l'art a une conséquence immédiate quant à la réception de son œuvre, qui aura nui fortement à sa postérité littéraire : la difficulté que l'on éprouve à y dissocier art poétique et art politique. Nous refusons néanmoins d'adopter la vision qui consiste à opposer le politicien au poète, en ce qu'elle a toujours gêné une interprétation objective de cette œuvre. Il est donc indispensable à cette étude de se situer dans une position médiane : la reconnaissance du poète ne doit pas empêcher une réflexion autour des problématiques de politique contingente qui l'animent. De la même manière, la nature parfois circonstanciée de cette œuvre ne doit pas non plus l'exclure de toute reconnaissance littéraire au seul prétexte qu'elle prétend diffuser un message partisan. Il nous faut tenter de réincorporer cette œuvre dans la réalité de cette vie et des conceptions esthétiques attachées aux contingences d'une pensée personnelle comme d'une époque. Si l'on est en droit de refuser une conception didactique et politique de la littérature, il demeure délicat d'accuser Maurras d'une manipulation des Lettres françaises comme moyen habile de distiller un message partisan alors que celui-ci est explicite, ouvertement reconnu et revendiqué dès les premières lignes.

D'ailleurs, ce terme de manipulation, péjoratif et mal adapté, paraît excessif, correspondant fort peu au rôle que confère Maurras à la parole poétique dans le cadre de ses stratégies discursives et de ses stratégies d'auteur. Pour Maurras, la poésie est bien plus un instrument pédagogique visant à dévoiler cette même vérité pour laquelle il lutte, tous les jours, dans *Action française*.

---

<sup>199</sup> Ibid. p. 91.

<sup>200</sup> Ibid. p. 117.

<sup>201</sup> Charles Maurras cité par Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op. cit. p.189.

### 3.2 Lettré fanatique ou politique opportuniste ?

S'il apparaît essentiel à une étude strictement littéraire de s'extraire d'une querelle qui a déformé la perception que le public comme la collectivité scientifique ont de Maurras, il demeure impossible d'étudier cette œuvre sans poser la question des tendances singulières de Maurras à instrumentaliser tant sa propre œuvre littéraire, à des fins politiques et personnelles, que celle de ces beaux exemples classiques dont il revendique l'héritage. Dante, La Fontaine, Racine, Chénier, Mistral, Lamartine et autres grands poètes précurseurs, seraient les vecteurs, par l'effet d'une surprenante préscience, des vérités de la doxa maurrassienne.

Cette tendance à la relecture partielle du critique et du philosophe, inhérente à la réalité de son œuvre comme au développement de sa pensée, dépasse largement la simple mise en question des stratégies d'un auteur qui brigue une reconnaissance académique. Ces stratégies ne peuvent ainsi être omises au prétexte d'une étude qui se fixerait sur la stricte analyse de l'œuvre maurrassienne, d'autant qu'elles s'insèrent dans une problématique plus vaste, touchant à la nature même du discours maurrassien.

S'il est, en effet, une constante étonnante dans la vie intellectuelle de Charles Maurras, c'est bien d'avoir été condamné par les mouvements ou les institutions qu'il prétendait défendre : le Félibrige en 1893, le Vatican en 1926, le Prétendant au trône en 1937, la nation en 1945 et, dans un sens plus implicite, la littérature française, ainsi qu'en témoigne la réception posthume de son œuvre et de sa critique littéraire. Pour Bruno Goyet, Maurras fut condamné par ces institutions avec une telle régularité qu'il est impossible de ne percevoir, dans ces condamnations, que de simples accidents de parcours. L'on pourrait y déceler une des logiques profondes de ses actes comme de son discours, d'autant que les différents milieux que représentent le monde littéraire parisien, la politique française et l'Église catholique ne sont pas hermétiquement clos et se compénètrent, formant autant de lieux de passage de l'un à l'autre, au gré des ambitions discursives.

Ces diverses condamnations reflèteraient le choix d'une position en permanence ambiguë, entre la défense de ces institutions et la revendication d'une liberté intellectuelle autonome, tant Maurras aime à être au devant de la scène polémique, jusque dans les années trente, restant toujours distant des milieux qu'il cherche pourtant à séduire, stratégies qui s'apparentent, pour Jacques Maître, à de la soumission subversive, c'est-à-dire à une position qui se veut restauratrice de la pureté orthodoxe de ces institutions mais à son seul bénéfice, ce que Jacques Maître définit comme l'attitude typique des mystiques et des simulateurs. C'est peut-être ici que se situe la véritable énigme que pose l'œuvre maurrassienne aux études

contemporaines, entre fanatisme et opportunisme politique, ce que soulignait déjà Edouard Berth, revenu du maurrassisme après la Grande Guerre, opposant « les rêves d'un lettré fanatique et illuminé » au « culte d'une Raison calculatrice et d'une Beauté toute formelle. ».

L'historien américain Robert Soucy a également nuancé cette perception somme toute relativement axiologique. Pour lui, la difficulté des historiens contemporains à appréhender d'une manière historiographique stable les grandes personnalités d'extrême droite comme celle de Maurras s'explique par une tendance de l'histoire contemporaine à imposer des taxonomies statiques à des constructions idéologiques en mouvement. Il affirme que la fluidité de l'idéologie et des tactiques de l'extrême droite constitue un défi pour les historiens dans la compréhension de ces actes et de ces vies ainsi que dans leurs incidences sur la scène politique européenne. Le fascisme italien donne un exemple majeur de cette fluidité lorsque Mussolini, d'abord socialiste, effectue un virage brutal à droite après la défaite subie par le Fascio national « syndicaliste » aux élections de 1919. Selon cette perspective, les évolutions esthétiques de la poésie de Maurras peuvent apparaître comme les mutations naturelles d'une idéologie en mouvement, d'autant qu'elles s'opèrent sur un important espace temporel, oscillant entre les années 1890 et 1950.

Par ailleurs, en poésie, force est de convenir que les excès didactiques de Maurras posent rapidement la question de la hiérarchie des genres, assez trouble, entre politique et littérature, au sein de son œuvre. La volonté de soumission du poète aux grands ordres, temporels et intemporels, ne suppose-t-elle pas implicitement celle de la littérature à la politique, ou, plus exactement, de la littérature à la « religion de la patrie »<sup>202</sup>, à laquelle tout doit se soumettre, à commencer par la propre religion catholique<sup>203</sup> ? En ce sens, la poésie, chez Maurras, est-elle complètement subordonnée à la politique ? Se résume-t-elle simplement à un autre moyen de diffuser un message partisan, par le biais de la persuasion didactique du vers ? S'agit-il d'une soumission de la haute littérature, par la voie orthodoxe d'un néoclassicisme doctrinal intransigeant, à une basse politique mue par la volonté d'offrir à un verbe trivial, celui du quotidien journalistique, une caution intellectuelle en permutant un identique discours du vulgaire au châtié, de manière à sublimer cette doctrine, en gommant

---

<sup>202</sup> « Jas, le poilu belge, est le véritable prêtre de la religion de la patrie », in *XXème siècle nation belge* du 19.11.1916, cité par E. Defoort, in *Een Belgisch reactionair katholicisme. Maurras en de Action Française binnen het Belgische Franstalige katholicisme, 1898-1926*, (Thèse de doctorat inédite Katholieke Universiteit Leuven, janvier 1975), *L'Action française dans le nationalisme belge, 1914-1918* résumé de la seconde partie de cette thèse co-traduite en français par l'auteur et Térésa Battesti.

<sup>203</sup> « Ce que peut la religion pour les chrétiens, le patriotisme le peut pour tous les citoyens, tout en permettant aux catholiques de puiser à sa source une grandeur d'âme supplémentaire. ». A. Simon, *Le cardinal Mercier et l'idée de patrie*, Colloque des 25 et 26 Mai 1963, Bruxelles, 1964, p. 20-21.

ses aspérités les plus grossières, et en la situant, par le biais de l'universalisme classique, au dessus de toute contingence politique ?

Une analyse comparée de la langue littéraire et de la langue journalistique permettrait certainement de mettre à jour un véritable fossé lexical entre un vocabulaire choisi, hellénisant, symbolique, fait d'anaphores et de périphrases précieuses, réservé à la « happy few » stendhalienne du monde des lettres, s'opposant à celui du quotidien de la vie journalistique, violent et trivial, « flagornant les illettrés »<sup>204</sup>. Nous sommes là dans l'une des tensions fondamentales du discours maurrassien : la dualité antithétique de sa langue où deux discours, opposés sur la forme, tendent, avec une certaine permanence, à se rejoindre sur le fond : l'un, subtil, élitiste, littéraire, que l'on retrouve dans ses essais critiques et qui culmine en poésie, cherchant à convaincre les patriciens cultivés que représente l'élite financière et intellectuelle des grands bourgeois parisiens – membres de l'Académie française – et l'autre, beaucoup plus trivial, réservé à la plèbe, qu'il faut convaincre en démocratie. La jonction de ces deux langages sur le fond sinon sur la forme permettrait de réunir les deux milieux, plébien et patricien, dans une communauté d'idées. Ainsi, tandis que l'*Action française* noie son lectorat d'un bellicisme de pogrome de caserne en pleine Grande Guerre, alors qu'elle a atteint son apogée en termes de tirages, le poète lui juxtapose un bellicisme de référence, le dizain d'octosyllabes de l'Ode historique de la *Bataille de la Marne* évoquant Malherbe.

Cette dualité des langages, poussée jusqu'au paroxysme, entre aristocratie intellectuelle tendant à l'hermétisme poétique et polémique populiste acerbe, violente et satirique, est une problématique constante du discours de Maurras, qu'il cherchera à résoudre de manière continue : il connaît la trivialité langagière que peut s'autoriser le polémiste, qui s'oppose aux exigences du dialogue entre pairs en littérature, et qui peut au moindre écart le discréditer vis-à-vis du monde des lettres. Parfaitement conscient de la dualité de son discours et du risque qu'il encourt, à tout instant, de se voir exclure des cénacles littéraires où il est parvenu à se faire admettre depuis le *Chemin de paradis*, Maurras tente constamment de faire prévaloir la nature avant-gardiste de son esthétique poétique ainsi que sa fonction strictement littéraire. Aussi inscrit-il sa tentative poétique autour d'une double ambition, à la fois d'absolu philosophique et de poésie pure, détachée de toute contingence politique. Dès lors comment appréhender une œuvre où domine apparemment le lyrisme, exception faite de la *Bataille de la Marne*, et qui, paradoxalement, se définit comme philosophique et didactique ?

---

<sup>204</sup> « Franchement, je préférerais pour une dizaine d'années une vie médiocre, une situation des plus moyennes avec du loisir pour figoler des pages chères, à des rapides succès acquis à bas style et en flagornant les illettrés. » Charles Maurras, lettre à Monseigneur Pennon, du 21 juillet 1889, citée par Victor Nguyen, *Aux origines de l'Action Française, Intelligence et Politique à l'aube du XXème siècle*, Ed. Fayard, Paris, 1991.

C'est là toute la particularité d'un auteur qui se revendique explicitement de l'esthétique de l'humanisme classique inspiré des poètes lyriques de la Renaissance et du classicisme français, dont les deux grandes vertus sont la portée universelle de l'œuvre en ce qu'elle tend à la connaissance des profondeurs du cœur humain, et l'accession à l'intemporalité que sous-tend le message universel de cette œuvre<sup>205</sup>, mais qui abuse de procédés d'adhésion, systématiques au point qu'on puisse réduire ce système à ce simple syllogisme : s'il s'agit d'une poésie philosophique, admettre le poète revient-il à admettre sa philosophie ? Effet rhétorique qui a pour conséquence de rendre extrêmement difficile l'appréciation du poète pour qui n'est pas maurrassien.

C'est ainsi qu'une division interprétative persiste entre l'image d'une poésie pure, revendiquée par Maurras et ses continuateurs, et celle d'une poésie de circonstance, évoluant au gré des aléas de la vie politique, selon l'argument largement utilisé par ses détracteurs. Cette ambiguïté latente entre poésie pure et poésie circonstanciée, qui a toujours prévalu et gêné l'interprétation objective de cette œuvre, s'incarne dans sa nature disparate ainsi que dans le rythme chaotique des publications poétiques de Maurras, comme en témoignent les surprenants fossés temporels entre lesquels cette œuvre s'enchâsse.

Ses premiers poèmes de jeunesse, certains étant demeurés inédits, conservés par l'association des *Amis du Chemin de Paradis*, paraissent dans le journal provençal *La Syrinx*, dirigé par Joachim Gasquet, compagnon d'école puis ami de luttes politiques et esthétiques, entre 1891 et 1893. Ils ne sont suivis en 1911, dix-huit ans plus tard, que d'une réédition modifiée du triptyque *Pour Psyché*. Les années de l'immédiat Après-guerre marquent un retour de la figure du poète avec *La Bataille de la Marne*, publiée dans la revue *Le Feu* en 1918. Une nouvelle réédition du triptyque *Pour Psyché* paraît en 1919, les *Inscriptions*, recueil de poèmes de jeunesse en 1921, le *Mystère d'Ulysse* en 1923, année d'une seconde édition de *La Bataille de la Marne*. Vient enfin, en 1925, le premier recueil anthologique d'une composition éclatée, *La Musique intérieure*, qui regroupe les pièces précédemment citées. Des pièces nouvelles y sont ajoutées, et notamment l'un des poèmes les plus célèbres de Charles Maurras, le *Colloque des morts*, ainsi que quelques poèmes inachevés.

Le poète disparaît alors durant près de douze ans avant de réapparaître subrepticement en 1937 avec *Quatre poèmes d'Eurydice*, court follicule précédant un nouveau mouvement important de parutions poétiques. A partir de 1945, conjointement à la condamnation de Charles Maurras, seront publiés, soit en Suisse sous nom d'auteur soit en France sous

---

<sup>205</sup> Hartmut Stenzel, *Die französische Klassik, literarische modernisierung und absolutistischer staat*, Ed. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, Germ. 1995, voir R.H.L.F 1996-3 et R.H.L.F 1996-6.

pseudonyme, *Où suis-je ?*, en 1945, *Au devant de la nuit*, en 1946, sous le pseudonyme de Léon Rameau, puis *Le cintre de Riom*, en 1949, *Prière à deux voix*, *Le lai d'Aristote*, *Pour l'honneur d'un fleuve* « apostat » et *A mes vieux oliviers* en 1950, *Ni peste ni colère* en 1951. Ces poèmes seront tous réintégrés dans un second recueil anthologique, *La Balance intérieure*, où sont également incorporés quelques poèmes des années vingt, une réécriture du *Colloque des morts*, ainsi que quelques pièces nouvelles, écrites durant l'année 52, et, notamment, *La prière de la fin*. Enfin l'intégralité des poèmes de Maurras sera recompilée dans l'anthologie posthume des *Œuvres capitales*.

Ainsi y a-t-il respectivement vingt-cinq puis vingt-sept ans d'écart, des poèmes de jeunesse à *La Musique intérieure* puis d'un recueil anthologique à l'autre chez un auteur qui prétend que le rythme poétique lui est inhérent, constitutif. Il semble qu'il y ait plusieurs périodes poétiques, extrêmement divergentes sur le plan esthétique, et non cette ligne de continuité à laquelle Maurras prétend par diverses stratégies d'impression et de réimpression, entre les premiers poèmes des années 1890, clairement marqués de l'influence du postsymbolisme décadentiste verlainien et les poèmes composés entre 1911 et 1925, intégrés à *La Musique intérieure*, et où domine un néo-classicisme fortement teinté de paganisme. De même l'esthétique semble-t-elle différente entre cette période des années 1920 et celle des poèmes composés entre 1937 et 1952, intégrés à *La Balance intérieure* où domine une écriture de l'ascèse carcérale et de la rédemption chrétienne. Ces divergences esthétiques se doivent d'être étudiées. Peuvent-elles s'expliquer par l'écart extrême de la réception de la figure publique de Charles Maurras, de son journal et de sa ligue au sein de la population française d'un recueil anthologique à l'autre ? Quelle explication donner de la divergence profonde des jeux de mise en scène auxquels se livre le poète entre 1925 et 1952 ?

C'est ainsi que deux figures antagonistes s'opposent en poésie : la figure victorieuse du héraut de la patrie en lutte dans l'immédiat Entre-deux-guerres, impliquant l'image d'un poète triomphant de l'adversité et d'un sort contraire, invoquant, dans une œuvre fortement teintée de paganisme, les forces telluriques de la terre nationale et les morts de la Grande Guerre au nom desquels il diffuse, par l'autorité du vers, la vérité supérieure que leur martyr lui a confié dans *La Musique intérieure*. A cette image s'oppose le martyr incompris, traîné dans la boue, qui fait figure de traître, après la Libération, image à laquelle répondent diverses figures de vieux sages, de grands cœurs incompris et perdus, Virgile, Lucrèce, Horace et Terence, le plus persécuté de tous, abandonnés par une patrie si chèrement aimée et défendue puis condamnés par des ennemis mesquins et sans gloire, pâles histrions qui cherchent à avilir celui qui les surpasse, traîtres véritables et usurpateurs de la victoire. A la justice inique des

hommes, le poète en appelle aux célestes balances, à la justice véritable d'une déité redevenue chrétienne. Comment apparaît ce besoin de l'écriture poétique ? Quelles sont les logiques de ces moments d'écriture ? S'agit-il d'un simple retour à cet élément si constitutif de sa nature, sorte de prolongement écrit de son âme ? Mais alors pourquoi ne pas réserver ce chant platonicien, cette faiblesse secrète à soi « et aux muses »<sup>206</sup> lorsque l'on lutte quotidiennement, dans l'*Action française*, contre toute faiblesse : pourquoi publier ? Peut-on trouver à ces moments d'écriture des explications plus prosaïques que celles que nous apporte l'auteur, liées à une contingence politique qui recommande que l'on écrive de la poésie lorsque la politique nous abandonne ?

Cette difficulté interprétative se creuse d'autant plus que la pénétration de l'image du poète dans la conscience collective française tend à renforcer l'image de l'écrivain classique comme celle du politique prophétique, selon d'habiles structures de mise en scène. Outre qu'elle magnifie l'homme et son combat, l'hagiographie maurrassienne intègre en permanence ce combat, cette pensée et cette vie au sein de l'œuvre littéraire et cherche constamment à en redéfinir le sens sous l'angle apologétique de la révélation de la Vérité et de la destinée du poète, visant à l'édification d'une stature singulière : celle du grand homme public et du grand poète civique de l'académie française.

C'est ainsi que le poème *Destinée*, qui se présente comme une sorte de prologue aux *Inscriptions* puis à *La Musique intérieure*, offre la possibilité d'une double lecture, à la fois idéologique et biographique. Le poème peut être lu selon le prisme d'un existentialisme de droite figurant l'Homme luttant face à une nature hostile, adverse (représentée généralement par des métaphores marines) jusqu'au triomphe final de son œuvre civilisatrice (*Darde au zénith la flamme torse / Des volontés de ton destin*), comme du partage d'une intimité secrète, celle du jeune Maurras qui, du fait qu'il fut, à l'aube de l'adolescence, sourd et boiteux, n'a pu se diriger vers la carrière maritime qu'il appelait de ses vœux étant enfant. De même, fut-il exclu de ces combats héroïques contre l'ennemi allemand où les siens, ses camarades d'Action française, allaient périssant, combats auxquels il n'a pu participer malgré lui, réformé du fait de son infirmité :

« Mais tu n'as pas quitté ton île  
Ni fait bataille sur la mer  
Jamais la gloire du vrai fer  
N'a brillé dans ta main débile

---

<sup>206</sup> Charles Maurras : *La Musique intérieure*, préface, p.112 ; op. cit.

Tu ne peux être matelot  
Que d'imaginaires espaces  
Où, plus qu'ailleurs, l'aube fugace  
Est longue à naître sous les flots. »

Il a une âme de guerrier, auquel le destin l'appelle pourtant, le premier quatrain apparaissant comme un hymne à la naissance du guerrier d'Action française : le poète s'y décrit lui-même, en des affirmatives irradiées de lumière, consolatrices et transcendantes :

« Tu naquis le jour de la lune  
Et sous le signe des combats,  
Le soleil n'en finissait pas  
De se lever sur ta lagune. »

Cette âme guerrière sera dès lors contrainte à n'être que de plume et d'esprit, *Tu ne peux être matelot / Que d'imaginaires espaces*.

Ce double sens permanent, au travers duquel Maurras joint sa propre destinée à celle de la condition humaine, comme dans *Le Mystère d'Ulysse*, pose rapidement problème chez un homme qui a toujours mêlé sa personne à son œuvre et à son combat. S'agit-il de lire l'expression d'une volonté de sublimation individuelle au travers d'une mise en scène poétique réglée, à caractère fortement hagiographique, conjointe à la volonté, toute politique, de sublimer la doctrine par l'extrême régularité du vers ?

Or c'est cette démarche fusionnelle que Maurras tente constamment de mettre en scène dans son œuvre, et à laquelle chacun obéit, détracteurs comme admirateurs, qui fonde l'idée, toujours en vigueur, qu'accepter ou repousser l'homme, le politique, c'est accepter ou repousser l'œuvre ; la démarche est paradoxalement décriée par la critique littéraire dans le cas d'écrivains polémistes largement reconnus en littérature tels que Bloy, Péguy, Bernanos ou Céline dont les pamphlets antisémites d'une rare violence ont récemment réactivé en France une querelle déontologique au sein du monde des lettres quant à la commémoration du cinquantenaire de cet écrivain : commémorer l'œuvre serait commémorer l'homme et ouvrir ainsi la porte à l'inacceptable.

La construction méticuleuse de son hagiographie implique également, pour Maurras, un contrôle scrupuleux et un ascendant total sur tout discours le concernant. C'est ainsi qu'une troisième difficulté vient rendre plus complexe l'appréciation objective de cette œuvre. Elle tient à l'une des grandes monomanies du discours maurrassien, qui persiste particulièrement en poésie et provient de la volonté constante d'auto-analyse de son œuvre par son créateur, si bien que Maurras se fait sans cesse le critique de lui-même au sein



d'interminables préfaces, particulièrement dans la *Musique intérieure*, critiques esthétiques auxquelles il n'a de cesse de mêler des éléments de son hagiographie, la révélation pour l'ordre et la beauté émanant de la petite enfance. Ces notations, remarques, anecdotes ont pour effet mécanique de polluer d'explications rhétoriques le discours poétique. Un procédé explicatif aussi récurrent, s'il fonde la base liturgique de la critique d'admiration à laquelle les sympathisants politiques n'auront de cesse de s'adonner, amène une nouvelle difficulté d'appréciation de lecture, liée au sentiment d'un didactisme excessif qui empêche toute interprétation personnelle du lecteur face à l'œuvre.

Nous touchons peut-être aux problématiques essentielles à l'entendement et à l'analyse de cette œuvre, qu'ont éludées les grandes figures de la littérature contemporaines de Maurras, toujours avec une certaine distance élégante, souvent par crainte de s'aliéner le puissant journaliste et critique littéraire : peut-on apprécier l'écrivain, le poète, sans adhérer à son idéologie politique ni sans éprouver pour l'homme une admiration sans mesure ? Est-il possible de détacher cette œuvre d'une contingence circonstanciée d'où provient certainement le sentiment d'une manipulation de la littérature à des fins partisans ? Enfin, est-il possible de lire Maurras hors des lignes d'interprétation qu'il apporte constamment à son œuvre ?

### **3.3 « Pour une esthétique de la réception » de la poésie de Charles Maurras.**

Mais peut-on redéfinir clairement une esthétique maurrassienne lorsque l'œuvre apparaît à ce point éclatée, tant dans sa composition que dans la multitude des univers référents qui s'y juxtaposent ? S'agit-il d'une véritable unité esthétique, homogène, authentique et créatrice, ou d'évolutions esthétiques dont l'hétérogénéité s'expliquerait par la nécessaire évolution des stratégies figuratives du politicien et de l'homme de presse, se réformant de façon désordonnées au gré des aléas de la vie politique ? N'y aurait-il pas des évolutions esthétiques et thématiques, d'un recueil à l'autre, liées aux stratégies figuratives du héraut de l'Action française, notamment à travers la relation contradictoire qu'entretiennent, dans cette œuvre éclatée, les thématiques païenne et chrétienne, entre le moment de son excommunication et de sa réhabilitation par les autorités pontificales ? La poésie de Maurras est-elle le fruit d'une unité esthétique cohérente ou d'une diversité disparate, hétéroclite et fragmentaire, à laquelle Maurras tente de donner l'illusion d'un tout cohérent pour des motivations triviales ? Est-il possible de dégager une vision homogène, une poétique maurrassienne ?

La tentative de définition d'une esthétique de la poésie de Maurras ne peut s'établir sans que ne soit abordée la question de la prise de possession de l'œuvre artistique. Ce poème que je viens de lire, qui m'émeut, appartient-il encore à celui qui l'a écrit ? Bien que Maurras n'ait de cesse de mêler à son propre discours poétique une foule d'explications critiques ayant pour but de composer ou de recomposer une structure cohérente écartée des aléas de sa vie, devons-nous pour autant nous y conformer, accepter aveuglément ce postulat de l'auteur et nous contenter d'enregistrer la démonstration philosophique au travers d'une prosodie qui ne serait, dès lors, qu'un exercice de virtuosité littéraire, une manifestation de maîtrise consommée ? Si elle n'est que didactique, œuvre de propagande et de ralliement, l'œuvre poétique existe-t-elle encore ?

La poésie de Maurras se présente-t-elle comme la maîtrise structurale d'une construction idéologique parfaitement réglée, malgré sa nature objectivement disparate et éclatée, ainsi qu'il le revendique dans les longs essais qui préfigurent ses vers, ou peut-on y percevoir des accents d'authenticité que le discours idéologique n'aurait pas dévorés entièrement ? Existe-t-il une poésie Maurrassienne au delà d'une didactique lyrique ? Si cette originalité existe, où et comment la définir ?

Selon cette perspective, peut-on aller jusqu'à lire Maurras contre lui-même et contre ses continuateurs, pour tenter de percevoir, en filigrane, au sein de cette *Défense et illustration* du néoclassicisme français, cette sensibilité romantique, ce symbolisme anarchiste et décadent de jeunesse dont il tentera d'effacer jusqu'aux plus infimes traces, et qui lui avait pourtant ouvert les portes des cénacles littéraires les plus élitistes de la capitale ? Peut-on tenter de lire Maurras à la manière de son contemporain, le poète et critique anglais Basil de Sélincourt, qui définissait Maurras comme un de ces romantiques ennemi du romantisme<sup>207</sup>, semblable, en ce sens, à la figure mystérieuse du poète italien Giacomo Leopardi ?

L'absence d'études exhaustives, la connaissance partielle, bien souvent partielle, de l'œuvre poétique de Charles Maurras explique que l'on se soit trop fréquemment plu à simplifier sa plastique à un néo-classicisme rigide, strictement inspiré des classiques français du siècle de Louis le Grand, hors de toute considération des notions d'avant-garde, alors en plein essor le Paris littéraire de la belle époque. Or l'esthétique de Maurras offre, en poésie, malgré sa nature elliptique, un champ d'investigation éminemment plus intéressant que les formes réductrices auxquelles on l'a communément limité : baignée d'atticisme ainsi que d'une reconstitution latinisante d'œuvres antiques ou médiévales, largement inspirée de la

---

<sup>207</sup> Basil de Sélincourt, *The English Secret, A French Romantic* (Ch. 2), Ed. Oxford University press, London, Eng. 1923.

poétique provençale des troubadours du moyen-âge et des stilnovistes de la Renaissance italienne, cette poésie est dominée par une poétique du jardin méditerranéen et du cycle éternel des saisons, certainement plus proche du lyrisme charnel des poètes de La Pléiade que des paysages ordonnés des jardins de Versailles.

Ainsi la tentative d'une définition d'une poétique maurrassienne impose-t-elle que nous situions notre réflexion au cœur des débats contemporains de Maurras, qui animent la notion même de poésie. Mais, après la révolution rimboldienne, nous devons également étudier les possibilités de son analyse structurale par le biais de cloisonnements imaginaires selon les codifications poétologiques de nature rhétorique, scolastique et esthétique qui subissent alors un profond éclatement à travers la diversité infinie des horizons de lecture définis notamment par Valéry puis Gide, selon une perception neuve du lecteur, qu'avait amorcé l'hermétisme Mallarméen et que Maurras refuse catégoriquement.

La profusion des débats gravitant autour des notions d'avant-garde implique qu'on ne puisse simplifier le système esthétique de Maurras à un froid néoclassicisme militant et conservateur, complètement extérieur à ces redéfinitions modernes de l'art poétique. Car, fort conscient des problématiques qui animent alors le monde des lettres, Maurras ne se laisse que difficilement enfermer dans la grille de lecture bipolaire de la modernité et de la tradition, de l'avant-gardisme et de l'académisme. Il tente de joindre une ontologie positiviste proche des dernières leçons d'Auguste Comte à la tradition littéraire qu'il revendique en poésie, inscrivant ce retour aux sources au sein d'une dynamique de reconstruction et de réappropriation culturelle par le renouvellement de ses influences et de ses formes.

Notre tentative de définition d'une esthétique maurrassienne en poésie ne peut se satisfaire de calquer la figure figée que l'historiographie a tenté d'établir à partir du puzzle iconographique que représente l'éclatement même de cette image morcelée. Mais une redéfinition claire, si tant est qu'elle soit possible, d'une esthétique poétique globale, originale, implique une mise en mouvement et en péril de la situation secondaire et du conservatisme bon ton dont jouit la figure publique de Maurras. De nombreux travaux étrangers tiennent qu'il est surprenant que l'historiographie française hésite à envisager la question de la tentation fasciste chez Maurras. Si cette question peut être posée en politique, où elle a, comme nous l'avons vu, ses tenants et ses opposants, elle peut l'être dialectiquement en esthétique, notamment au travers des relations complexes qu'entretient le fascisme avec une vision particulière de l'ordre antique et du paganisme esthétique, qui devra être étudiée dans l'œuvre poétique. Ainsi la tentative d'une redéfinition de la poétique de

Maurras ne peut éluder cette question : suivant la lignée d'un certain académisme poétique, celui de son disciple anglais T.S. Eliot, sous une influence plus ou moins prégnante du grand esthète italien Gabriele d'Annunzio, Maurras a-t-il pu résister ou être tenté de céder, dans le tournant des années vingt, à l'influence d'une esthétique fasciste ?

Enfin, après avoir tenté de rendre une définition claire de l'esthétique maurrassienne, si tant est qu'il y en ait une, qu'il n'y en ait qu'une, nous pourrions interroger cette œuvre dans ses dimensions transhistoriques et analyser la problématique de sa réception par le public contemporain, dès sa parution. Comment Maurras tente-t-il de concilier l'idée de renouveau littéraire avec une vision aussi largement passéiste de la littérature ? Cette œuvre est-elle largement offerte ou se réserve-t-elle à un public prédéfini ? Peut-elle être appréhendée par le public moderne ? Nous rejoignons ici des questions plus générales et constitutives de la démarche d'écriture. Celui qui écrit peut-il se défaire de l'influence de son temps, son œuvre est-elle vouée à perdurer ou à disparaître ? Et à quel avenir peut-elle prétendre lorsque son verbe s'incarne dans une parole prophétique, à la manière d'un Victor Hugo de la contre-révolution monarchiste ?

L'esthétique d'une œuvre étant intrinsèquement liée à son époque, nous nous trouvons dans l'obligation d'interroger cette œuvre dans sa relation à sa propre temporalité esthétique comme d'en définir les capacités d'écart, pour reprendre la terminologie fixée par l'école de Constance. Nous souhaitons ouvrir un débat littéraire quant aux tenants et aboutissants de l'exclusion de Charles Maurras du monde des lettres. De fait, n'est-il pas simplificateur de limiter l'exclusion littéraire de Charles Maurras aux engagements qui jalonnèrent la fin de sa vie ? Si le choix de la Collaboration demeure de premier plan, nous sommes également désireux, au travers de l'étude exhaustive que nous proposons de ses vers, de rechercher la diversité des motifs qui peuvent expliquer une telle disparition au travers de problématiques plus strictement littéraires. Maurras atteint-il ses ambitions de « poésie pure » ou bien le projet poétique est-il ruiné par des effets hagiographiques et doctrinaux qui auraient eu pour conséquence d'ancrer sa tentative d'universalité poétique dans une temporalité pesante, visant une population sociologiquement définie dans un cadre esthétique clos, un style, une langue, une écriture d'« époque » dont il devient particulièrement difficile de l'extraire, et dont la disparition s'expliquerait simplement par le simple fait de sa désuétude ?

Maurras demeurant le sujet de violentes controverses, l'étude de son œuvre poétique ne peut en aucun cas exclure la complexité de ces débats et se satisfaire d'une stricte présentation littéraire. La lecture de l'œuvre maurrassienne implique nécessairement une

historicisation de cette œuvre dans la contingence de cette écriture et de ces réécritures. Confrontés à une poésie sinon constamment remaniée du moins constamment republiée, nous devons d'en analyser les différences comme d'émettre des hypothèses quant à ces multiples facettes.

Un axe chronologique nous est apparu comme le plus logique pour parvenir à une analyse à la fois claire et exhaustive de cette œuvre réintégrée à cette vie, à cette pensée et à cette époque. La chronologie offre l'avantage évident de s'appuyer sur les éléments politiques et personnels qui éclairent la production poétique de Charles Maurras. Il s'agit essentiellement d'une analyse littéraire qui suit l'ordre des parutions poétiques, s'intéresse aux modifications de ces mêmes pièces, et envisage la présence, la résurgence ou l'absence de quatre mouvements esthétiques notables afin de tenter de donner réponse aux questions restées en suspens d'une poésie purement didactique, d'une poésie instrumentalisée par le fait politique et variant au gré des circonstances, d'une poésie à visée hagiographique ou d'une démarche poétique intime et intrinsèque. Notre analyse comme notre plan s'appuient sur la perception, dans le matériau poétique, de ces quatre tendances : l'influence du Postsymbolisme verlainien durant les premières années parisiennes, l'esthétique hellénisante de l'Ecole Romane mêlée d'accents félibréens et de fédéralisme jusque dans les années 1900, l'esthétique néo-classique teintée d'un paganisme équivoque, et enfin un retour à la foi et à un néo-classicisme catholique, expurgé de ses tendances païennes.

Nous sommes cependant conscients de la nature linéaire d'une existence humaine comme de l'artifice que représente un découpage séquencé selon une structure classique de type formation – apogée – déclin, ainsi que de la nature souvent artificielle, parfois arbitraire, que peuvent comporter ces séquençages. Par ailleurs, les multiples facettes qui composent le personnage ambigu de Charles Maurras, loin d'offrir un clair mouvement linéaire, se superposent, s'entremêlent, formant ensemble la complexité discursive du maurrassisme au sein des différents milieux et sous-milieux où cette discursivité compénètre. De surcroît, dans le cas particulier de Maurras, les éléments de la vie réelle sont constamment remaniés par ses propres constructions hagiographiques et par celles de ses continuateurs. Il en résulte une difficulté singulière à l'approche objective comme à l'entendement distancié de cette vie et de cette œuvre. La plume de Maurras a, par ailleurs, un grand pouvoir de persuasion, d'adhésion, et l'on ne peut étudier longuement un écrivain sans être sensible à son écriture, à ce ton de confession pudique, amicale, à demi-retendue, dans lequel il excelle.

Aussi insistons-nous, dès à présent, sur la nécessité d'une approche plurielle au sein de chacun des sous-ensembles qui composeront le déroulement chronologique de notre étude, où

seront dépeintes les problématiques politiques, iconographiques et biographiques, polémiques et littéraires, qui forment la réalité complexe de chacune des époques de la vie intellectuelle française et du discours maurrassien à l'intérieur de ces époques successives, sans que ces éléments puissent être totalement contraints à une hiérarchie chronologique, entendu qu'ils forment un tout dont aucun élément ne saurait manquer à une explication exhaustive. Nous espérons éclairer ainsi cette œuvre, ne pas nous arrêter à une peinture finale fixe, un portrait retouché et un peu poussiéreux, mais analyser l'évolution ou la permanence de l'esthétique et du discours en apportant à la compréhension globale de l'œuvre poétique cette variété de touches et de retouches successives, d'esquisses effacées, de traits retracés, qui l'ont peu à peu construite.

# Première Partie : Choisir : 1885-1918

## I - Les vertes années : 1885-1895

### *Du décadentisme de jeunesse aux premiers mouvements de radicalisation esthétique et politique 1885-1895*

« Mon nihilisme paisible, mon doux anarchisme moral fut commun à bien des hommes de ma génération [...] »<sup>208</sup>

Jusqu'à l'entre-deux-guerres, Maurras a forcé le destin pour réaliser ses ambitions littéraires, intellectuelles et politiques. Les décennies précédentes apparaissent ainsi comme diverses périodes, plus ou moins floues, de gestations iconiques qui ne peuvent en elles-mêmes constituer une image avant que Maurras ait acquis une certaine audience, un public, que ce soit par ses prises de positions littéraires et politiques durant la guerre comme par ses difficultés avec les autorités religieuses, au point que l'on ne peut à proprement « parler d'image de Maurras avant les années vingt. »<sup>209</sup>. Or ce sont les orientations de ses ambitions débutantes qui vont être à l'origine des polémiques invalidant ses postures littéraires. La façon dont il gravite autour des cénacles littéraires parisiens durant ces premières années de formation intellectuelle, les stratégies qu'il emploie pour se faire un nom parmi ces cénacles et pour obtenir leur reconnaissance indiquent l'importance de ce moment dans la formation de sa pensée, de son acculturation politique et de la constitution de son système rhétorique par le biais de diverses allégeances, ruptures et retours, qui peuvent apparaître comme le limon discursif de ses stratégies futures.

Il nous faut donc, dans un premier temps, remonter à la genèse de cette vie intellectuelle pour toucher le noyau des contradictions qui se développeront par la suite lorsque le doctrinaire commence à acquérir une véritable aura politique, entre l'affaire Dreyfus et l'immédiat après-guerre, et qui conduiront à son exclusion de l'histoire littéraire. Cette approche décisive est cependant fort difficile à établir. La chronologie des événements semble avoir été ultérieurement modifiée par la construction de son hagiographie, elle-même constamment augmentée par le travail de continuateurs. Nous ne pouvons qu'insister sur le

---

<sup>208</sup> Charles Maurras, *Le mont de Saturne, conte moral, magique et policier*, Ed. Les Quatre jeudis, Paris, 1950, p.26.

<sup>209</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op. cit. p. 21.

décalage qui existe entre le récit, fortement organisé, et réparti dans une multitude d'ouvrages, dans le tournant des années vingt, et une réalité certainement moins univoque. Comment le jeune Maurras a-t-il vécu ses premières années parisiennes ? Quel était-il en réalité ? Nous n'avons que bien peu de documents, encore sont-ils essentiellement hagiographiques, pour entrevoir ce moment, assurément capital dans la formation de l'écrivain comme de l'homme politique.

Néanmoins l'empreinte laissée par ses premiers textes, préservés par certains admirateurs et compilateurs dans un mouvement d'adoration parfois à la limite du fétichisme (retenons l'exemple de la préservation d'une de ses copies de baccalauréat) ainsi que la survivance de certains témoignages, l'exemple le plus célèbre demeurant *Les Déracinés* de Maurice Barrès, peuvent permettre de retracer l'itinéraire parisien, fut-il opaque, d'un jeune bachelier provençal dans le Paris tumultueux de cette fin de dix-neuvième siècle. Nous espérons en rendre une esquisse moins floue. Cette partie de son existence, opacifiée à l'extrême par Maurras lui-même, est d'autant plus fondamentale à la compréhension de son œuvre poétique ultérieure que c'est dans cet intervalle de gestation intellectuelle que vont se construire les premières contradictions théoriques, esthétiques et biographiques qu'il n'aura de cesse de tenter de résoudre une fois sa réputation forgée.

## **1. Maurras dans le giron du symbolisme verlainien : 1885-1891**

« Moi, j'avais l'idéal logé dans un coin de ma cervelle et il ne me fallait que quelques jours d'entière liberté pour le faire éclore. Je le portais dans la rue, les pieds sur le verglas, les épaules couvertes de neige, les mains dans mes poches, l'estomac un peu creux quelquefois, mais la tête d'autant plus remplie de songes, de mélodies, de couleurs, de formes, de rayons et de fantômes. [...] On ne me connaissait pas, on ne me regardait pas, on ne me reprenait pas ; j'étais un atome perdu dans cette immense foule. »<sup>210</sup>.

### **1.1 Un Jeune homme à Paris**

Charles Marie Photius Maurras naît à Martigues, petit port de l'étang de Berre, le 20 avril 1868, dans une famille de fonctionnaires provençaux. Il passera son enfance en Provence, tout d'abord à Martigues, où son père est percepteur, puis à Aix-en-Provence, où il fait ses études au collège diocésain, sur la décision de sa mère, fortement religieuse. Son père

---

<sup>210</sup> Georges Sand, *Histoire de ma vie*, tome 10, p. 133.



meurt au mois de Janvier 74, probablement emporté par une pneumonie, alors que Maurras n'a que six ans. Un second malheur s'abat quelques années plus tard sur l'enfant chétif et boiteux : il devient sourd, à l'âge de quatorze ans. Cette surdité, certainement due à une coqueluche contactée durant son enfance, ira s'accroissant jusqu'à ses vingt ans, avant qu'il ne devienne totalement sourd. Après avoir été reçu à son second Bac en novembre 85 avec une mention bien, il s'installe à Paris avec sa mère et son frère.

Un jeune homme de dix-sept ans, sourd et boiteux, perdu dans ce Paris turbulent de 1885, Lucien de Rubempré sans maîtresse, Rastignac sans noblesse, c'est ainsi que se dessine la figure floue de ce jeune Maurras à peine sorti de l'adolescence et déjà accablé par le devoir de réussir. Ses résultats prometteurs au baccalauréat (il a été reçu premier en philosophie et en sciences) sont la preuve que sa surdité peut être surmontée et le choix de la capitale apparaît à madame Maurras comme la possibilité d'une vie meilleure : là bas l'on pourrait trouver de nouveaux médecins pour Charles et un bon lycée pour Joseph. C'est également dans la capitale qu'une carrière de journaliste peut s'entreprendre le plus facilement<sup>211</sup>. Car Charles a fort bien compris que les portes de la Fonction Publique lui sont fermées : il ne peut accéder, du fait de son infirmité, qu'à un poste très subalterne, fort éloigné du prestige que lui confère le diplôme si chèrement acquis. Il s'inscrit malgré tout en Histoire à la Sorbonne, mais se décourage très vite du fait de sa surdité. Brillamment reçu au bac, il ne peut suivre les cours où il brûlerait de se rendre, cours magistraux dispensés depuis une chaire inaccessible et tombant dans les oreilles d'un amphithéâtre de preneurs de notes.

La famille Maurras n'ayant que peu de revenus, tirés de la location de la maison paternelle de Roquevaire et de la vente de biens fonciers qui entourent la propriété de Martigues, la Maison du *Chemin de Paradis*, les soucis d'argent se conjuguent rapidement à l'absence du père, ainsi qu'on peut l'imaginer au sein d'une famille catholique de la fin du dix-neuvième siècle. A dix-sept ans, Maurras est chef de famille. Il faut que son jeune frère cadet Joseph puisse poursuivre des études et que les siens puissent vivoter dans cet appartement sombre que Mme Maurras a retenu, d'abord rue des Fossés-Saint-Jacques, puis rue Cujas. C'est ainsi que Charles doit, pour vivre, écrire des chroniques dans diverses revues catholiques où il est introduit par son professeur, maître et ami de la famille, l'abbé Penon, qui espère que le jeune homme retrouvera rapidement le chemin de la foi grâce à cette ascèse parisienne : « Il ne faut pas que Charles reste seul en Provence, il y a trop d'amis, il y perdra

---

<sup>211</sup> Stéphane Giocanti, *Maurras, Le chaos et l'ordre*, op. cit. p. 54-55.

son temps. A supposer qu'il se sente trop seul à Paris, la solitude parisienne sera pour lui un secours et un aiguillon. »<sup>212</sup>.

Mais cette solitude parisienne l'accable, de même que son travail de chroniqueur dans les revues catholiques où il est spécialisé dans la critique philosophique, qu'il traite parfois avec un dilettantisme hautain que lui reproche son protecteur. Il se réfugie alors dans « la consolation divine du vers ». Bien qu'il collabore durant de nombreuses années avec diverses revues conservatrices et catholiques, Charles Maurras s'est détourné de la religion depuis son adolescence en Provence. Le rejet du catholicisme apparaît comme la finalité d'un long processus de doutes métaphysiques qui aurait commencé durant les années de collège, plus ou moins simultanément avec les premières manifestations de sa surdité<sup>213</sup>. Cette révolte est probablement liée au décès précoce de son père et d'un jeune frère aîné, Romain Maurras, mort l'année de sa naissance et à peine âgé de deux ans. Ainsi Charles Maurras, dans un mouvement opposé à celui de sa mère, ne croit pas en Dieu. Il est aussi fier que révolté, cherche à s'émanciper de l'influence de ses premiers maîtres du collège diocésain d'Aix et ambitionne secrètement une carrière littéraire, dans le giron verlainien de la poésie symboliste, parnassienne et décadentiste.

Cependant ses premières pages, sur lesquelles nous pouvons nous pencher, s'éloignent fort de la poésie. Il s'agit tout d'abord de deux notes de lecture sur des cours de philosophie, publiées l'une en février et l'autre en avril 1886, dans les *Annales de philosophie chrétienne*, revue savante dirigée par Monseigneur Hulst, recteur de l'Institut catholique de Paris et fondateur de la Société Saint-Thomas d'Aquin, dont l'ambition consistait en une synthèse combinant la théologie du Docteur Angélique et la philosophie chrétienne héritée de la palingénésie sociale du socialiste évangéliste Lamennais. Ainsi, dès ses premières collaborations littéraires, le jeune homme paraît préoccupé des questions sociales qui animeront sa future doctrine, souci certainement lié aux difficultés financières qu'il connaît lui-même depuis la petite enfance.

L'auteur s'applique à décrire les avantages des deux méthodes données par les pédagogues pour cerner la philosophie du nouveau programme du baccalauréat : clarté de la structure, des énoncés, voire de la mise en page, il observe le premier essai de pédagogie philosophique à la loupe. Il le critique avec un sérieux et une hauteur de vue qui ne peuvent évoquer, pour le lecteur, un rédacteur qui n'a pas encore dix-huit ans. Un instant, la critique

---

<sup>212</sup> Propos de l'Abbé Penon à madame Maurras cités par Joseph Roger, *Charles Maurras tel qu'il fut*, Ed Les Cahiers Charles Maurras, 1964, p. 55.

<sup>213</sup> Michael Sutton, *Nationalism, Positivism and Catholicism, The politics of Charles Maurras and the french catholics, 1890-1914*. op. cit.

s'arrête pour ouvrir une digression. Il s'agit de réfuter ce que Maurras considère comme des approximations dans le domaine de la sensibilité ; pour lui, il ne peut y avoir qu'un ressort, essentiel à la vie, le désir : « Ses racines plongent plus avant dans l'intimité de notre nature. Il est le symptôme, l'indice, le caractère et la condition de la vie à tous les degrés de son échelle. ». Ainsi, dès ce premier texte, l'on peut voir poindre une conception naturaliste de l'être et du désir, élément constitutif de sa pensée et de son œuvre littéraire. Cette ligne de pensée, que nous verrons particulièrement récurrente dans sa poésie, s'oppose certes au rationalisme ambiant de cette fin de dix-neuvième siècle, hérité des *Critiques* d'Emmanuel Kant. Mais elle le situe également en porte-à-faux avec l'anthropologie chrétienne des revues où il collabore.

Il n'est pas de notre propos de nous attarder à présent sur cette conception anthropologique, sur laquelle nous reviendrons largement dans l'analyse de sa pensée et de son œuvre. C'est pour relever le ton, employé par un jeune homme envers un professeur de philosophie, que nous donnons ce court extrait. Charles Maurras ne peut se contenter de décrire, il analyse, et, s'il analyse, il ne peut contenir ses propres idées. La même tendance est tout aussi notable dans l'autre lecture. Il félicite chaudement le professeur Elie Rabier, philosophe protestant curieux de la lecture d'Aristote par Saint-Thomas, pour son manuel de philosophie, lequel a reçu le prix de l'Académie. Mais il ne peut se contenir, lorsqu'il s'agit de l'article « esthétique » de donner son propre sentiment : « Monsieur Rabier essaie une vérification de ce système en énumérant les diverses formes du sentiment esthétique. Détail curieux et qui plairait fort à nos jeunes poètes, il trouve quelque caractère esthétique aux sensations d'odeur. Mais rien de tout cela ne dit la place que Monsieur Rabier réserve au beau dans la métaphysique ; impossible dès lors de porter un jugement sur l'ensemble de sa thèse, quelque énorme qu'elle puisse paraître. ».

Or le Beau, pour Charles Maurras, apparaît déjà comme la perception la plus constitutive de l'homme, s'élevant, selon la vision qu'il chérit d'Aristote, de l'animalité par le langage. Le jeune rédacteur apparaît ainsi, dès ses premiers articles, fortement marqué par des concepts qui formeront sa politique ultérieure. Si l'on ne peut qu'admirer son aisance à manier les abstractions, pour ne pas dire son fier culot, il demeure encore difficile de le percevoir entièrement au travers de ces premières pages. Il semble cependant extrêmement détaché et distant dans la critique. Quant aux ressorts de l'écriture journalistique, à la fois pédagogique et analytique, ils paraissent déjà sans secret.

L'année suivante, le père d'un ami de collègue, l'économiste Claudio Jannet, le fait entrer à *La réforme sociale*. La revue de Frédéric Le Play, créée en 1880, souffre alors de la

disparition de son fondateur en 1882. D'un conservatisme réactionnaire et contre-révolutionnaire, en lutte contre l'abolition des corporations de 1791, le « philosophe de la famille » prône une restructuration sociale par la réaction contre l'individualisme et la revalorisation des autorités sociales dans l'esprit des encycliques papales. Celui qui montrait sa propre enfance comme « à l'abri des opinions délétères qui, depuis 1789, étaient propagées dans la majeure partie de la France » désirait non seulement un retour à l'ordre mais l'abandon du libéralisme dans lequel il voyait la source des inégalités sociales. Charles Maurras, recommandé par ses relations ecclésiastiques et la vivacité conceptuelle qui est apparue lors de ses écrits dans *Les Annales de la philosophie religieuse*, a certainement été influencé par l'esprit de la revue et sa propension, héritée de Le Play, à l'enquête directe, de nature sociologique.

Certains des articles qu'il y publie alors, tels que *Olivier de Serres et son théâtre de l'agriculture*, *Le travail en France* ou *Les nouveaux théoriciens de l'éducation et l'école de la paix sociale*, semblent montrer qu'il est déjà tourné vers un conservatisme autoritaire qui, sans s'apparenter encore au monarchisme de raison qu'il revendiquera quelque dix années plus tard, apparaît déjà comme extrêmement proche des théories contre-révolutionnaires de Bonald et de Joseph De Maistre. De même, l'article *Le nihilisme russe et la philosophie allemande*, paru la même année, le montre, malgré une certaine attraction pour la pensée de Schopenhauer, inquiet des influences que pourrait avoir le nihilisme sur la philosophie chrétienne. Ainsi certaines de ses idées, encore en gestation, et qui formeront les bases de sa future pensée politique, sont déjà présentes dans sa première critique journalistique, avant l'adhésion au Félibrige et à l'école romane : nous y trouvons un anti-républicanisme proche de celui de la droite traditionaliste et une germanophobie constitutive, liée à l'humiliante défaite de soixante-dix, tout deux certainement issus de l'héritage des traditions familiales maternelles.

Comme tout ce prolétariat de jeunes bacheliers de la fin du dix-neuvième siècle, que Barrès décrira dans *Les Déracinés*<sup>214</sup>, Charles Maurras vit du journalisme et court la ligne, dans les bureaux des rédactions de petites revues sans prestige, généralement catholiques. Ses tentatives pour obtenir un feuilleton littéraire dans des publications plus larges que les feuilles catholiques qui l'emploient avortent<sup>215</sup>. Alors qu'il collabore depuis l'automne 86 au feuilleton bibliographique de *l'Instruction publique*, revue de l'Enseignement supérieur

---

<sup>214</sup> Le personnage de Rømerspracher apparaît, en de nombreux points, inspiré de Maurras ; de même l'on peut déceler un jeu de mot en allemand, rømerspracher signifiant « celui qui parle romain ». La graphie œ au lieu de ò en allemand est certainement due à une déformation de l'Alsacien.

<sup>215</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op. cit. p. 155.

d'inspiration conservatrice et libérale, le projet d'une introduction à Jules Lemaître échoue<sup>216</sup>. Il connaît des difficultés financières alors qu'il n'est que très modestement rétribué, à hauteur de cinquante francs par mois, et se plaint à l'abbé Penon des indécrottes du nouveau directeur de la revue, l'abbé Joseph Guieu, quant aux questions d'argent : « Comme tout débutant, j'en ai vu de grises en arrivant à Paris. Mais de grossièretés aussi colossales, jamais. »<sup>217</sup>

## 1.2 Portrait de l'artiste en jeune homme

Mais à quoi ressemble le jeune Charles à dix-huit ans ? Il porte déjà une moustache et une petite barbe en collier, arbore une grande mèche relevée en arrière, sa tête, légèrement triangulaire et disproportionnée du reste du corps, mince et trapu, affiche un nez dont la prééminence lui semble excessive. De ses yeux, sombres, profonds, pénétrants, se dégage une ardeur extraordinaire. Modestement vêtu, il a le négligé de l'étudiant qui s'accommode de son existence studieuse et austère. Pourtant il est alors « affamé de libertés bohémiennes »<sup>218</sup>, en contraste avec son austérité apparente.

C'est ainsi que, parallèlement à sa collaboration avec des revues conservatrices, il aurait vécu, dans la filiation verlainienne, la bohème anarchiste des milieux de la poésie décadente et fréquenté les milieux mallarméens de la poésie symboliste<sup>219</sup>, errance de jeunesse dont l'hagiographie tentera d'effacer les plus infimes traces, notamment au sein de son œuvre poétique. La bohème apparaissant comme le signe d'inscription sociale des jeunes bacheliers de province du dix-neuvième siècle, montés à Paris dans l'espoir, celui des *Illusions perdues*, de réussir en littérature. Maurras s'inscrit sociologiquement, de par sa condition sociale, ses prétentions littéraires naissantes, orientées vers la poésie, et la génération même à laquelle il appartient, dans l'archétype du jeune bohème, anarchiste et décadentiste des années 1890, tenté par l'esthétique du courant symboliste.

Ce mouvement, qui lui est tout à fait contemporain, est le fait d'une nouvelle génération de poètes nés autour de 1860 et qui entrent sur scène vers 1885, année même de son arrivée à Paris. Ils se regroupent autour du nom de «symbolisme», courant qu'ils définissent dans un certain nombre d'écrits théoriques et critiques, entre 1885 et 1891, année de l'éclatement du groupe, dans de nombreuses revues, souvent influentes, telles que *Lutèce*, *la Revue Blanche*, *La*

---

<sup>216</sup> Stéphane Giocanti, *Maurras, le chaos et l'ordre*, op. cit. p. 58.

<sup>217</sup> Ibid. p. 195.

<sup>218</sup> Audier, cité par Victor Nguyen, op.cit. p. 228.

<sup>219</sup> Ivan P. Barko, *L'esthétique littéraire de Charles Maurras*, op. cit.

*Plume*, avec laquelle Maurras collaborera au début des années 90, ou encore *Essais d'Art libre*, *Mercur de France*, *Décadent*, *Le Symboliste*, *Revue wagnérienne*, etc. Les manifestes du nouveau mouvement littéraire apparaissent dès 1886 avec le *Manifeste du symbolisme* que Jean Moréas, son maître futur, publie en septembre dans *Le Figaro* et le *Traité du Verbe* de René Ghil, précédé d'un *Avant-dire* de Stéphane Mallarmé où le poète expose sa théorie de l'instrumentation verbale qui reprend et amplifie les correspondances de Rimbaud dans les *Voyelles*. Autour de la revue *Le Symboliste*, fondée en octobre 1886 et dirigée par Gustave Kahn, se forme le noyau dur de cette nouvelle école littéraire : Jean Moréas (rédacteur en chef), Paul Adam (secrétaire), Charles Henry, Fénéon, Jules Laforgue, Maurice Barrès, Édouard Dujardin, Joris-Karl Huysmans, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Théodore de Wyzewa.

Charles Maurras partage alors leurs aspirations, déplore que Zola compromette la grandeur de son œuvre en faisant candidature à l'Académie, fait le choix de la poésie comme forme littéraire privilégiée et celui de Paul Verlaine contre Mallarmé<sup>220</sup>. Il rôde ainsi dans le Quartier Latin et fréquente les cafés en quête de ces bribes de commentaires littéraires qui abondent en ces lieux surprenants, qui tiennent autant du café du commerce que du cénacle littéraire, et où tout se mêle et s'invective, chacun tenant pour son clan, avec une fougueuse violence de conviction :

« A la vérité, toutes les écoles y étaient représentées. Des Parnassiens attardés y voisinaient avec des survivants de l'âge romantique, des débris du naturalisme et des émigrés de l'ancien Chat-Noir. Même, ces lieux où, précédemment, s'étaient réunis les *Hirsutes* et les *Hydropathes*, n'en avaient pas complètement perdu le souvenir. On y lisait des vers mais on y disait aussi des monologues, et l'on y chantait, aux accords d'un piano usé parce qu'il avait trop amusé, des refrains de café-concert, souvent repris par l'assemblée entière. Des rapins, mêlés aux poètes, y faisaient prévaloir la note bohème. On y affectait la truculence, par mépris des conventions bourgeoises et des préjugés. Il était de mode d'y blaguer les pontifes du jour, Déroulède, Sarcey et Mr le sénateur Bérenger qui s'était érigé le gardien des bonnes mœurs : l'Anarchie et le Symbolisme s'y donnaient la main. On y acclamait, à la fois, Verlaine et la citoyenne Louise Michel. »<sup>221</sup>.

Le jeune homme traîne, tenté par cette vie de bohème, spectateur attentif et désabusé qui écoute sans entendre et observe en silence : « Journalistes, poètes, gens de théâtre font un

---

<sup>220</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op. cit. p. 154.

<sup>221</sup> Ernest Raynaud, *Les débuts littéraires de Charles Maurras*, Revue : *La Muse Française*, juin 1927 p : 403-404.

monde où l'on vit entre soi : mais c'est un enfer. », <sup>222</sup> l'âme enfoncée dans ce qu'il définira, par la suite, comme un délire romantique, issu de la révolte adolescente contre l'institution religieuse où il s'ennuyait et qui passait déjà par le choix d'une révolte poétique. Cependant, ce choix de vie que représente la bohème littéraire, le place en contradiction avec la foi et, selon toute logique, avec ses collaborateurs des publications catholiques. Ses positions esthétisantes ainsi que la forme littéraire qu'il cultive, la poésie postsymboliste d'obédience verlainienne, le mettent rapidement en porte-à-faux avec les revues où il écrit. Défendant Verlaine contre les positions du journal catholique où il travaille, refusant de critiquer la *Sapho* de Daudet pour *Le Monde*, il ne peut espérer d'avenir en tant que critique littéraire au sein des organes conservateurs <sup>223</sup>.

Loin d'être encore reconnu pour sa plume incisive, Charles Maurras nourrit dès lors un violent dédain pour les milieux d'affaires qui possèdent la grande presse nationale, journaux d'affairistes corrompus que décrit Maupassant dans *Bel ami*, et dont il est exclu. Le dix-neuvième siècle opère une transformation fondamentale dans la libéralisation de l'œuvre d'art, sur deux plans contigus dans le domaine littéraire : l'empire de la presse et l'empire de l'édition du livre, transformation qui a pour effet mécanique de mettre fin aux anciennes institutions littéraires concernant la position et le statut même de l'écrivain (pensions royales, protections aristocratiques, poète-aristocrate indépendant). L'écrivain est mis en «situation de marché», laquelle instaure un nouveau rapport entre l'écriture et l'argent, rapport où l'écrivain se trouve confronté à la problématique de la rentabilisation de son travail d'artiste, ainsi qu'entre l'écrivain et son public.

Or le monde de l'argent n'a que faire de poésie, de haute littérature. Il préfère le roman-feuilleton, sentimental ou psychologique, nouveau format littéraire à la mode et qui sera celui de son compagnon fidèle d'*Action française*, Léon Daudet, fils d'Alphonse, plus accessible au « grand public » et plus rentable <sup>224</sup> : « Franchement, je préférerais pour une dizaine d'années une vie médiocre, une situation des plus moyennes avec du loisir pour figoler des pages chères, à des rapides succès acquis à bas style et en flagornant les illettrés. ». <sup>225</sup> Dans ce Paris de la Révolution Industrielle et de la spéculation boursière, l'élite des grands bourgeois n'offre plus de salons aux jeunes lettrés en mal d'avenir littéraire : « Si l'on ne cesse pas d'honorer en particulier quelques personnes, la profession de journaliste est

---

<sup>222</sup> Charles Maurras, *L'Avenir de l'Intelligence, l'âge de fer*, réédition L'Age d'Homme, Lausanne, 2002, p. 97.

<sup>223</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op. cit. p. 155.

<sup>224</sup> Rémy Ponton, *Naissance du roman psychologique. Capital culturel et social et stratégies littéraires à la fin du XIXème siècle*, Revue *Actes de la recherche en science sociale*, juillet 1975, p. 66-81.

<sup>225</sup> Lettre à Monseigneur Pennon, du 21 juillet 1889, citée par Victor Nguyen, *Aux origines de l'Action Française, Intelligence et Politique à l'aube du XXème siècle*, op. cit.

disqualifiée. [...] Les hautes classes, de beaucoup moins fermées qu'elles ne l'étaient autrefois, beaucoup moins difficiles à tous égards, ouvertes notamment à l'aventurier et à l'enrichi, se montrent froides envers la supériorité de l'esprit. Tout échappe à une influence dont la sincérité et le sérieux font le sujet d'un doute diffamateur. ».<sup>226</sup>

De ces années difficiles, Maurras tirera en partie l'anticapitalisme animant sa doctrine politique et littéraire, et qui se fait particulièrement jour dans l'*Avenir de l'intelligence*. D'aucuns y voient également certaines origines de son antisémitisme, peut-être dues aux humiliations subies auprès des grands journaux nationaux, organes cosmopolites et républicains, « possédés par les juifs ». Cependant, dès son arrivée à Paris, il apparaît frappé par la noirceur des murs comme autant de souvenirs de la Commune et s'étonne du grand nombre d'enseignes portant des noms juifs étrangers<sup>227</sup>.

### 1.3 Un félibre postsymboliste

L'année 1888 marque l'entrée de Maurras en littérature, une entrée discrète par la petite porte de la critique littéraire. Il collabore alors activement à *La Réforme Sociale* dont il est devenu un chroniqueur important (Cent-soixante-dix articles jusqu'en Juin 1891), toujours dans le sillage rigoureux de Le Play. La revue, connue et appréciée, lui ouvre un champ plus vaste : ainsi écrit-il, en 1888, des articles conséquents dans *La Controverse et le Contemporain* ou dans *L'Observateur français*, (Cent-soixante-quatorze articles donnés à ce seul journal), où il décroche enfin une chronique de critique littéraire. Dans le même temps, ses amitiés littéraires commencent à se composer lentement. Suite à divers articles élogieux, il fait la rencontre de Charles Le Goffic, Jules Tellier, Raymond de La Tailhède puis de Maurice Barrès. Ce dernier vient de publier les deux premiers volets du *Culte de Moi*, que sont *Sous l'œil des barbares* et *Un homme libre*, propres à sa période décadente. Maurras, émerveillé par ce jeune écrivain prometteur, semble quant à lui éprouver de réelles difficultés à se faire un nom en littérature. Son travail est alors entièrement tourné vers la critique journalistique, dans le sillon des avant-gardes littéraires.

Cette même année, le jeune homme rejoint le Félibrige, mouvement de restauration de la langue provençale fondé par Frédéric Mistral<sup>228</sup> qui tient alors ses réunions chaque

---

<sup>226</sup> Charles Maurras, *L'Avenir de l'Intelligence*, op. cit. p. 97.

<sup>227</sup> Stéphane Giocanti, *Maurras, Le chaos et l'ordre*, op. cit. p. 54.

<sup>228</sup> Victor Nguyen, *Stratégies littéraires et méditations mistraliennes. Les premiers contacts félibréens de Charles Maurras, 1886-1890*, revue *Marseille*, numéro 123, 1980. Voir également Stéphane Giocanti, *Charles Maurras félibre, l'itinéraire et l'œuvre d'un chantré*, Ed. Louis de Montalte, Paris, 1995.



mercredi soir au Café Voltaire, place de l'Odéon. Les premières publications des Félibres Mistral, Roumanille et Aubanel datent de 1852. La tradition veut que le félibre ait été fondé le 21 mai 1854 au château de Font-Ségune, dans le Vaucluse, et placé sous le patronage de Sainte Estelle. Les six poètes provençaux qui initièrent le mouvement, sous la houlette de Mistral, étaient Joseph Roumanille, Théodore Aubanel, Paul Giera, Jean Brunet, Anselme Mathieu et Alphonse Tavan. C'est du moins ce que prétend l'histoire romancée de ce mouvement, car Brunet était absent et Roumanille, malade, n'avait pu quitter Saint-Rémy.<sup>229</sup> Le Félibre connaît un essor grandissant, et passe pour être à la mode, en 1885. Le jeune Maurras obéit donc à un mouvement d'amour du pays natal qui n'a rien de chauvin ni d'ostracisant, tout au contraire, le sud provençal étant à la mode depuis le succès de l'opéra *Mireille* de Gounod, en 1864, traduit en français du *Mirello* de Mistral.

De même, cette adhésion félibréenne n'est en rien paradoxale par rapport au nationalisme virulent qui cimentera le noyau de sa future politique. Il n'y a pas de trahison dans cet engagement provençal, son idée de la Nation n'est pas de réduction politique, unitaire et indivisible, comme celle de la France Républicaine de la Convention, mais d'union polymorphe. Les Félibres sont d'ardents conservateurs et de fervents patriotes pour lesquels patriotisme local et patriotisme national ne sont en rien antinomiques. En opposition à la conception géopolitique héritée du jacobinisme, le développement des traditions et des particularismes locaux travaille à l'enrichissement de la France perçue comme la synthèse de ses différentes provinces. Ainsi, aimer la petite patrie demeure le moyen le plus sûr de révéler la grande, selon la célèbre devise félibréenne, héritée de trois vers de Félix Gras, laquelle claironne : « J'aime mon village plus que ton village, J'aime ma Provence plus que ta province, J'aime la France par dessus tout. »<sup>230</sup>.

Alors qu'il commence à fréquenter le félibrige de Paris, Maurras se définit esthétiquement dans le giron de son appartenance nouvelle au monde de la poésie symboliste. En mai 1888, il participe au concours de cette académie, moins marginale qu'il n'y paraît (le prix du félibrige de Paris est alors doté par le ministère de l'instruction publique), et offre un éloge de Théodore Aubanel, poète provençal mort l'année précédente. Aubanel connaît alors un succès d'estime : ainsi donnait-on, au Théâtre libre, le 27 avril 1888, *Lou Pan dou pecat*,

---

<sup>229</sup> Sur la fondation du Félibrige, l'on peut consulter René Jouveau, *Histoire du Félibrige*, vol.4, Imp. Bene, Cavaillon, 1970-1987.

<sup>230</sup> « Ame moun vilage mai que toun vilage / Ame ma Prouvenço mai que ta prouvinço / Ame la França mai que tout ! » Félix Gras, vers récités lors d'un banquet du Félibrige à l'hôtel Continental de Paris le 24/10 /1878. Cité par Philippe Martel, « Le professeur Saint-René Taillandier et la nationalité provençale des félibres. », in *L'éveil des nationalités et les revendications linguistiques en Europe*, sous la direction de Carmen Alén Garabato, Ed. L'Harmattan, Paris, 2005, p. 238.

drame adapté du provençal par Paul Arène, ainsi qu'une étude sur les vers religieux d'Aubanel, par M. Ricard dans le journal *Le temps* du 4 novembre 1888, qui tenait cette plaquette de Luis Bussi, un ecclésiastique italien épris de Félibrige.

Nous n'analyserons pas ici l'écriture de ce texte mais tenterons néanmoins d'en relever l'extrême modernité, tordant le cou aux poncifs dithyrambiques du genre élégiaque. Le propos est toujours précis, usant de cette langue de didactisme léger que Maurras s'est choisie, proposition, assertion générale, exemples fédérateurs, discours extérieur, omniscient, très peu de première personne du singulier, forte présence de « nous » dans des développements culturels érudits propres à flatter l'auditoire.

Pour ce qui de notre étude, l'intérêt de cet éloge à Théodore Aubanel tient dans cette description de ce qu'est un poète, pour le jeune Charles Maurras, et au travers de celle-ci, de sa perception du fait poétique en 1888.

L'introduction n'est pas sans porter avec elle d'étranges coïncidences : « Presque tous les poètes commencent par mener une jeunesse de fantaisies et de volageries vagabondes ; ils caressent la croupe de toutes les chimères qui bondissent vers eux de l'océan du rêve. Mais l'âge leur inspire tôt ou tard un choix entre les idées chères. Ils en agrippent une, se l'approprient, s'unissent à elle par une espèce de mariage qui ne rompt plus. ». Or, et c'est aux dires du rédacteur ce qui est admirable chez ce fondateur du Félibre, Aubanel ne fut pas atteint par cette monogamie littéraire : « Dans ses deux recueils, publiés à plus d'un quart de siècle d'intervalle, il ne varie point de complexion. » Faut-il y voir quelque code de bonne conduite poétique ? Charles Maurras, qui publiera sa poésie avec un écart temporel à peu près semblable, admire cette fidélité à l'amour, à la Provence, à « l'Art éternel », et cette âme d'Aubanel, qu'il décrit moins solaire et gaie que celles des bons félibres : « Nos poètes sont presque tous des modèles de santé : leurs tristesses n'aboutissent à aucune dépression. ».

Poète sombre, habité, même avant de rencontrer l'amour, d'un mal de vivre constitutif, comparable, selon Maurras, non à celui de Musset, bien qu'il lui ressemblât : « Avant ce grand éclat du premier amour, Aubanel semble avoir eu l'âme tranquille et sombre, un peu farouche, de Musset à seize ans. », mais à celui de Baudelaire, ce « grand poète », Aubanel est fort différent du « virgilien Mistral ». En effet, l'amour des femmes, désir toujours renouvelé et jamais assouvi offre un état de plénitude hasardeuse, un équilibre instable que va rompre la belle, comme cette fameuse Zani, modeste brunette aimée, adorée d'Aubanel, qui sera toute sa vie en souffrance de cette petite main qui lui avait été abandonnée un court instant.

La petite, doutant peut-être du sérieux de son soupirant, s'est en effet enfuie, un jour, pour s'enfermer au couvent. Mais le mal d'amour s'apaise dès qu'on le chante, qu'il devient

élégie. La poésie est une épure, une évasion comme un moyen d'aller plus haut que cette amourette terrestre. « Je ne sais combien de fois il se lassa des amitiés passagères et cria vers Dieu de désespoir et d'amour déçu. Mais je puis indiquer par quelle gradation mentale il s'élevait de son paganisme naturel à l'idéalisme catholique et platonicien ; comment de l'amour d'une femme et des tristesses contenues, Aubanel se reposait en d'autres affections, et n'y trouvant que l'uniforme dégoût, se rejetait enfin dans les passions intellectuelles : religion, art, rêve esthétique... Et tels sont en effet les refuges tout indiqués au sortir des mésaventures de cœur. ».

Le ton prend une allure de confiance, de connaissance intime de cet état de dépression amoureuse, né de la perte de l'aimée ou de la perte de l'amour, amour passager, par-là même inapte à remplir l'âme et à lui suffire. Une sorte d'osmose entre le poète défunt et le jeune écrivain qui se cherche encore est palpable entre les lignes, ainsi que le suggère cette admiration de Maurras pour Aubanel : car Aubanel ne se lasse pas d'aimer, toujours il recommence, sans s'assagir pesamment, sans que ses vers aient jamais le goût d'un renoncement. Toujours s'y peut lire la grâce émerveillée du « tomber amoureux », même si c'est toujours Zani que l'on cherche, de femme en femme. Ainsi, cette jeunesse toujours renouvelée d'Aubanel lui vient assurément d'une permanence amoureuse, d'une propension à vivre et faire revivre, dans toutes ses amours, l'éclat et la souffrance nés du premier amour, inspirant un art « tempétueux et multiple ». Cependant, peu à peu, une grâce assagie va couler dans les vers du poète : « mais ces haltes dans la lumière et la pure beauté ne lui étaient pas vaines. Il emportait de là un souvenir pacifiant dont l'influence à la longue s'étendit sur ses vers... ».

Epris de Shakespeare et de Dante, moins antique et « virgilien » que Mistral, moins gai que Roumanille tout en conservant la grâce d'un poète populaire, nul doute qu'Aubanel n'ait eu, sinon dans ses vers du moins dans sa trajectoire tourmentée, une certaine influence sur Maurras. Tout d'abord, ce poète ne s'interdit pas le populaire, il n'a pas besoin de nobles sentiments pour susciter le Beau, il est comme une source qui s'épanche, sans excès d'étude ni poses revisitées à l'émoi simple du sentiment. Cette nature du sentiment immédiat, certes réécrit, mais recherché comme élément premier du chant poétique, est des plus intéressants. La poésie n'est pas dans la technique mais dans la force de l'instant. Certes Aubanel, comme tout poète, perfectionne sans cesse son art, le prend et le reprend : « se parfaire en son art, telle dût-être en réalité sa vraie *calanque*, ou la plus chère. Il avait défini le rythme, une incantation, un charme, une magie enveloppante, et vraiment il demeura captif de l'exquise féerie qu'il s'était évoqué. ».

Un second élément se joint à ce mouvement, la force d'une langue authentique. « Il venait au premier moment de la Renaissance provençale. Il trouvait une langue si longtemps délaissée des plumitifs que le peuple avait eu le loisir de lui refaire une jeunesse – et en outre de sa beauté du diable cette langue avait la solide et durable harmonie d'un dialecte gréco-latin. » Cette appartenance à la Provence, cette mission de rendre au provençal des lettres de noblesse, donnaient à cette poésie un postulat dépassant les plaintes du cœur, et outre une identité claire, une extrême vitalité en lieu « du découragement qui envahit l'ouvrier des lettres s'il se propose un but de satisfaction solitaire. ».

Nous trouvons, dans cet hommage, bien plus qu'une description laudative. Il semble qu'il s'agisse d'une conception première, chez Maurras, du fait poétique, qui est, mais il ne pourra se borner à n'être que cela, élégiaque et consolateur. Sa vision de l'art poétique se tourne vers les Félibres, Mistral, Roumanille, Aubanel, pères fondateurs ou refondateurs d'une impulsion nouvelle en ce qu'ils sont adeptes d'un chant ancien, passant par la vieille langue provençale, y puisant une force neuve. Car, en ce XIX<sup>ème</sup> avide de poésie, la littérature est malade, les poètes étant incapables de se proposer de nobles aspirations par la perte d'une force constitutive, le simple fait de croire, en soi, en l'amour, en un bonheur véritable, en une mission qui dépassât tout cela. Maurras confesse qu'il adhère en cela à la vision de Verlaine, des « Poètes maudits », selon le Pauvre Lélian, douleur qu'il retrouve en Aubanel : « Il y a longtemps que mon cœur accumule un grand mal d'être ».

Il semble que le jeune Charles Maurras, se donnant peut-être ici, encore que de façon très allusive et discrète, sinon pour un poète du moins pour un amoureux malheureux, trouve en Aubanel un père en poésie, par cette âme, tourmentée et fière, par ses éclats mystiques, violents et passagers, par ce bain vivifiant aux sources anciennes de la terre provençale. Il est toutefois évident que le jeune homme, qui se cherche encore sur le plan littéraire, subit l'influence prégnante de l'école symboliste, et particulièrement celle de Paul Verlaine, tant il apparaît à la fois dans l'exigence du sentiment et du singulier, de l'inattendu et de l'original, selon une perception de l'art poétique qu'il combatta par la suite et où prévalent la personnalité et l'individualité. C'est alors que le jeune homme, ainsi qu'il l'écrit à son ami de collègue René de Saint-Pons, cherche à : « donner une empreinte personnelle à [sa] façon d'écrire. »<sup>231</sup>.

C'est ainsi que son texte, jugé trop moderne et trop symboliste, décrivant Aubanel comme un Baudelaire provençal dont la poésie sait épouser la sensibilité moderne, scandalise

---

<sup>231</sup> Lettre de Maurras à René de Saint-Pons, cité par Victor Nguyen, *Maurras et le Félibrige, éléments de problématique*, Revue *La France latine*, n° 78 et 79, 1979-1980, p.38.

l'arrière-garde félibréenne. Maurras obtiendra malgré tout le premier prix et se félicitera de sa plume scandaleuse, provoquant en lui « le plaisir d'avoir horripilé des commis de ministères et des professeurs. ». Il est intéressant de noter que les tensions esthétiques et politiques qui éclateront quelques années plus tard entre Maurras et l'arrière-garde félibréenne paraissent déjà latentes au moment même de sa fraîche intronisation au sein du mouvement, laquelle aura lieu deux mois plus tard, le 11 juillet 1888. A cette occasion, Maurras chante, en provençal, les trente beautés de Martigues, *Li Trento Bèuta dou Martegue*.

#### **1.4 Les Trente Beautés de Martigues**

L'évocation commence par la rêverie poétique qui saisit le jeune homme lors des réunions félibréennes, rêverie nostalgique, qui épanche l'harmonie d'un paysage nocturne, en une vision éthérée : « Martigues, quelques disques de terre entourés par la mer, trois petites îles au couchant de l'Etang de Berre. ». « J'aime mon village chante Félix Gras, je crois bien que je l'aime ! » Ainsi n'est-il de capitaine martégal, près de quitter le port, qui ne donne « vite un coup de barre sur Bouc, vite, le canot à la mer pour le mener jusqu'à Martigues, et embrasser une dernière fois les places vives de son cœur ! ». Cet amour du pays natal, dont d'aucuns marseillais se sont moqué, les Félibres le comprendront, car « le Félibrige consiste à maintenir l'amour du pays. ». Le conteur, puisque le récit prend ensuite une tonalité de conte (« Et si je vous disais notre histoire »), s'adresse aux Félibres parisiens, réunis, fraternels, partageant ce manque de la Provence, et ce mal du pays natal.

L'histoire de Martigues, c'est tout d'abord son enracinement glorieux dans un passé antique, plus de deux mille ans avant Gérard Tenque, martégal fondateur croisé de Saint-Jean de Jérusalem. L'accroche dans ce passé glorieux, l'évocation de la première croisade, se poursuit dans celle de la bannière de Martigues, qui unit les trois couleurs, bleu, blanc, écarlate, bien avant que ne naisse le drapeau français. Inscrit dans l'histoire, Martigues est dans son mouvement, sans rien renier de son passé glorieux. « Ah ! Toutes ses beautés, si j'en faisais le dénombrement et le compte, vous seriez ici jusqu'à demain. ». Il faut donc borner cet enthousiasme à trente beautés « Le plus joli morceau de la création, qui est la femme, n'en a pas davantage. ».

Après cet hommage, inattendu, à la beauté féminine qui mêle l'allégorie du pays natal à un amour féminisé, commence ce décompte. Le conteur, ou plutôt le compteur, établit une liste, un classement, par l'emploi des numéraux ordinaux : La première, la seconde, et il en va ainsi jusqu'à la trentième. Le compte n'est pourtant pas achevé : « La Trentième, Sainte

Bonne mère, nous y sommes ! Et je ne vous ai rien dit de... ». Car les beautés de Martigues sont de toutes natures, qui se mêlent au gré de l'évocation, comme des pensées saisies sur le vif. Les images sont à la fois solaires, dans un éblouissement de réflexion sur l'eau « La première, c'est l'étang de Berre qui le matin blanchit et qui le soir s'azure », les poissons, brillants, les collines nues dévorées de soleil et illuminées, la nuit, lorsque l'on pêche, de flambeaux, de lanternes rouges accrochées aux croix, et de « cette folle de lune qui jette sur nos lagunes ses bijoux diamantins. ».

La description poétique passe par un Kaléidoscope dont les deux moteurs, essentiels à cet égrainage de moulins (les moulins, comme les lapins de Daudet, sont une des beautés de Martigues) sont la nature et la vie rurale. C'est une nature toute provençale, sa chaleur pleine d'odeurs, d'herbes – l'arôme chaud des thyms, des fenouils, des romarins, des sarriettes – nature bénie par la situation exceptionnelle du lieu, les étangs, la mer, la terre, les salines, et ce qu'en font les hommes, les ponts, le ruban des maisons qui flotte entre les berges, les bateaux, tartanes et autres barques, la grande arrivée des caïques. La tradition domine ce chapelet, une tradition populaire, joyeuse, vivante, où se mêlent les fêtes sanctifiées et les joies du terroir, merveilles gastronomiques – poutargue plus exquise que le caviar, délicieuse bouillabaisse, et, quinzième beauté, cette anguille que l'on mange à Noël, « entre deux chandelles ».

Enfin, une joie de vivre, un amour de vivre éclaire les pages, joie des filles à la fontaine, parlant de leurs amoureux, joie des grands gaillards revenant de la pêche dans leurs cirés ruisselants, joie des couples enivrés qui se promènent, amoureusement enlacés, dans un abandon sans jugement, comme sanctifiés par l'âme chrétienne de ce peuple de pêcheurs et de paysans que protège la foi simple qui éclate dans toutes les réunions, Noël et Pâques, les processions, les joutes colorées, les ex votos accrochés par les pauvres gens, comme des fleurs d'amour sur les murs écrasés de la petite chapelle de la Bonne Mère. La liste poétique s'achève sur l'inachevé, constat, par l'écrivain félibre, de l'impossibilité d'achever ce blason : « Mais si j'ai voulu abrégé ce mauvais portrait de mon pays, messieurs les félibres, c'est pour vous dire :

- Allez le voir, car vous ne pourrez pas finir le compte que j'ai commencé. »

Lorsqu'il fait ce portrait lumineux de Martigues, Charles Maurras a vingt ans. Les thèmes qu'il évoque plaisamment, dans une sorte de badinerie un peu chauvine, reviendront sans cesse dans son œuvre ultérieure. Ils nourriront non seulement sa philosophie mais encore sa poésie : passé glorieux d'une antique terre latine, beauté allégorisée des jeunes filles joyeuses et riantes, beauté de la nature et, en son sein, des constructions humaines qui ont favorisé son

épanouissement, amour du ciel natal, des traditions et des aïeux, évocation qui se fera présente dans ses deux recueils, avec dans le second, un amour que nous verrons d'autant plus tendre qu'il n'enserme plus toute la Méditerranée et que le poète s'évade par le rêve poétique, depuis les murs étroits de sa prison de Riom, vers cette Provence de jeunesse, ces « disques de terre entourés par la mer ».

Néanmoins, il apparaît, en 1888, lui-même peu convaincu par un texte qu'il juge de pure convention, fort éloigné des audaces esthétiques de l'éloge à Aubanel. S'il ne le désavoue jamais, le réintégrant de manière permanente à ses recueils à la gloire de la Provence<sup>232</sup>, il écrit son désintéret pour ce texte au Chancelier du Félibrige Paul Mariéton, qu'il tient en estime et qui aura sur son esthétique littéraire une certaine influence, notamment sur sa critique littéraire contre le romantisme<sup>233</sup>.

Dans une lettre qu'il lui envoie en septembre 1888 à l'occasion de la publication de ce texte dans *La Revue Félibréenne*, dirigée par Mariéton, il évoque son pays réel : « comme de longues plaines de bruyères, de loin en loin, quelque maigre pin ouvre son parasol désolé que retousse le vent ; un pays celte semé d'ilots de Palestine [...]. Le soleil a beau luire au dessus des choses, la joie n'y pousse pas. »<sup>234</sup> C'est encore l'esthétique verlainienne qui domine un texte où la description d'un paysage désolé évoque bien plus le Barbey d'Aurevilly des *Diaboliques* que les solaires visions félibréennes du pays natal. Or cette dualité entre texte de convention et texte réel, si elle laisse transparaître le Maurras décadent, dévoile également la nature ambiguë de son engagement félibréen, son amour du pays natal, de simple et pure convention, paraissant tout entier sous le signe de l'ambiguïté.

Etranger parmi les provençaux, Maurras est de Martigues, ville brocardée par les autres provençaux, et de la Provence maritime, de médiocre illustration à l'intérieur de la Renaissance provençale. Durant son enfance, il ne pratiquera pas la « langue sainte », et il est peu probable que la mélodie de son chant lui vint de son père, ainsi qu'il le décrit dans la préface de *La Musique intérieure*. Sa famille participe assurément de l'horreur des patois communément répandue dans la petite bourgeoisie provinciale, de même que le collège diocésain d'Aix où il fait ses études. Il est peu vraisemblable qu'il découvrit le provençal au contact des populations autochtones, sa surdité l'ayant très tôt coupé du parler populaire.

---

<sup>232</sup> La pièce *Les trente beautés de Martigues* sera ensuite publiée dans *L'Armana Provençau* pour l'année 1890 et dans *L'Étang de Berre*, en 1915, avant d'être rééditée dans *Les Œuvres capitales*.

<sup>233</sup> A titre d'exemple, *Les Amants de Venise*, où Maurras met en scène la nature égotiste de l'amour romantique et son incapacité à atteindre l'amour véritable à travers la relation de Georges Sand et Alfred de Musset, apparaît largement influencé par les essais de Mariéton, *Une histoire d'amour : George Sand et A. de Musset* (1897) et *Une histoire d'amour, les Amants de Venise, George Sand et Musset*. (1903)

<sup>234</sup> Musée Calvet, Avignon, Fonds Mariéton, ms 4647, f°334-336.

C'est à Paris qu'il se découvre paradoxalement un intérêt pour la langue de sa province, « dans un processus classique d'identification revendiquée dans le combat pour la reconnaissance littéraire. », <sup>235</sup> l'adhésion félibréenne lui permettant de se fédérer à un groupe d'écrivains reconnus, alors relativement en vogue. Or cet apprentissage tardif lui rend l'étude du Provençal extrêmement difficile et coûteuse ; il se plaint à Mistral des difficultés qu'il rencontre et de la lenteur de ses progrès, lui demandant nombre de corrections linguistiques, voire des traductions entières<sup>236</sup>.

De même, le rapport que Maurras entretient entre la littérature régionale et la reconnaissance qu'il convoite au sein des cénacles parisiens renforce le sentiment de son ambiguïté. Il n'écrira lui-même que très peu en provençal. Bien que ses premiers poèmes paraissent dans des revues du midi, ils sont, pour la plupart, écrits en français. Lorsque les félibres attaquent Alphonse Daudet en lui reprochant la vision folklorique que ses contes diffusent de la Provence, Maurras, qui avait déjà défendu Daudet dans ses articles des revues catholiques, refuse de prendre parti dans la querelle, jugeant dangereux d'attaquer un notable du monde des lettres sur son propre terrain.

L'adhésion félibréenne de Maurras ne laisse pas d'être équivoque et sera souvent suspectée de n'être que circonstancielle et opportuniste, et ce même parmi les Grands poètes du mouvement : « Marius André me tient pour un jeune intrigant qui veut se faire de la réclame au moyen du Félibrige, ce qui est gai, je le tiens pour un ivrogne d'un merveilleux talent, un hypocondriaque à qui il faut bien tout passer. », <sup>237</sup> au point que la relation qu'il entretient avec Mistral lui-même ne semble pas dénuée d'ambiguïté.

Alors que le jeune critique publie son premier article sur *Les îles d'or* de Mistral, l'exemplaire qu'il reçoit du maître contient une étrange dédicace, en forme de jeu de mots, révélatrice du rapport singulier qu'entretient le père du Félibrige avec le jeune critique : « *Te mau-ras, manjo e bèu* ». <sup>238</sup>

## 1.5 Maurras et le Boulangisme

Si le jeune homme s'est pour l'instant fait discret sur le plan de la politique et que sa pensée paraît encore en gestation, ses premiers engagements, vont, dès l'année du centenaire de la Révolution, contredire très vite cet engagement félibréen. Sans insister sur le fait que sa

---

<sup>235</sup> Brunot Goyet, *Charles Maurras*, op. cit. p. 214.

<sup>236</sup> Ibid.

<sup>237</sup> Lettre de Maurras à Frédéric Mistral du 9 Avril 1893, Musée Mistral, Maillane.

<sup>238</sup> Jeu de mots maintes fois cité par Charles Maurras : « Tiens, mal rassasié, mange et bois. ».



ligne politique future, le Nationalisme intégral, fasse rapidement fi des libertés régionales qui y sont tenues comme largement secondaires pour ne pas dire tout à fait négligeables, le jeune homme adhère, en 1889, au mouvement éphémère du capitaine Georges Boulanger<sup>239</sup>, mouvement populiste ultranationaliste, antirépublicain et dont le programme politique, belliciste et revanchard, n'accordait que peu de valeur aux identités régionales.

La haine de la République, certainement héritée de l'influence de ses maîtres d'Aix et des passions maternelles, se confirme dès ce premier engouement boulangiste. De même, les teintes socialistes qui composeront l'ultranationalisme de l'Action française des années 1900 apparaissent-elles déjà présentes dans ses premières adhésions politiques : le programme du capitaine Boulanger comporte en effet un large volet social et le mouvement, fortement hétérogène, s'appuyait tant sur la droite monarchiste et bonapartiste que sur le parti radical, la gauche et l'extrême gauche nationaliste qui voyaient en Boulanger un général républicain. L'espoir d'une politique sociale fut ainsi porté par les radicaux boulangistes, voire socialistes, notamment des blanquistes qui avaient quitté le Comité révolutionnaire central d'Édouard Vaillant pour fonder le Comité central socialiste révolutionnaire, d'obédience boulangiste. Ainsi plus de la moitié des députés boulangistes étaient-ils des déçus de la gauche et du parti radical : « La crise boulangiste a ruiné le parti radical ; les ouvriers, lassés d'attendre les réformes qui s'éloignaient à mesure que les radicaux arrivaient au pouvoir, dégoûtés de leurs chefs qui ne prenaient les ministères que pour faire pire que les opportunistes, se débandèrent ; les uns passèrent au boulangisme, c'était le grand nombre, ce furent eux qui constituèrent sa force et son danger : les autres s'enrôlèrent dans le socialisme. »<sup>240</sup>.

Bien que la nature démagogique de ce mouvement, toute opposée à l'aristocratie intellectuelle dont il joue dans la presse, semble lui répugner, Maurras apparaît déjà en violente opposition avec le régime républicain : « nous n'avons jamais été plus près d'une dictature jacobine-socialiste : Boulanger II, n'importe qui, Ier. ». Il rejoint les boulangistes dans leur haine du capitalisme et de la haute bourgeoisie financière qui l'a exclu des cénacles littéraires. Le boulangisme est en effet un mouvement populiste qui a percé dans les quartiers populaires en s'appuyant sur la haine des grands bourgeois qui se sont accaparés la République par des pratiques népotistes et clientélistes : « Les troupes du boulangisme parisien, journalistes

---

<sup>239</sup> Charles Maurras, *Art. Comment suis-je devenu royaliste*, 1900.

<sup>240</sup> Paul Lafargue, *Le socialisme et la conquête des pouvoirs publics*, 1899, rééd. Les Bons Caractères, mars 2004.

faméliques, camelots, ouvriers, épaves sociales, dressées contre les gros bourgeois du parlement et de la finance. ». <sup>241</sup>

Le jeune Maurras est encore en refus du royalisme hérité des traditions familiales, conformément aux ruptures qu'il a établies avec l'idéologie de son milieu d'origine et ses maîtres du collège d'Aix, qu'il s'agisse d'esthétique, de religion ou de politique : « La conception républicaine meurt, mais l'idée orléaniste est morte. Et je crois que le Pape a raison d'éloigner le clergé du cadavre. » Toutefois ses articles à *La Réforme sociale* paraissent déjà, en cette année du centenaire, fortement teintés du limon idéologique contre-révolutionnaire qui cimentera le socle théorique de sa pensée ultérieure. Dans le sillage de Le Play, mais également de Taine et de Renan, Maurras attaque le caractère destructeur de l'idéalisme révolutionnaire et l'universalisme abstrait. Il consacre alors plusieurs articles à Pierre Laffitte, disciple d'Auguste Comte, qui tentait de démontrer la nature contradictoire de la philosophie politique de Rousseau : « les idées individualistes s'effondrent sous les coup de pioche des critiques, analystes, et anthropologistes de l'école positive ». Si les attaques esthétiques contre le Romantisme ne seront explicitement théorisées que quelques années plus tard, elles apparaissent implicitement dans cette première critique de l'individualisme rousseauiste. Les bases théoriques de la pensée politique ultérieure, un positivisme réactionnaire et antirévolutionnaire, socle théorique de la notion d'Empirisme organisateur, apparaissent ainsi, dès la fin des années quatre-vingts, comme largement présentes dans ses premiers textes d'analyse politique.

Cependant, ce conservatisme naissant, s'il lui confère un peu de prestige au sein des organes de presse conservateurs, lui ferme mécaniquement les portes des chroniques littéraires des grands organes de presses « cosmopolites » qu'il tente, malgré tout, de pénétrer. Ses efforts pour se faire un nom auprès de ces revues échouent alors que ses relations semblent l'avoir plus ou moins enfermé dans le cénacle étroit de la presse catholique, où ses conceptions naturalistes, ses positions esthétisantes et la vie de bohème qu'il cultive l'ont mis en difficultés. La dualité qu'il entretient, entre un positionnement politique déjà réactionnaire et l'anarchisme décadentiste de ses premiers choix littéraires, semble interdire la possibilité d'un avenir prometteur tant du côté de la presse catholique et conservatrice que des journaux grand public. Critique à bon marché de 1885 à 1890, Maurras n'est qu'un jeune pigiste, et les

---

<sup>241</sup> François Goguel, *La Politique des partis sous la Troisième République*, Editions du Seuil, Paris, 1946.

soucis d'argent ne sont jamais bien loin : « Quelle rançon de l'amusement vous donne l'écriture ! Avoir à la placer ! »<sup>242</sup>.

## 1.6 Images de bohème

Grâce à son intronisation au félibrige de Paris, le jeune homme parvient néanmoins à se faire un nom. Ce mouvement le fédère à un groupe d'écrivains reconnus. Par ailleurs, l'on remarque ses articles philosophiques et littéraires à *La Réforme sociale* et à *L'Observateur français*. L'année 1890 marque un premier tournant par le biais de diverses rencontres qui vont s'avérer décisives dans la carrière littéraire et intellectuelle du jeune homme.

C'est tout d'abord sa rencontre avec Hyppolite Taine, à la fin de l'année 1890, qui, de toutes ces rencontres littéraires, paraît la plus forte symboliquement. Contrairement aux rencontres précédentes avec Barrès, Le Goffic ou de La Tailhède, c'est, cette fois-ci, le maître lui-même qui condescend à rendre visite au jeune critique afin de le louer de l'étude qu'il lui a consacrée dans *l'Observateur français*. La visite d'un monument de la pensée française qui salue la grande jeunesse du critique rend compte du nouvel engouement que commence à susciter Maurras ; une visite à laquelle Barrès donne d'autant plus de portée qu'il l'inscrit dans son œuvre littéraire : « Quinze jours après, le journal *La Vraie République* publiait une étude de Rœmerspracher [Maurras] sur Taine, un peu longue et mal éclairée mais notable. On y sentait une intelligence mâle qui s'applique uniquement à son objet et ignore les ménagements et les compromis imposés à la plupart des écrivains par leurs soins de carrière. »<sup>243</sup>.

Quelques pages plus loin, Taine félicite le jeune homme d'avoir des revenus suffisants lui permettant de se consacrer à la haute culture : « Je tiens pour un grave danger [...] la contradiction qu'il y a trop souvent entre un développement cérébral qui nécessite des loisirs, des dépenses [...] et une condition qui oblige de recourir à des besognes... »<sup>244</sup>. Or Maurras, appartenant à ce prolétariat de jeunes bacheliers montés à Paris dans l'espoir de réussir en littérature, ce qui constitue le thème principal du roman de Barrès, a besoin de recourir à ces besognes littéraires pour pouvoir vivre à Paris avec sa mère et son frère.

Incidentement, le Maurras bohème transparaît. Il fréquente alors le caveau du Soleil d'Or, place Saint-Michel, où se tiennent les soirées de *La Plume*, la plus célèbre des revues

---

<sup>242</sup> Charles Maurras, lettre à l'abbé Penon de septembre 1888, citée par Victor Nguyen, *Aux origines de l'Action française. Intelligence et politique en France autour des années 1900*, op. cit.

<sup>243</sup> Maurice Barrès, *Les Déracinés*, rééd. Gallimard, coll. Folio, Paris, 1988, p. 198.

<sup>244</sup> Maurice Barrès, *Les Déracinés*, op.cit. p. 202.

symbolistes. On l'y voit côtoyer les maîtres d'alors, Léon Deschamps, Paul Verlaine, Anatole France, qui lui a été présenté au cours d'une félibrée à Agen le 18 août 1890 par le poète Paul Arène, et qui représentera un allié déterminant dans sa carrière littéraire ultérieure, Charles Morice et Jean Moréas, son maître futur. Le poète Ernest Raynaud se souvient l'avoir vu paraître pour la première fois dans ce café le samedi 12 avril 1890, qu'il décrit également comme le jour de la rencontre, déterminante, avec Moréas : « Le samedi 12 avril 1890, l'on vit paraître, dans le caveau du Soleil d'Or, place Saint-Michel, où se tenaient les soirées de la *Plume*, un jeune homme aux allures distinguées et de mise ultra-correcte qui, sans s'émouvoir du tumulte ambiant, vint d'un pas grave et résolu s'asseoir à la table où trônait Moréas. ».<sup>14</sup>

La description de cette rencontre, largement sympathisante, composée en 1927 au sein d'un numéro spécial de la revue littéraire *La Muse française* dirigée par René Lalou, numéro entièrement consacré à Charles Maurras, participe alors du vaste mouvement militant de construction de son hagiographie. Elle tente de décrire un jeune esthète déjà convaincu de la nécessité d'un retour vers un art national défait de toute influence étrangère, nordique, scandinave et barbare, qui pardonnerait à Moréas l'influence germanique de ses premiers vers, inspirés d'Heinrich Heine, lequel est juif de surcroît, retenant avant tout la qualité d'hellène de Moréas, et prêt à s'intéresser à une poésie romane encore en gestation ; cette description a pour effet immédiat de gommer les premières aspirations poétiques de Maurras, dans le sillage verlainien de la poésie symboliste décadentiste. Elle donne un rôle éminent au futur maître de la poésie-raison, le peignant comme le jeune intercesseur permettant à Moréas de s'extraire de ses premières errances symbolistes.

Il demeure cependant délicat d'accréditer pleinement un témoignage dont l'observateur est lui-même partisan de cette idéologie politique. Cependant, et bien malgré elle, la description laisse entrevoir incidemment non seulement le Maurras bohème mais également le parvenu et l'opportuniste, selon une codification d'images paradoxale en rapport avec celle que Maurras tente d'établir de lui-même en 1920. La description souligne en effet, fort malencontreusement, le rapport de filiation-paternité ambigu qu'entretient Maurras avec Moréas dans la formation de l'École romane, ce qu'il contredira toujours. Elle semble enlever tout crédit à l'influence du jeune homme sur un poète alors en pleine crise de reconnaissance, alors que ses premiers adversaires littéraires l'accusent d'avoir détourné Moréas du symbolisme par abus de confiance<sup>245</sup>, conduisant insidieusement ce prétendu « mentor » vers de nouvelles aspirations esthétiques fortement teintées d'une vision politique déjà présente

---

<sup>14</sup> René Lalou, revue *La Muse française*, p. 403.

<sup>245</sup> Ce sera notamment la critique, fort acerbe, du poète Stuart Merrill, que nous verrons dans le chapitre suivant.

dans des essais antérieurs, propension politique qu'avait déjà favorisée l'adhésion félibréenne de 1888.

C'est certainement durant l'intervalle de ces années troubles de formation littéraire, que l'hagiographie maurrassienne tentera d'effacer avec permanence, que le jeune bohème décadentiste fait la rencontre de Moréas. Il commence lui-même à jouir d'une reconnaissance notable en tant que critique littéraire, notoriété hors de laquelle il n'aurait présenté aucun intérêt pour Moréas. De même, il est fort probable que Charles Maurras fréquentait les soirées symbolistes depuis de nombreuses années et qu'il était déjà un habitué des soirées de *La Plume* en avril 90. Alors que son apparence extérieure frappait tous ses contemporains comme quelque chose d'archaïque, en deçà de toutes les modes, selon les codes d'une élégance intemporelle<sup>246</sup>, le jeune homme apparaît ici comme extrêmement soucieux de son vêtement, et, bien loin de la vieille mite que le vieil homme arbore constamment. L'élégance en vigueur dans le Paris littéraire de cette fin de siècle se donne comme l'expression du refus aristocratique d'un déclassé social qu'exprimerait la tenue vestimentaire. Sans creuser par trop l'image d'un jeune opportuniste manipulateur, c'est un jeune dandy qui transparaît en filigrane de cette description, c'est-à-dire un jeune homme tout à fait en cohérence, sur le plan de l'apparence physique, avec les codifications en vogue dans les milieux de la poésie symboliste décadentiste à laquelle il tente alors de se fédérer.

Un autre refus de condition, dont il fera une arme iconique par la suite, transparaît dans ces témoignages : celui de sa surdité, laquelle consolide, en 1920, son image de poète inspiré, de versificateur prophétique, en ce qu'elle le coupe du monde, le situant dans un dialogue intime, secret, avec les idées pures, vision que reflète le titre même de son premier recueil, *La Musique intérieure*, selon une analogie homérique revisitée, ce n'est plus l'aveugle qui voit mais le sourd qui entend, qui transparaît ainsi dans ces quelques vers du chant II du *Mystère d'Ulysse* :

« Qu'au repli de l'oreille une clôture épaisse  
Interdise mon âme aux voix de la déesse  
Et qu'à peine enfermé dans l'étroite prison,  
Solitaire et déchu de l'empire des sons,  
Dans l'ombre du cachot qu'habite le silence,  
Un autre chant sonore et fluide s'élançe,  
Des maîtresses des Dieux, redise la beauté,  
Des héros fils des Dieux la générosité,  
Et rende, comme il faut, la justice ou l'hommage  
Aux poètes sacrés pères de tous les sages : »

---

<sup>246</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op. cit. p. 152.

Or cette infirmité est cachée par le jeune homme en mal de reconnaissance littéraire. C'est ainsi qu'il est généralement représenté, dans divers témoignages de ces badinages littéraires auxquels il s'adonne alors avec passion dans les cafés littéraires, comme un individu d'une extrême correction qui attend toujours que son interlocuteur ait terminé sa démonstration rhétorique avant de lui répondre. Totalement sourd depuis ses vingt ans, Charles Maurras refuse et refusera toujours de porter une corne de sourd. Il lit sur les lèvres depuis son plus jeune âge, exercice dans lequel il excelle, mais qui implique un décalage entre la réception du message et sa réponse, raison pour laquelle il attend toujours la fin du discours de son interlocuteur, « sans s'émouvoir du tumulte ambiant ».

### 1.7 Le jeune critique et l'école Romane

Parallèlement à son adhésion félibréenne, le jeune Maurras s'engage bientôt dans le combat de Jean Moréas au moment où celui-ci se sépare des cercles symbolistes pour s'intéresser à une poésie romane encore en gestation. D'une douzaine d'années plus âgé que Maurras, Jean Moréas n'est pas un poète fort connu, bien qu'il fût un membre important dans la construction du courant symboliste. Célèbre cependant dans les milieux à la mode du Paris littéraire, il est l'un des éminents membres du célèbre club littéraire des « Hydopathes », cénacle bohème qui se réunissait le vendredi dans un café du quartier latin pour que chacun déclamât ses vers à haute voix. Irrévérencieux, les hydopathes, aimant autant le vin qu'ils détestent les bourgeois, se réuniront bientôt au *Chat Noir*. Moréas connaît fort bien certains membres d'importance comme Sarah Bernhardt, André Ghil, Charles Gros ou Alphonse Allais. Par ailleurs, il est remarqué par Anatole France, avec lequel il entretiendra une querelle poétique de bon ton à travers les pages du *Figaro*. Il collabore également avec plusieurs revues symbolistes, notamment *Le Symboliste*, fondée en octobre 1886 et dont il est le rédacteur en chef.

En 1890, Moréas a déjà fait paraître deux recueils de poésie, *Les Scythes*, en 1884, et *Cantilènes*, en 1886, recueils largement influencés par Verlaine et les poètes décadents, et relativement mal reçus par le public. Il se défend toutefois d'une influence verlainienne trop prégnante, commençant à s'émanciper des décadents, qu'il juge excessifs dans leur ésotérisme et d'une veine morbide : « La critique, puisque sa manie d'étiquetage est incurable, pourrait les appeler plus justement des symbolistes. ». C'est à Moréas que l'on doit donc l'épithète nouvelle, selon lui moins équivoque et dépréciative. Il explicite sa conception poétique dans le *Figaro* du 18 septembre 1886 dans un article qui servira de manifeste au nouveau courant

symboliste : *Le Manifeste du symbolisme*. Retenons que, dans cette conception, la poésie ne doit plus exprimer le sentiment, la sensation, mais l'idée en y demeurant assujettie.

Un néo-platonisme Baudelairien n'est pas rejeté, en opposition à toute dérive qui privilégie les excès du sentiment. Selon Moréas, dans cette poésie symboliste, une forme sensible n'est pas un but en soi. L'on s'écarte du Parnasse sans toutefois s'exempter d'un certain hermétisme, propre à provoquer l'interrogation et à mieux susciter l'émergence de l'Idée. Ainsi cette poésie nouvelle offre-t-elle une multiplicité de formes souvent contradictoires, dans un agencement complexe : « d'impollués vocables, la période qui s'arque-boute alternant avec la période aux défaillances ondulées, les pléonasmes significatifs, l'anacoluthie en suspens, tout trope hardi et multiforme. ». Mais hélas, cette souplesse rythmique ne rencontre pas l'adhésion souhaitée.

Suite à la querelle avec Ghil de 1891, Moréas rompt avec les milieux de la poésie symboliste et fonde alors l'École romane qui vise à la renaissance d'une littérature purement française fondée sur « le principe gréco-latin »<sup>247</sup>, et qui peut apparaître, avec le Parnasse, comme l'une des écoles précurseurs du néo-classicisme. Il est alors rejoint par le jeune Maurras pour lequel cette rencontre sera déterminante. Annoncée le 13 septembre dans *Le Figaro*, l'École romane est lancée par lettre ouverte de Jean Moréas le lendemain ; il en décrit premièrement les principes fondateurs : « L'École romane française revendique le principe gréco-latin, principe fondamental des lettres françaises qui fleurit au XI, XII et XIII siècles avec nos trouvères, au XVI avec Ronsard et son école, au XVII avec Racine et La Fontaine », avant de désigner les principaux membres de la nouvelle école, « les poètes Maurice Du Plessys, Raymond de La Tailhède et le savant critique Charles Maurras. »<sup>248</sup>.

Astreint à ce rôle par Moréas, qui appréciait peu ses poèmes, c'est à cette époque que Charles Maurras forme les bases de sa future critique littéraire : dans un article publié le 21 juin 1891, dans *L'Événement*, précédent de trois mois le nouveau manifeste de Moréas, « Barbares et Romains »<sup>249</sup>, il dénonce la domination de la culture nordique et germanique sur les lettres françaises, dont l'emprise menace le continuum gréco-latin. Sans désigner encore le naturalisme et le symbolisme comme les derniers avatars d'un romantisme d'importation slave et germanique, il reproche violemment à Huysmans de prétendre « que les provençaux ne sont pas de vrais français », oppose aux « diableries » de *Là bas* ou *A rebours*, à la littérature sombre et brumeuse du nord, « la beauté qui ceint les murailles d'Athènes », donnant à son

---

<sup>247</sup> Jean Moréas, *À travers Paris*, journal *Le Figaro*, 14 septembre 1891, en première page.

<sup>248</sup> Ibid. Une du *Figaro*, 14 septembre 1891.

<sup>249</sup> Charles Maurras, article critique *Barbares et romains*, repris dans *L'Étang de Berre*, Ed. Librairie ancienne E. Champion, Paris, 1915, p. 357.

propos une tournure d'ultra nationalisme revanchard, vision qui trouve un évident support dans la haine du Prussien suscitée par l'humiliante défaite de 1870, et qui se cristallise à travers l'annexion de l'Alsace-Lorraine par le jeune empire allemand récemment uni sous l'égide de la couronne prussienne.

Sa participation active en tant que critique littéraire à l'École romane et ce premier article-manifeste vont largement contribuer à fonder sa réputation de critique littéraire dans les cénacles d'avant-garde. Maurras attaque désormais « les méfaits du romantisme et de sa descendance », accusant ce courant esthétique d'avoir « corrompu trois générations d'écrivains », prétendant par là même sauver « avant tout la langue des soudards du pittoresque et du bric-à-brac de la valetaille naturaliste. »<sup>250</sup>.

Cette mission l'absorbe et il abandonne sa première vocation de poète, jugeant ses rimes médiocres : « La rencontre de Mistral, de Moréas, d'Anatole France, celle de La Tailhède et de Le Goffic qu'habitaient de vraies muses, mes lectures et récitations des Anciens et des maîtres français, Villon, Ronsard, Malherbe, La Fontaine, la réflexion et enfin l'âge, faisaient une justice non partielle mais complète de ces pitoyables échos. », <sup>251</sup> et il s'adonne tout entier, et avec passion « à la critique littéraire. »<sup>252</sup>.

## 1.8 La Merveille du monde

Ce changement peut sembler brutal de prime abord, tant par la nouvelle forme qu'il choisit de cultiver, la critique littéraire, que par la rupture qu'il consomme avec l'esthétique de sa période précédente. Mais il apparaît, en réalité, comme le premier mouvement d'un virage théorique évoluant vers un retour conservateur à l'idéologie familiale, rejetée lors des premières années de bohème parisienne. Ce revirement s'expliquerait en partie par la frustration liée à l'échec des premières tentatives littéraires, dans le giron des Parnassiens, de Baudelaire, de Verlaine et de Mallarmé. Si les articles du jeune critique ont semblé prometteurs, étant publiés, largement diffusés, le poète comme l'écrivain vont éprouver plus de difficultés à acquérir une reconnaissance littéraire véritable. Aucune tribune ne s'ouvre et nombre de premiers textes littéraires, demeurant à l'état d'inachevé, ne seront jamais publiés ou seront détruits.

---

<sup>250</sup> Jean Moréas, *L'École Romane*, Journal *Le Figaro*, 23 septembre 1891.

<sup>251</sup> Charles. Maurras, préface de *La Musique intérieure*, op. cit. p. 42.

<sup>252</sup> Ibid. p. 39.



La pluralité esthétique qui fait de Maurras un auteur original, se mouvant parfaitement dans les codifications qui structurent la vie littéraire et intellectuelle des années 1890, se révèle particulièrement dans de rares poèmes de jeunesse, où la réappropriation complexe d'un univers poétique à la fois multiple et ordonné voit le jour. Mais la rareté de ces textes, la plupart demeurant inédits, rend difficile une présentation exhaustive de ce premier Maurras, fort contraire à l'image que l'idéologue tentera de fixer par la suite, dans le mouvement de composition de ses anthologies poétiques. Il s'agit, au demeurant, d'une production mineure, car il délaisse rapidement la poésie, découragé par Moréas, ne l'ayant « jamais cru capable de mettre sur pied deux bons vers ».

Le jeune Maurras aurait ainsi composé quelques poèmes en provençal, d'inspiration mistralienne, ayant acquis, vers la fin des années quatre-vingts, une maîtrise suffisante dans cette langue pour s'essayer à la versification. A ces vers, composés pour être lus dans les assemblées félibréennes plus que pour former une œuvre publiable, s'ajoutent quelques poèmes épars, en français, écrits entre son adolescence provençale et sa rencontre avec Moréas de 1891, poèmes influencés par le Parnasse et les poètes romantiques : « Mais je ne puis m'empêcher de me demander par quel mirage tant d'écrivains secondaires de la deuxième moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle auront pu exercer une action aussi vive sur notre jeunesse ! Comment d'aimables poètes mineurs ont-ils laissé en nous cette longue et durable trajectoire chantante ! Sans doute un trait leur est commun : une mise en œuvre, une exploitation réglée de tout ce qu'ils avaient de particulier et de personnel. »<sup>253</sup>.

C'est ainsi que, sous cette influence pernicieuse, particulièrement celle de l'*Empédocle* d'Hölderlin<sup>254</sup>, il aurait composé, durant l'automne 1890, « un de ces petits rams monstrueux »<sup>255</sup>, chant épique de quelque deux ou trois mille alexandrins dont le thème, les amours improbables de Pythagore et de la prêtresse Théocléa, serait emprunté aux *Grands initiés* d'Edouard Schuré. Les vers sont rassemblés sous le titre de *Théocléa* et le recueil organisé en trois parties : l'Âme sombre, l'Âme claire et l'Âme en feu. Mais la majeure partie de ces « copeaux de mauvais lyrisme » auraient été brûlés du fait de leur médiocrité des aveux même de l'auteur : « je fis un feu de joie de Théoclea et de dix ou quinze mille autres vers de toute longueur et cadence, dont je ne regrette pas un. »<sup>256</sup>

---

<sup>253</sup> Charles Maurras, préface de *La Musique intérieure*, op. cit. p. 42.

<sup>254</sup> Selon Pierre Boutang, *Maurras, La destinée et l'œuvre*, op. cit. p. 117.

<sup>255</sup> Charles Maurras, préface de *La Musique intérieure, L'erreur de jeunesse*, p. 43.

<sup>256</sup> Ibid. *L'erreur de jeunesse*, p. 44.

Cependant la destruction de ces poèmes, dont les lecteurs-témoins restent rares<sup>257</sup>, apparaît d'autant plus incertaine qu'il semble que Maurras ait sauvé certaines strophes, notamment de *Théocléa*, « ouvrage très heureusement inédit, s'il n'est pas tout à fait détruit. »<sup>258</sup>, et dont quelques échos persisteraient, selon les commentateurs, dans des poèmes ultérieurs<sup>259</sup>. Ce sauvetage discret montre à quel point la séparation à dû s'avérer plus difficile, en son temps, que le maître de la poésie-raison ne le laisse transparaître dans la préface de la *Musique intérieure*, en 1925. Le fait peut également laisser penser que l'écriture poétique coûte fort à Maurras, au point qu'il réemploie constamment les vers qu'il a écrits. Ceci peut encore expliquer les diverses stratégies éditoriales mises en place par la suite pour donner corps et volume à une œuvre somme toute relativement modeste en terme d'étoffe. C'est ainsi que, malgré un talent fébrile mais incertain, Moréas pousse le jeune homme vers la critique littéraire et politique, selon lui son talent véritable et fertile, plus utile pour l'Ecole Romane que ces poèmes épars : « je me laissais aller à lui réciter la petite chanson anacréontique qu'on ne sait quel démon m'avait emporté à traduire après Ronsard, Rémi Belleau et Henri Estienne [...] il me dit les trois mots inouïs : « c'est très bien ». [...] il se fit un devoir d'ajouter que j'avais « beaucoup mieux à faire » : ce qui devait s'entendre de solide critique ou de politique sensée. ». Maurras devient donc critique par défaut, ne pouvant réellement prétendre à une carrière de poète, même lorsqu'il se « greffe » à un mouvement littéraire tel que le félibrige ou l'Ecole romane.

Alors qu'il semble ne plus pouvoir espérer de véritable carrière littéraire nationale en tant que poète, il se fait le porte étendard critique des écoles littéraires où il a été introduit, et, prétendant les défendre, devient nécessairement le relais de leurs messages respectifs, lesquels sont essentiellement conservateurs. Cependant, s'il ne s'agit pas encore des théories proprement maurrassiennes, ni d'un engagement politique total, tel qu'il va avoir lieu par la suite, sa pensée politique se forme au fur et à mesure que sa critique littéraire se radicalise. Et il est vrai que ses théories futures transparaissent déjà dans ses textes et dans ses choix politiques antérieurs, comme nous l'avons vu, par exemple, au travers de l'aventure boulangiste ou dans ses articles de *La Réforme sociale* à l'occasion du centenaire de la Révolution, écrits influencés par les idées corporatistes et contre-révolutionnaires de Le Play ou De la Tour du Pin.

---

<sup>257</sup> Il aurait ainsi confié les vers de *Théocléa* à son ami Maurice Blondel, selon Stéphane Giocanti, *Maurras, le chaos et l'ordre*, op. cit. p. 85.

<sup>258</sup> Charles Maurras, préface de *La Musique intérieure*, p. 43.

<sup>259</sup> Stéphane Giocanti, *Maurras, Le chaos et l'ordre*, op. cit. p. 85.

Dans un manuscrit inédit daté du 8 Mai 1891 et découvert par Jean-Marc Joubert en 1980, *La Merveille du Monde*, dont le titre apparaît emprunté à Lucrèce et fortement inspiré de la Monadologie de Leibniz, Maurras résume ses réflexions philosophiques selon une construction éclatée, à la manière des *Pensées* de Pascal. Sans former encore un tout définitif qui constituerait le point de départ de sa pensée politique, ce texte inédit peut malgré tout se prévaloir d'être l'un des socles fondateurs. Conjointement à des positionnements clairement païens, Maurras affirme que : « la philosophie catholique et la philosophie de la vie coïncident en tous leurs points »<sup>260</sup>. C'est très clairement la position d'un agnostique qui admire l'ordre et la durée dans laquelle l'Eglise romaine a su se préserver, alors même qu'il affirme, sur un autre feuillet, la nécessité d'« être nihiliste en Métaphysique », suivant la conception naturaliste, héritée d'Auguste Comte, qui paraît être la sienne dès la publication de ses premiers articles.

Sur le feuillet 2, Maurras annonce le « Principe d'autorité qu'il nous faut restaurer » alors que, sur un autre, il évoque le « Moyen-âge italo-provençal » et note que « La Réforme et la Révolution sont très conséquemment deux erreurs ». Si certaines formules, qui deviendront, par la suite, constitutives de la structure de sa pensée, apparaissent encore à l'état d'hypothèse ou d'interrogation, son disciple Pierre Boutang, qui analyse ce texte en 1984, y voit la genèse même de sa pensée. Pour lui c'est bien (déjà) « d'un système qu'il s'agit, dans le style bref et dense de la monadologie leibnizienne que Maurras connaît bien. ». C'est-à-dire une vue d'ensemble d'un système philosophique dont le style serré et la structure verticale évoquent la dimension poétique de la métaphysique de Leibniz, système qui se retrouvera avec une certaine permanence dans ses poèmes.

La nature inédite de ce texte, laissé en état d'inachèvement, montre un philosophe qui fait le choix de mettre un terme aux spéculations métaphysiques. L'année 1891 marque ainsi plusieurs renoncements. Si Maurras avait pu embrasser la carrière première qu'il appelait de ses vœux, celle de la poésie décadentiste des années 1890, serait-il devenu le doctrinaire fanatique du nationalisme intégral ? Le doute demeure... Il concentrera désormais ses forces dans le domaine où il excelle : la critique littéraire et politique, la prose journalistique, invective et satyrique. Le voici tout entier dans la démarche didactique de l'influence et de la nécessité.

---

<sup>260</sup> Jean-Marc Joubert, *La Merveille du monde*, édition critique, bulletin Charles Maurras, avril-Juin 2003.

Six années ont passé depuis que le jeune provençal désargenté est arrivé à Paris. Six années qui auront permis à Charles Maurras, après des débuts difficiles dans le milieu de la presse, d'acquiescer une position de critique littéraire reconnu.

## 2. Maurras à l'avant-garde de la critique littéraire : 1891-1895

*« Une chose certaine et facile à démontrer à ceux qui pourraient en douter, c'est l'antipathie naturelle du critique contre le poète — de celui qui ne fait rien contre celui qui fait, — du frelon contre l'abeille — du cheval hongre contre l'étalon. Vous ne vous faites critique qu'après qu'il est bien constaté à vos propres yeux que vous ne pouvez être poète. Avant de vous réduire au triste rôle de garder les manteaux et de noter les coups comme un garçon de billard ou un valet de jeu de paume, vous avez longtemps courtisé la Muse, vous avez essayé de la dévirginer ; mais vous n'avez pas assez de vigueur pour cela ; l'haleine vous a manqué, et vous êtes retombé pâle et efflanqué au pied de la sainte montagne. »<sup>261</sup>.*

Comme nous l'avons vu, cette première phase de radicalisation politique et esthétique pré-monarchiste de construction du système maurrassien que représente la courte période des années 1886-91, ne se construit pas selon une rupture brutale avec la période précédente, symboliste et décadentiste, des premières années parisiennes, mais comme la continuité d'un mouvement progressif de gestation théorique, de formation rhétorique et d'acculturation politique qui transparaît dans ses textes et dans ses choix politiques antérieurs. Le mouvement est un glissement en arrière, réactionnaire et assurément lié à ses frustrations et à son mal de reconnaissance en tant que poète. Si Maurras devient critique, c'est plus par nécessité que par choix véritable, sa plume se portant à l'endroit où elle est la plus sûre d'atteindre la reconnaissance tant espérée auprès des cénacles fermés que représentent les milieux littéraires parisiens pour un jeune homme n'ayant que peu de ressources et de relations.

Certes, Maurras aurait pu se satisfaire d'une position confortable alors même que sa plume, efficace, rapide et incisive, commence à se faire remarquer dans les salons littéraires. Mais Charles Maurras est fier, ombrageux, et selon un tempérament fougueux qu'il appelle lui-même, sa « violence », dévoré d'un orgueil qui ne saurait se borner aux commentaires, élogieux ou lapidaires, de l'œuvre d'autrui. C'est ainsi qu'il va, par la critique, chercher à se faire le légataire principal de la parole des écoles littéraires qu'il prétend défendre, selon un schéma tout à fait constitutif des stratégies qu'il emploiera par la suite avec les grandes institutions dont il s'érige en porte parole : L'Eglise romaine et La Monarchie Française.

---

<sup>261</sup> Théophile Gautier, préface de *Mademoiselle de Maupin*, Charpentier, 1880, Paris, p. 11.

## 2.1 La crise félibréenne

Alors que son adhésion félibréenne s'est fortement construite sous le signe de l'ambiguïté, Maurras évolue au sein du mouvement avec une rapidité surprenante. A peine reçu par le félibrige de Paris, il devient secrétaire de la nouvelle revue, le *Virosoulèu*. Deux ans plus tard, en 1891, il est également chargé d'organiser à Martigues la fête de Sainte-Estelle, sainte patronne du félibrige, la réunion la plus importante du mouvement qui tournait dans toutes les terre occitanes d'année en année. Mais surtout, cette progression effective au sein du mouvement, ainsi que les allers et retours constants qu'elle suppose, lui permettent de rentrer en relation directe avec Frédéric Mistral, le pape du félibrige, avec lequel il entretient désormais une correspondance soutenue. Il se livre à une véritable cour d'hommages et de révérence constante que le vieux poète n'a garde de repousser.

Depuis de nombreuses années, la Société des félibres de Paris s'est noyée dans des mondanités ronronnantes. Ses représentants vieillissants, ardents défenseurs d'un fédéralisme politique, suivant le modèle catalan, dans leur jeunesse, se sont fortement embourgeoisés. Nombre d'entre eux sont désormais des personnalités locales reconnues et plus ou moins insérées en politique (maires, députés, commis de ministère...). Ils sont tout favorables à la République des notables dont ils sont devenus des composantes à part entière. Pour cette arrière-garde félibréenne, il s'agit bien plus de perpétuer une tradition linguistique et culturelle que de lutter politiquement pour l'aboutissement d'une réelle autonomie politique.

Aussi le travail de rajeunissement intellectuel du mouvement auquel vont se livrer le jeune critique et quelques uns de ses amis félibres va-t-il être, dans un premier temps soutenu par Mistral qui voit en Maurras un allié d'importance qui peut mettre à son service ses relations littéraires parisiennes (Hyppolite Taine, Anatole France, Maurice Barrès, etc.). Et ce, notamment en vue d'une candidature académique... Mistral va ainsi trouver un vif intérêt à appuyer le jeune critique dans sa lutte pour la prise de contrôle d'un mouvement faiblement structuré et qui a évolué vers une notabilité ronflante, particulièrement à Paris.

Pour le jeune critique, il s'agit à présent de donner au propos félibréen une portée et un écho plus vaste, national, en le transposant en français, tout en y intégrant les amis romans. Car ce retour aux sources romanes du jeune critique passe évidemment par la Provence, pays chéri et image lumineuse au fond de cet exil parisien. L'amour du pays natal, la tradition, le ciel des aïeux, autant de thèmes nationaux et hellénisants, communs aux poètes de l'École romane et du félibrige, thèmes propres, selon le jeune homme, à fonder un véritable renouveau poétique. Maurras tente d'établir, par ses amitiés diverses, des liens solides entre

félibres parisiens et poètes romans. Il fait ainsi entrer son ami roman Raymond de La Tailhède au Félibrige de Paris et traduit en Provençal « L'allégorie pastorale » de Moréas, lequel compose, en réponse, une variation sur « L'aqueduc » de Mistral dans un numéro de *La Plume* consacré au félibrige. De leur côté les félibres ne sont pas en reste d'éloges quant à la jeune école poétique naissante que Marius André fait découvrir aux lecteurs de *L'Aiòli*.

Cependant, cette association esthétique implique un glissement implicite de l'école félibréenne vers les idées politiques qui irriguent, en filigrane, la nouvelle école littéraire. Les jeunes félibres se réunissent ainsi à la brasserie Muller, rue de l'Echelle, pour cosigner un manifeste, la *déclaration des jeunes félibres fédéralistes*, rédigé par Maurras et Frédéric Amouretti. C'est un véritable appel au retour à la lutte politique et qui prétend revenir « à la justification première du combat félibréen : combat pour la langue entendue comme entité sociale et politique ».<sup>262</sup> Il est, de même, intéressant d'observer, au sein de ce manifeste, une pensée déjà très proche des bases doctrinales de la monarchie fédéraliste et que l'on retrouvera, quelque huit années plus tard dans *l'Enquête sur la monarchie*. Maurras ne désavouera jamais ce manifeste, au point qu'on le trouve en bonne place dans toutes les compilations ultérieures de textes écrits à la gloire de la Provence : « Aussi nous ne bornons pas à réclamer pour notre langue les devoirs et les droits de la liberté : les dits biens, croyons-nous, ne feront pas notre autonomie politique, ils en devront découler. Voici pourquoi, messieurs, avant toutes choses, nous réclamons la liberté de nos communes ; nous voulons qu'elles deviennent maîtresses de leurs fonctionnaires et de leurs fonctions essentielles. Nous voulons qu'elles puissent remettre à leur place ces petits messieurs qu'on appelle les sous-préfets [...] Elles ne seront plus de simples circonscriptions administratives ; elles auront une vie profonde, elles seront de véritables personnes et, si l'on peut dire, des mères, inspirant à leurs fils la vertu et les passions ardentes de la race et du sang. »<sup>263</sup>

Ce texte fut lu dans sa version originale par Frédéric Amouretti, meilleur orateur que Maurras, le 22 février 1892 au café Voltaire, lors d'une réunion exceptionnelle du félibrige en l'honneur de Félix Gras, récemment élu *capoulié* (président) du félibrige lors de la fête Sainte Estelle de Martigues, organisée par le même Maurras, et en présence du tout Paris félibréen rassemblé pour l'occasion. Il aurait provoqué, au sein de cette assemblée, un émoi immense.

---

<sup>262</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op. cit. p226.

<sup>263</sup> Il s'agit d'une traduction reprise dans *L'étang de Berre* de la *Déclaration des jeunes félibres*. Nous proposerons ici la version originale de ce texte, en Provençal : « *Vaquì perqué, Messiés, davans touto causo, reclamam la liberta de nòsti coumuno ; voulèn que devèngon mestresso de sis emolega e de si foucioun essencialo. Voulèn que poscon remanda en soun lió aquéli mistoulin que ié dison souto-préfet. [...] Saran plus de simpli circouscripcioun administrativo : auran uno vido vivanto, saran de vertadiéri persouno e, se pòu dire, de maire, ispirant à si fiéu li vertu e lis arderòusi passioun de la raço e dóu sang [...] » Nàni, Messiés, vullen que soun acampamen se fague segound sis enclin istouri, ecounoumi e naturau e, pèr parla clar, eterne. »*

Le philosophe positiviste Pierre Lafitte se déclare outré par cette allocution provocatrice et préparée. Maurras et Amouretti sont alors accusés de violer les statuts de la Société qui interdisait les discussions politiques, philosophiques et religieuses, provoquant « une longue, vivace et profonde rumeur » qui, « chez certains éléments officiels du Félibrige parisien ou provençal, [...] alla jusqu'à la terreur. », causant, « au sein du Félibrige de Paris, vingt-six longs mois de crise furieuse qui se terminèrent par l'expulsion de Charles Maurras qui avait collaboré à la pièce et l'avait signée avec Amouretti... »<sup>264</sup>.

Durant ces vingt-six mois de crise, Maurras va se servir de l'autorité de Mistral pour imposer ses idées à Paris et combattre ses détracteurs en instrumentalisant un soutien relatif du maître à son égard. Il joue sur le décalage géographique qui sépare Mistral des événements parisiens, et prétexte constamment qu'il faut investir Paris pour tenir la Provence et organiser la révolution fédéraliste. Il s'agit d'une véritable radicalisation des positions mistraliennes qui tentent d'entraîner le maître sur un terrain, la politique, vers lequel il ne veut pas aller. Ce dernier tente de calmer les ardeurs maurrassiennes, sans pour autant les décourager, alors que, de son côté, Maurras reste plein de prévenance à l'égard de Mistral, lui laissant toujours la possibilité d'une porte de sortie honorable. Un échange inégal au sein duquel Mistral avait tout à gagner. Ainsi, quelques jours après la lecture au café Voltaire de *la déclaration des jeunes félibres*, Maurras écrit-il à Mistral : « Nous ne sommes pas découragés, nous ne sommes pas intimidés. Soutenus par vous, nous irons partout où nous voudrons. Il n'est pas nécessaire que vous nous souteniez publiquement. Le sentiment de votre approbation nous suffit, nous récompense. »<sup>265</sup> Plus la crise s'embourbe et tourne en sa défaveur, plus il se fait prévenant à l'égard du maître. Lorsqu'il est exclu, avec Amouretti, de la Société du félibrige de Paris en Mars 93, et qu'il fonde son Ecole du félibrige autonome, il la fait dépendre de la maintenance du Languedoc afin d'être plus directement lié à Mistral dont il se revendique la filiation véritable face aux parisiens qui auraient trahi la cause.

La crise du félibrige ne peut être regardée comme un accident, une erreur liée à la fougue de la jeunesse, dans le parcours politique de Maurras. Elle apparaît clairement, dans la décomposition des mécanismes qui la fomentent, comme la phase d'acculturation politique de Maurras. Elle est à la genèse de ses stratégies politiques et discursives ultérieures, au moment même où sa doctrine future est en train de se construire, selon le stratagème récurrent, défini par Jacques Maître, de « soumission subversive » auquel il aura recourt avec permanence dans tous les combats qui seront les siens.

---

<sup>264</sup> *Revue critique des essais et des livres*, 1909, cité par Charles Maurras dans *L'Etang de Berre*, op. cit.

<sup>265</sup> Lettre de Charles Maurras à Frédéric Mistral, *Maurras-Mistral*, du 3 mars 1892.

Il cherche ainsi toujours à s'emparer d'une position centrale dans l'orbite immédiate de l'autorité qu'il vise : ceci implique une révérence envers le garant de cette autorité, mais ce garant ne peut le contourner de par la distance géographique qui le sépare de Maurras, toujours au centre de l'actualité nationale depuis la Capitale (le prétendant est en exil, l'autorité pontificale à Rome, ou Mistral à Maillane). Maurras se réfère à une orthodoxie doctrinale sur laquelle il fonde sa légitimité de façon à exclure les concurrents potentiels qui menacent sa propre position, tentatives et stratégies qu'il va mettre en scène pour se rendre indispensable auprès de l'Ecole romane.

## **2.2 Une radicalisation esthétique : 1893-1895**

Bien qu'il s'en défende, la crise du félibrige l'a fortement marginalisé, au point qu'il ne semble plus pouvoir se rattacher à un mouvement poétique. Loin de calmer ses ardeurs de jeune critique, la radicalisation politique de sa pensée, qui s'était déjà fait sentir lors de la crise félibréenne et qui aboutit à une rupture de Maurras et de la Société de Paris, va se transposer dans sa critique littéraire de l'Ecole romane. Il s'est alors fait un nom de rédacteur talentueux, en deçà de tout compromis, et se borne au rôle de critique littéraire auquel le voue Moréas : exalter le talent des poètes « romans », le sien en particulier, et défendre sans cesse les nouveaux critères de cette poésie régénératrice. Afin d'exprimer par l'antithèse ce que doit être cet élan nouveau, il attaque avec une vigueur de plume redoutable ce qui n'est, pour lui, que « barbarie poétique » et usurpation de titres glorieux de la part de poètes de second ordre. Pour figurer cette critique, et son évolution vers un radicalisme militant tant esthétique que politique, nous étudierons tout d'abord une charge de deux articles, parus en 1894-1895, contre *Les Trophées* de José-Maria de Heredia, puis un article d'importance, paru le premier janvier 1895, proposant une lecture « selon les époques » de l'œuvre poétique de Paul Verlaine.

Il est manifeste que Charles Maurras prend un ton extrêmement offensif, dès ce premier article, *La perfection sur le Parnasse*, paru le 25 février 1894, dans *La Gazette de France*. La publication des *Trophées* a suscité un engouement unanime, Maurras se doit de le reconnaître : « Monsieur José-Maria de Heredia a obtenu le plus éclatant succès de presse de l'année 1893. L'Académie lui a décerné « l'un de ses grands prix » et vient de l'élire « au fauteuil de ce pauvre Monsieur Mazade », ce qui doit remuer ce monarchiste convaincu dans sa tombe... ».



Or il ne s'agit guère que d'une mode, d'une connivence étayée par un demi-siècle de délire romantique, où tout un chacun se sent obligé d'encenser le nouveau recueil : « Il n'est de petit lettré qui ne connaisse quelques vers d'*Antoine et Cléopâtre*. ». Quitte à blesser des amis, à choquer quelques cercles littéraires dans de petites villes engluées dans le conformisme poétique, Maurras doit à la vérité de dire très hautement son dédain. Un dédain qui n'est pas sans retomber sur ceux qui admirent cette mystification poétique : « Cette unanimité dans l'admiration des *Trophées* ne sera pas la moindre honte du goût contemporain ! » Et de citer un quatrain pour s'indigner : « Quelle pitié qu'il soit besoin de dire (et même de crier un peu) que ces vers sont bons à mettre aux cabinets ! »

Le jeune critique n'y va pas de main morte : ce ne sont pas seulement *Les Trophées* qui sont à critiquer mais toute cette déférence envers un art sans intérêt, sans réelle originalité : le goût du temps est corrompu, endormi sous des tonnes de pâmoisons aussi consensuelles que révélatrices du manque de connaissance, de goût réel, d'intelligence littéraire de leurs auteurs. Pire encore, lorsqu'ils dénoncent quelques faiblesses, c'est là que l'art se fait sentir, lorsqu'ils louent, c'est là que l'outrance et le mauvais goût triomphent : « L'art de José-Maria de Heredia offre ce caractère essentiel de n'être jamais si condamnable ni si distant de la véritable beauté qu'aux endroits que les admirateurs marquent d'un caillou blanc. ».

Nous découvrons une veine critique nouvelle, en réaction contre ce monde littéraire pontifiant et vulgaire, qui avale comme du bon pain les théories les plus contestables : « On ne crie plus on se pâme devant certains sonnets : tenez-les pour les pires ! ». Comment s'extasier devant ce besoin de couleurs violentes, de relief, cette pseudo-beauté née de la laideur ? Afin de nourrir son propos, serein de certitude, le critique cite complaisamment tel ou tel fragment de ce fameux « *Antoine et Cléopâtre* », donné pour un chef-d'œuvre, et qu'il vilipende : « Je ne souligne ni l'incroyable abus des épithètes, que je m'abstiendrai de nommer du vrai nom de chevilles, ni leur insupportable symétrie ; prenez seulement garde au poids odieux de la phrase, à l'inharmonieuse crudité des peintures et surtout à l'incohérence de tout le mouvement :

« Et sur elle courbé (!) l'ardent Imperator (!!)  
Vit dans ses larges yeux étoilés de points d'or  
Toute une mer immense où fuyaient des galères. »

Dans cette lecture ironique, ponctuée de points d'exclamation assassins, Maurras se moque largement de l'emphase historique du propos. S'il s'en prend assez rapidement à cette

veine historico-poétique, une mode partagée dont il faut convenir, qui l'a tenté lui-même, au temps de *Théocléa*, c'est pour mieux accabler le présupposé communément admis de la parfaite maîtrise de Heredia et de tous les Parnassiens en matière de métrique comme de description. Pour ce qui est de la métrique, elle est creuse si elle privilégie le découpage artificiel des mots, une reprise de sons qui s'achève en un « ronron » fastidieux : « Que cette subordination du sens et du rythme à la rime est caractéristique ! car si la rime est l'élément mécanique du vers, le rythme en est l'âme sensible. Il n'en affecte aucun endroit particulièrement. Nulle part il ne pèse ; il est présent partout. Il est le signe des vibrations de la vie et de l'harmonie, c'est lui l'ordonnateur, presque le créateur. Comme il est affaibli chez les Parnassiens ! Ils ont eux-mêmes recensé les différents systèmes de *ronron* qu'ils ont employés et, Michel Salomon peut en être assuré, c'est une leçon vite apprise ; n'avons-nous pas à Paris environ trois cents « parfaits artisans du vers », deux cents « purs ouvriers du rythme » et quatre ou cinq bonnes douzaines d' « impeccables poètes » et de « sonnettistes absolus » ? ».

Moquant l'arsenal critique comme cette prolifération poétique, Maurras revient au fond, la description. Comme les Romantiques, qui se le sont trop souvent permis avant eux, ces poètes abusent des descriptions, descriptions qui ne sont d'ailleurs qu'une succession d'images sans cohérence esthétique ni pertinence psychologique, saillantes de couleurs mais vides de sens : « ... il n'y a ici qu'une succession de trois ou quatre images trop nettes, qui se remplacent sans se superposer ni se fondre, car elles ne sont ni homogènes ni harmoniques. Trait caractéristique de l'art parnassien ! ». Le défaut majeur est de n'offrir qu'une toile vive sans autre but que de raconter un moment héroïque, de le décrire par le menu pour mieux le susciter dans l'esprit du lecteur, « de sorte que non seulement le parfait Parnassien apparaît incapable d'embrasser et d'exprimer aucun objet ni aucun être en son entier, mais il est prisonnier des détails, des facettes les plus insignifiantes des choses et encore de l'analyse à laquelle il ne cesse de les soumettre. Tout se résout en taches, en membres de phrases pourprés ou verdoyants, le plus souvent en mots d'une assez sauvage polychromie et animés d'un ronflement régulier et fort. ».

Passer, comme Heredia, trente années à polir cent cinquante sonnets qui ne valent rien, mais qu'on loue grandement, c'est dire la profondeur du mal dont est atteint non seulement la littérature mais le monde, qui accepte une esthétique éclatée, sans lien intrinsèque, et qui se meurt faute de concevoir une œuvre forte, à l'unité féconde : « Or, c'est le même mal qui sévit devant nous en morale et en politique, en philosophie sociale, cette impuissance à réduire les formes, les pensées, les visions, les rêves, à la loi d'aucune Unité. ». Laisant supposer,

allusivement, la possibilité d'un système plus vaste et plus complet, le critique reprend son accablant réquisitoire. Le pire dans « *la Perfection selon le Parnasse* » c'est un contre-sens initial, dans lequel on se complet sans aucune analyse : C'est, selon cette esthétique de malsaine préciosité, de la langue que doit naître le sens, c'est le vers qui doit créer une sorte d'ébranlement nerveux, et non l'inverse : « ici les rimes et les mots, et les mots de l'ordre inférieur (les épithètes) orientent la phrase, déterminent le vers. Et c'est ainsi, d'images fortuites et adventices, que découle le sens général du poème, lorsque le poème offre un sens. ».

Autant dire que le cas est rare. A ce vide prétendument flamboyant s'ajoute la vacuité d'une prosodie toute formelle, qui n'exprime pas de sentiments véritables parce que ce tableau outrancier n'offre ni vérité ni saveur. Et Maurras de tordre le cou à l'autre talent communément reconnu aux Parnassiens : ce sont de grands rimeurs. Et bien non ! Ce ne sont que des techniciens du vers, qui le tourmentent et torturent la langue par le souci du mot rare ou du son incongru : « Observez que les Parnassiens ont essayé d'arrêter la déliquescence. Crainte de la licence, ils ont appauvri les ressources naturelles de la langue et de la poésie. Ils ont redoublé de contraintes extérieures. Ils ont établi en prosodie une sorte de mécanisme. ».

Un des torts immenses du nouveau Parnasse est de s'être fixé des règles, d'avoir à suivre un art poétique autoritaire et impersonnel : « Tout a été réglé et réglementé du dehors. Le moins possible d'inversions et peu d'enjambements. Point d'hiatus. Banville a écrit au chapitre des licences poétiques<sup>5</sup> : « Il n'y en a pas ». La rime a dû s'enrichir de plusieurs consonnes d'appui. Il y a eu les sonnets réguliers et irréguliers, suivant que les rimes des quatrains y étaient quadruplées ou non. Mêmes règles pour ce qu'on nomma « l'écriture » ; on n'osa plus parler d'un jardin agréable, d'une pluie fine ou d'un beau temps, ces différentes épithètes manquant de rareté. ».

Par ces recherches vides de sens, par cette propension à chercher non le juste mot mais l'éclat des sons, le Parnasse n'a touché aucune perfection, il s'est appauvri et a offert un jeu poétique stérile, un amusement d'experts qui ne possèdent rien de plus qu'une vaine mathématique de mètre : « Peines ingénieuses et laborieuses législations ! Elles furent bien superflues. On ne guérit pas l'épilepsie avec des béquilles. Tant de soutiens, de contreforts, ne firent que donner à la poésie du Parnasse un air plus délabré et aux bons Parnassiens d'inutiles tourments. ». Une dure Ironie, parfois condescendante, parfois plus acerbe, court au long des lignes : non seulement ce mouvement poétique est moribond, mais il a entraîné une perte grave du sens réel de la poésie : l'on s'est plu à confondre le sentir et le dire, à bannir la raison en choisissant une poésie d'effets, de chocs sonores ineptes à force de répétition. Il faut cesser

de s'aveugler sur cette dérive qui n'a rien que d'éphémère et retrouver des mots qui ont un sens, une poésie de l'harmonie réelle, de l'union véritable entre la musique des mots et le sens qu'ils ont.

Charles Maurras reprend son flux condamatoire et dresse à nouveau le procès du Parnasse dans *La Revue encyclopédique* du 15 juin 1895, dans un article intitulé « *Les Trophées* devant l'Académie » ou le « moi » dans la littérature. Après avoir plaisanté les débats de l'Académie : « Dans les séances solennelles qui se tiennent sous la coupole, on aime les discussions condamnées à rester sans issue, les problèmes qui désespèrent de leur solution. », Charles Maurras use d'une redoutable habileté rhétorique, décrivant la séance et prenant Heredia au mot en citant ses propos : M. José-Maria de Heredia, M. François Coppée ont bien suivi de point en point, l'autre jeudi, la tradition académique, et ils ont donc agité, le plus gravement du monde, s'il convenait à des poètes de montrer au public leur moi ou de le renfermer dans un tabernacle tendu de voiles. ». Sa position, irrévérencieuse envers l'Académie et tout académisme, est alors clairement une posture à la fois générationnelle et esthétique qui le situe à l'avant-garde de la critique littéraire. Poursuivant sur le même ton badin, Maurras cite le discours de Heredia devant l'académie, discours de circonstance, puisqu'il s'agit du discours d'éloges dévolu à son prédécesseur, Monsieur Mazade, un poète « antiromantique » auteur d'Odes classiques.

« C'est que la vraie poésie est dans la nature et dans l'humanité éternelles, et non dans le cœur de l'homme d'un jour, quelque grand qu'il soit. Elle est essentiellement simple, antique, primitive et, pour cela, vénérable. Depuis Homère elle n'a rien inventé, hormis quelques images neuves, pour peindre ce qui a toujours été. *Le poète est d'autant plus vraiment et largement humain qu'il est plus impersonnel.* ». C'est bien l'avis de Maurras qui se régale d'apprendre que le Parnassien partage ce point de vue : dès lors, il serait bon de s'en soucier en poésie, de cesser de se mettre en scène, directement, dans des élégies larmoyantes, néoromantiques, ou indirectement, dans ces sonnets où l'on admire l'excellence de l'auteur et non la douceur émouvante ou la force limpide des vers. Car les faits et les écrits sont têtus, selon Maurras : ce n'est pas seulement le moi que les Parnassiens ont proscrit mais toute sensibilité. Les Parnassiens « furent quelque temps les ennemis de l'émotion et du sentiment, et ils conçurent le poète comme un miroir glacé opposé au cours de la vie. »

Le débat, pour Maurras, n'a plus guère d'actualité : on en est largement revenu, seuls quelques esthètes surannés continuent ces exercices de style : « Pour la question du moi en littérature, elle se pose d'autre sorte qu'en 1865. Nos lettrés ne demandent point s'il faut ou non « raconter ses peines de cœur ». Car cela va de soi. Nous savons que nos joies et nos

peines sont inséparables de nos pensées, et, comme l'a bien montré M. de Heredia, c'est l'âme de Racine ou l'âme de Virgile que l'on finit toujours par découvrir sous les figures des héros et des héroïnes de leurs poèmes. ».

Cependant, parler de soi offre un débat plus vaste : de quel moi s'agit-il ? De ce qui arrive à chacun, journallement ? De l'histoire de l'un, de celle de l'autre ? Non, le sujet est plus large, plus important, au point que le rédacteur de l'article ne résiste pas à lui donner un ton de manifeste ou d'art poétique singulièrement éloigné du sujet premier : Il faut donner de notre âme « plus profondément, les traits de sa structure intime et les points par lesquels cette Âme, qui est nôtre, ressemble aux âmes de tous les lieux et de tous les temps.

1 : Les classiques se sont attachés à cette humanité générale et abstraite ; s'ils ont préféré quelque siècle ou quelque pays, c'était justement parce qu'ils y voyaient se dégager avec plus d'aisance et de lumière cette quintessence de l'Homme.

2 : On peut dire que, tout au contraire, les romantiques, les naturalistes, les impressionnistes veulent montrer la vie des hommes au jour le jour, à la grâce des accidents, des rencontres et des climats. On applique à leur art l'épigramme connue : *Historiola animae*. Ces messieurs écrivent la petite gazette de la psychologie et ils n'ont avec l'esthétique que de rares points de rencontre. Ils sont abandonnés à la description du particulier. Ils cherchent la singularité du détail. Ils doivent donner dans l'étrange. Leur moi est une fleur dont ils chérissent surtout les déformations. Ce n'est pas une belle fleur.

3 : Dans l'entre-deux, il faut placer beaucoup de bons esprits qui, incapables de partager l'erreur romantique, n'ont pas eu la force de la dédaigner complètement. Ils l'ont dépassée de beaucoup. Ils se sont efforcés d'exprimer ou leur siècle ou leur race, sans entrevoir les relations qui unissent cette race ou ce siècle à tout siècle et à toute race. Leur art sera de grand profit et d'excellent enseignement aux historiens et aux géographes. Les peintures qu'ils donneront de leur âme refléteront un grand nombre d'âmes voisines ; elles préparent à la curiosité des hommes futurs l'aliment de leurs témoignages, Il en sera ainsi de bien des poètes du Parnasse. J'ai peu d'illusions sur le cas que la Muse éternelle pourra faire de leurs poèmes. Ces poèmes ne tarderont pas à être rejetés de tout esprit enclin à la vraie poésie. ».

Cinglant, définitif, l'avis de Charles Maurras ne tient pas uniquement, comme nous le voyons ici, de considérations purement littéraires : il s'agit, derrière le renouveau roman, de redonner un sens plus vaste à la pratique poétique, incluant une dynamique et une projection de retour et de changement.

Dans ce même article, après avoir raillé le « moi » égotiste d'autobiographies complaisantes et somme toute parallèles, *Les Confessions* de Paul Verlaine et *Les Mémoires d'un jeune homme*, d'Henri Bauer, Charles Maurras s'arrête au récit, très différent, selon lui, et plus intéressant de Gabriele d'Annunzio : « Dans son *Enfant de volupté*, M. d'Annunzio nous expose en premier lieu les états d'un moi fugitif, singulier, excentrique et soigneux de ses plus étranges particularités. Puis, d'un moi d'italien du XIX<sup>e</sup> siècle mêlé à la vie d'une société dont la peinture est, me dit-on, à la fois très exacte et très embellie ; enfin, d'un moi plus vaste, plus caché, plus complet et qui n'offre qu'un rapport éloigné avec la personne vivante de M. Gabriele d'Annunzio, qui vit en elle cependant, qu'il faudrait appeler plus simplement « l'Amour blessé », plus simplement encore du titre italien de l'ouvrage, *Il Piacere*<sup>266</sup>. C'est la mélancolie amère du plaisir que l'auteur a trouvé dans le dernier fond de lui-même. L'autobiographie touche à la métaphysique morale. ».

Leçon à suivre, selon Maurras : De ce « moi » littéraire, différent et distant du « moi » véritable, il faut tirer une quintessence d'universalité, afin de ne pas perdre tout intérêt avec le temps, comme les anecdotes et les péripéties narrées par ces récits, et chercher le sens profond de l'humanité que nous représentons sans l'englober entièrement. Il est devenu fondamental, et essentiel, de retrouver une distance avec nous-mêmes : « Notre moi a pris l'habitude de ne plus faire qu'un avec nos actes et nos pensées. C'est une habitude fâcheuse. ». Il s'agit de changer, de ne plus écouter ce « moi » excessif, de le borner à une autre étude : « Il suffit de chercher l'essentiel dans les choses. Il suffit de nous détacher de tout ce qui n'est pas le cœur de nos objets d'études, de rêves et d'amour. ».

Et de conclure, achevant lui-même la démonstration bien loin du Parnasse et du sujet premier de sa propre étude : « Nous embrasserons plus d'objets, les tenant dans leur pureté. Et ainsi nous ne garderons plus nous-mêmes que le degré et le genre d'impureté qui conviennent étroitement à notre condition d'habitants d'un globe imparfait. Nous ne serons point impassibles, ni impersonnels, ni éternels à la façon des dieux. Mais nos ouvrages dureront ce que pourra durer la figure actuelle du genre humain ; les émotions qu'on y verra seront toutes justifiées par leurs sujets, et elles ne cesseront pas d'être intelligibles à l'humanité, étant ses joies et ses peines élémentaires. ».

C'est ainsi qu'il rejette les exigences purement formelles du parnasse, radicalement opposé à tout projet social ou civique, invoquant l'unité du langage et le lien qu'il entretient avec la civilisation, selon « La Politique » d'Aristote d'où s'extrait en partie sa pensée sur la

---

<sup>266</sup> Gabriele d'Annunzio, *Le Plaisir*.

nécessité d'un retour au sens en poésie : sens des mots réintégrés dans l'ordre de la phrase dont la vocation se veut d'inclusion de l'Homme, par la perfection du langage, au sein de la « cité », relais d'une civilisation, qui corrige et érige, par le poème, ses lois, et se dresse, ainsi qu'un rempart, contre la barbarie.

S'érigeant contre la tendance du poète « à fuir n'importe où hors du monde » et dont découle une crise du langage comme analogie de la crise du sens à son niveau le plus existentiel, Maurras appelle à un retour du poète dans le monde et dans la société et lui impartit un rôle de guide et de mémoire vivante. Sans que la dimension d'une politique réactionnaire ne soit, au sein de cette critique, encore clairement explicitée, les lignes de forces qui formeront les clefs futures de son esthétique apparaissent déjà largement définies, de même que la nature fondamentalement politique d'une telle perception du rôle de l'œuvre d'art et de l'artiste au sein de la vie publique. En ce sens, les directions de sa pensée future peuvent parfaitement se lire entre les lignes de cette critique antérieure.

### 2.3 Contre Verlaine

Dans un article du premier Janvier 1895, Maurras s'en prend cette fois à Verlaine, le poète tant aimé, avec Musset, celui que l'on confiera, plus tard, « porter toujours comme une blessure ». Le jeune critique poursuit ses attaques afin de mieux dérouler son système : les poètes du Parnasse moderne, les symbolistes, souffrent de l'erreur de ne pas avoir rompu avec les débuts du XIXème siècle et de traîner comme une malédiction l'esprit romantique.

Et, parmi eux, Paul Verlaine. Or, Verlaine « est le dernier Parnassien », et un Parnassien révolté ; peut-être même est-il le dernier Romantique qui doit montrer quelque force ; et, de plus, c'est un Romantique repent. « En lui se sont déroulés et s'achèvent les suprêmes anneaux de la double chaîne qui pend de Lamartine et de Victor Hugo. » L'esprit de cette lecture de Verlaine n'a cependant pas le ton condamatoire adressé à l'œuvre de José-Maria de Heredia. De même, lors de cette construction disséquant des époques particulières chez Verlaine, « Je veux fixer les traits successifs de son art. », voit-on s'affirmer une connaissance aboutie du poète : le propos s'appuie sur une vingtaine de citations, parfois de plusieurs quatrains, analysées avec soin, portées par la mémoire du rédacteur qui semble n'avoir pu s'empêcher de les retenir.

La période 1864-1867, celle de la jeunesse de Verlaine est celle des influences : « il est un écho » et d'un « parnassisme » aussi agaçant qu'il est en réalité fort éloigné de la sensibilité « féminine » du poète. Ainsi le Verlaine des *Poèmes saturniens* est-il sous

influence : « le fait, du moins, n'est pas niable d'une sensibilité si aiguë qu'elle fit souvent de ce grand poète l'esclave de l'air, des choses et même des gens d'alentour. On peut le voir dans *Les Poèmes saturniens*. Le livre ne parut qu'en 1867. Aux environs de 1867, les poètes qui se respectaient se faisaient impassibles et marmoréens. Verlaine fut comme eux, marmoréen et impassible. ». Malgré la finesse sensible de Verlaine, il s'engluait dans tout un fatras néoromantique au fort goût de recettes de basse cuisine : « Verlaine, qui était fait pour écrire des vers par émotion et par humeur, s'est d'abord laissé émouvoir, en effet, par la puissance esthétique de Leconte de Lisle et de Gautier ; c'est plus tard qu'il connut les joies et les peines humaines et les préféra définitivement à la lecture de M. José-Maria de Heredia. ». Selon Maurras, c'est par faiblesse et excès de sensibilité que ce Verlaine débutant prit des poses d'indifférent et « se fit de l'opposition à lui-même. » Il arbore alors tout cet arsenal imposé des Romantiques : « Il reprenait *La Légende des Siècles*, avec les armures, les capes, les dagues, les stylets du faux moyen âge romantique, et encore les chaudes et sournoises modernités des *Fleurs du mal*, le tout aussi dévotement que les airs et les formes des *Poèmes barbares*. C'était le genre de beauté qui parlait alors à ses sens et à son cœur. ».

Et, comme enchanté de faire des vers, heureux des prouesses techniques, il s'en vantait presque dans l'épilogue des *Poèmes saturniens* : « « Pensons », dit-il, et il invoque tout l'arsenal des matérialités les plus chères à ses compagnons, « le vers qui tinte », la « rime sonore », les « images » (sans nul doute accordées avec suite, suivant les leçons de Gautier), l'Art avec une majuscule et une arrière-pensée de menuiserie... » Et qu'un si grand poète, d'une sublime sensibilité, ait pu rimer au lieu d'exprimer son âme fait rager Maurras qui y voit l'influence plus que pernicieuse d'un courant qui n'a donné, Verlaine excepté, que de fâcheux avatars poétiques.

Cependant, et fort heureusement, Verlaine ne peut s'empêcher totalement d'être lui-même : « L'on rencontre dans les *Poèmes saturniens* des pièces d'émotion amoureuse ou voluptueuse comparables aux plus frissonnantes des *Romances sans paroles*, de *Sagesse*, de *Parallèlement*. Citerai-je le vif, très vif sonnet de *Lassitude* :

« De la douceur, de la douceur, de la douceur !  
Calme un peu tes transports fébriles, ma charmante »

ou le *Rêve familial*, dont le final est bien connu :

« Et, pour sa voix lointaine et calme et grave elle a  
L'inflexion des voix chères qui se sont tues. »

Et c'est ce Verlaine qu'on ne peut oublier. ».



La seconde période que Maurras découpe de 1867 à 1871 comprend *La Bonne Chanson* et *Les Fêtes galantes*. Peu à peu, le poète contemple les errances, pour ne pas dire les lourdes erreurs de la mode du temps et s'en exempte, retrouvant ce rythme d'harmonies qui lui est si particulier, cette musique d'assonances. Maurras s'insurge tout d'abord contre la comparaison facile qui fleurit à l'époque, selon laquelle Verlaine ne serait qu'un nouveau Baudelaire. Selon lui, il n'en est rien, Verlaine possédant sur toute autre cette qualité si rare et merveilleuse de l'authenticité : « Tellier définissait Verlaine dès lors « Un Baudelaire mieux appris et plus continûment poète ». Mais il faut ajouter un Baudelaire simple, un Baudelaire vrai, et combien plus profond. Ce n'est pas seulement par la perfection des rythmes, que *La Bonne Chanson* et *Les Fêtes galantes* diffèrent des *Fleurs du mal*. La sincérité de l'accent, la vérité du ton, des mots, des sentiments, l'absence de toute affectation de cruauté, de toute grimace cruelle, voilà les grands points distinctifs. » Pourquoi mêler sans cesse l'horreur à la beauté, la chercher d'une façon outrancière, fixer sur la laideur une ligne esthétique ? Par souci d'originalité ? Pour dépasser les conventions, trouver le beau loin du joli ? Que de poses, de soins somme toute puérils ! »

Or ce Verlaine, lassé des mouvements mécaniques du Parnasse, qui transparaît dans ces deux recueils, regorge de cœur : « Du cœur et, plus que tout, de l'âme, du frisson nerveux dans les cérébralités les plus simples et les plus compliquées, telle est l'essence de Verlaine. Le mérite de ses tableaux est d'être accompagné, comme en sourdine, de musiques émouvantes. » C'est lorsqu'il se laisse enfin aller à être lui-même qu'il devient ce poète parfait qu'admire Maurras et auquel, tout jeune, il a donné son âme : « Toute notre jeunesse frémit quand on lui exhuma ces vers, car ils furent longtemps ignorés ou méconnus, en dehors d'un très petit cercle ; ils ne parurent, en réalité, qu'après 1880 ».<sup>267</sup>

Poète avant tout, soumis à la musique simple de ses sentiments, Verlaine use de la langue au lieu d'y user son génie, il emploie le matériel rythmique au lieu de s'y asservir. C'est dans cette révolte intime qu'il est admirable : « J'imagine que le vieux Boileau en personne n'eût pas été trop mécontent de ce Parnassien ; car celui-ci du moins traite enfin en esclaves les durs instruments de travail sous lesquels ploient tous ses confrères. Rimes, rythmes et épithètes finissent par servir de jouet à sa fantaisie. Des rigueurs mêmes de sa forme il réussissait à tirer des effets de grande émotion. Le Parnasse depuis vingt ans était assez pareil à un atelier de sculpteur, encombré de plâtres et de marbres ; seulement, dans le

---

<sup>267</sup> Ce serait à Moréas et à La Tailhède, disciples de Verlaine et appelés alors « les décadents », que serait due cette lecture particulière de Verlaine.

coin où se tenait Verlaine, on pouvait entrevoir, au milieu de ces blocs inertes, se former une Galatée belle et vivante. Vie, il est vrai, timide, languissante, d'autant plus chère. ».

L'admiration de Maurras, aussi entière que ses proscriptions, culmine devant certains sonnets, qui semblent résonner profondément en lui-même : « et surtout ce *Colloque sentimental* que tous les jeunes hommes de notre âge auront redit, le cœur serré, dans quelque jardin solitaire :

« Dans le vieux parc solitaire et glacé  
Deux formes ont tout à l'heure passé,

Leurs yeux sont morts et leurs lèvres sont molles,  
Et l'on entend à peine leurs paroles.

Dans le vieux parc solitaire et glacé  
Deux spectres ont évoqué le passé »

Quelques-uns de ces vers sont pour être dits à voix basse. ».

Dès lors, que reprocher à Verlaine et pourquoi s'être détourné de lui ? Non pour quelques lourdeurs descriptives encore présentes, héritées des Romantiques, car le vers est devenu plus sobre et retenu, avec une tenue plus proche d'une ascèse presque classique. Il s'agit, bien plus que d'une faiblesse de ligne prosodique, d'une faiblesse d'âme, d'une perversité constitutive, trop de débilité, de pulsion féminisante, amollissante. La poésie touche mais elle inspire aussi et comment supporter qu'elle n'inspire qu'un mal d'être, une angoisse d'exister, une tristesse languide ? Bien qu'il n'en parle pas aussi directement, Maurras caresse ici la thématique de la résurrection d'une poésie de la force, du désir, de l'expression virile dont Verlaine est assurément le plus éloigné des poètes : « Je ne sais pas si le Parnasse a rien donné de meilleur que ces second et troisième recueils de Paul Verlaine. Toutefois, le vice essentiel de la poésie d'alors paraît sous ces beaux vers à des yeux attentifs. Le mauvais principe de notre art moderne, le principe d'où vient aussi le réalisme, y est marqué ; je veux dire que le poète y perd tout empire sur soi. Le désordre y est plus d'une fois assez beau ; il n'est plus un effet de l'art. Verlaine, heureusement, n'est plus entraîné ni gouverné par les petits trucs du métier ; mais c'est la suite de ses émotions qui le mène. Elle s'impose à lui, elle se réfléchit tout entière en ses vers. ».

Peut-on, alors que l'on s'en félicite, puisque c'est ce qui libère Verlaine du Parnasse, lui reprocher d'être lui-même ? Certainement, car le poète ne cherche pas à se reconstruire dans son entreprise poétique, mais simplement à se dire. Témoin du mal humain, chantre universel, il l'est certainement. Mais il n'est pas la source d'espoir et de force dont la jeunesse

qui le lit, après tant de larmoiements romantiques, a si grand besoin. L'ambition de Verlaine n'est pas aussi haute que son art, voilà le grand reproche. Mais, comme Saturne veille sur ses poètes saturniens, survient une rencontre, décisive, celle qui va construire le Verlaine de la troisième période, la rencontre avec Arthur Rimbaud. La rencontre est néanmoins fort peu providentielle, car Rimbaud va pervertir Verlaine, il fut : « le mauvais ange du poète. Il lui ouvrit les portes de son enfer. Il le décida à goûter tout ce que lui gardaient de charme les beautés de décadence et d'arrière-saison. En un mot, il l'orienta dans le sens de la plus parfaite perversion esthétique. ».

Rimbaud est en effet sous le charme de Baudelaire, charme né du naturalisme, de la vérité de la vie, donc d'une laideur contingente, proprement insupportable, ou de moments de triste réalité. D'une volonté plus mâle, en dépit de sa jeunesse, que son ami, Rimbaud l'initie à un art de sursauts, d'expressions fugaces, ténues et presque enfantines, cassant le vers en un jeu d'effleurements sonores : « Écoutons Paul Verlaine s'expliquer là-dessus : « Rimbaud, nous dit-il, « travailla (*lui !*) dans le naïf, le très et l'extrême trop simple, n'usant plus que d'assonances, de mots vagues, de phrases enfantines ou populaires. Il accomplit ainsi des prodiges de ténuité, de flou vrai, de charmant presque inappréciable, à force d'être grêle et fluët. ».

Au lieu de se ressaisir, de restaurer sous sa plume, la force simple du vers, Verlaine s'abandonne peu à peu à cette décadence de sa propre langue :

« Elle est retrouvée  
Quoi ! L'éternité  
C'est la mer allée  
Avec les soleils. »

L'on distingue aisément l'étroite parenté de ces pièces avec les poèmes les plus particuliers des *Romances sans paroles* : « Verlaine sortit ainsi de la précision. Du moment qu'on avait accordé que l'émotion était la seule fin de la poésie, il s'appliqua à suggérer ces émotions plutôt qu'à tracer des figures de vie ou qu'à nommer des sentiments. Il se délivra de la rime, des rythmes pairs et de toute exacte symétrie. L'audace de Rimbaud lui avait donné du courage. »

Un autre défaut devient un problème, selon Maurras, cette sorte de dérèglement qui féminise Verlaine à l'extrême. Le poète s'abandonne tout entier à « cette femme en lui », et invite le lecteur à écouter de même cette présence, fine, sensible, mais tenant pour peu le travail de la raison et de l'équilibre : « Or, en tous, qui que nous soyons, une sensibilité est en

nous ; une femme, une enfant pleurante, et rusée, et capricieuse, habite donc, cachée, dans un coin obscur de nos âmes. C'est elle que berce M. Verlaine dans ses *Romances sans paroles* et dans tous les poèmes analogues qu'il a écrits. C'est à elle qu'il plaît et c'est elle qui, se confondant volontiers avec la raison et le goût, avec de plus hautes émotions esthétiques, aime le proclamer notre plus grand poète. ». L'excès de cette poésie du sensible va détruire, chez Verlaine, la composition d'ensemble. Il se livre alors tout entier à sa sensibilité et perd jusqu'à l'ordre précis des strophes. « De jolis vers, des sons admirables jaillissent encore de son chant qui n'en est plus un, n'ayant ni visée d'ensemble ni unité de construction. Bien sûr, Verlaine a toujours un immense talent :

« Sur votre jeune sein laissez rouler ma tête  
Toute sonore encor de vos baisers »

De tels vers, d'un si profond charme de rythme et d'expression, ne sont point rares dans les *Romances sans paroles*, ni dans le reste, chez Verlaine. Mais on y compterait les strophes dignes de ces vers, et l'on serait embarrassé de citer un seul poème qui ne fût composé que de pareilles strophes. Le plus mélodieux des poètes modernes se trouve presque toujours à court d'harmonies. Cependant l'harmonie, c'est le sang, la chaleur vivante d'un poème qui, faute d'elle, ne vit point et ne subsiste qu'à l'état de tendance, de pouvoir virtuel... ».

Se décomposant, se délitant par le choix de ruptures subtiles, puérides, Verlaine perd le peu de force qu'il possédait et s'abîme dans ce jeu brouillon, décousu, car la musique d'ensemble de chaque poème paraît dissonante à force de notes fugaces : « Le pathétique continu a été le désir et a marqué la chute des poètes et des orateurs de toutes les décadences. Vouloir, à tout instant, faire le pélican, nous partager la chair de son cœur et la substance de ses nerfs, telle a été l'erreur première d'où ont découlé les autres torts de Verlaine. Cette erreur a commencé par décomposer et, si je puis dire, dégingander ses pensées en tressauts, en sursauts, en grimacements, le tout systématique. Elle a décomposé ensuite ses strophes, au sens rythmique, et ses phrases, au point de vue grammatical. Ses vers, hachés menu par le jeu de causes semblables et de pareils effets, ont enfin perdu à leur tour toute figure métrique et parfois tout sens raisonnable. ». En voulant à toute force que l'émotion prime tout, que sa poésie en soit l'expression, Verlaine s'est perdu.

L'analyse se poursuit en une quatrième et dernière « époque verlainienne », de 1874 à 1890, où sont cités brièvement « *Sagesse* (1880), *Jadis et naguère* (1884), *Parallèlement* (1889). *Sagesse*, le long poème de la conversion après les dures épreuves de la vie, intéresse

particulièrement Maurras : « Plusieurs poèmes en sont devenus populaires, et ce ne sont pas les meilleurs, *Un grand sommeil noir* ou *Le Ciel est par-dessus le toit*. Pour ma part, j'y préférerais, dans la même note, cette élégie, la seizième du recueil :

« Ecoutez la chanson bien douce  
Qui ne pleure que pour vous plaire... »

Mais j'aime surtout, de *Sagesse*, de beaux vers, de beaux mots :

« Beauté des femmes, leur faiblesse, et ces mains pâles  
Qui font souvent le bien et peuvent tout le mal... » »

Dans ce recueil, Verlaine revient à une poésie plus mesurée, à des sonnets mieux ordonnés, s'inspirant d'une règle étroite, qui n'est pas la sienne, mais qui contribue à rendre à ses vers une beauté rythmique : ainsi Maurras loue-t-il, en particulier, la chanson de Gaspar Hauser ou le poème d'incantation mystique : « O mon Dieu vous m'avez blessé d'amour ». Verlaine, tenu par une sorte d'imitation mystique, trouve enfin cet équilibre qui lui fit si souvent défaut : « Aucun poète n'eut, plus que lui, ce besoin d'un poids à traîner. La liberté lui est funeste. C'est elle qui le gêne, il l'a dit en vers et en prose, et que rien ne lui est plus rude que d'avoir à se diriger. Cela est vrai, littéralement, de son art : « Il faut qu'un cadre symétrique le dispense de composer », a-t-on dit assez justement, « ou sa poésie se dissout. ».

Hélas, cette règle ancienne pèse trop sur les épaules du poète qui va de nouveau secouer les chaînes, pourtant si nécessaires à son art, et qui l'entravaient : Maurras déplore ce retour aux vieilles errances de *Jadis et Naguère*, comme il fustige cet *Art poétique* que donne là Verlaine : « code de la liberté et de la dissolution nécessaire », et qui est pour lui l'essence résumée du mal poétique du XIX<sup>ème</sup> siècle. Il en cite les premières strophes pour preuve, et adjoint ses amis romans à la détestation d'un système aussi flou que corrupteur : « Sous prétexte de prendre tout le ciel à larges coups d'ailes, la poésie nouvelle en évolue au néant pur ; l'ensemble de ses procédés et de ses recettes (car elle passe infiniment en recettes et en procédés Rollin, Boileau, La Harpe et Le Batteux), a reçu d'un poète mordant, M. Laurent Tailhade, le sobriquet de « gagaïsme », et d'Adoré Flouquette<sup>268</sup>, le nom, tout aussi rude et mérité, de « déliquescence ». »

---

<sup>268</sup> Adoré Flouquette, Flouquette dans les éditions ultérieures, est un personnage ridicule inventé en 1885 par Gabriel Vicaire et repris par Henri Beauclair. *Déliquescences*, recueil de poèmes décadents, suivi de *La vie d'Adoré Flouquette*, offre un pastiche féroce de la poésie décadente.

Suivant de tels maîtres en poésie, Maurras enfonce le clou : il est plus que condamnable de voir tant de talent se gâcher soi-même, et sombrer dans cette évanescence bien proche de la vacuité. Maurras en veut pour preuve le « symbolique sonnet de *Langueur* :

« Ô, n'y vouloir, n'y pouvoir mourir un peu !  
Ah ! tout est bu ! Bathylle, as-tu fini de rire ?  
Ah ! tout est bu, tout est mangé ! Plus rien à dire !

Seul un poème un peu niais qu'on jette au feu,  
Seul un esclave un peu coureur qui vous néglige,  
Seul, un ennui d'on ne sait quoi qui vous afflige ! »

Exacte convenance d'une âme et d'un art. Mais ces harmonies extérieures ne servent de rien en poésie, c'est au dedans du poème, lorsqu'elle s'établit entre les moyens et les fins, entre les parties et le tout, qu'une pareille convenance prend le nom de beauté. Telle que la voilà dans ce rare sonnet, elle donne l'aveu parfait de la faiblesse, de l'impuissance, du découragement et de la décadence secrète du poète. Syntaxe faible, prosodie désorganisée, pensées tout amollies, j'en tombe d'accord sans difficulté. Or, en art moins qu'ailleurs, les fautes avouées sont des fautes remises. La conscience de la laideur et du mal est d'un efficace médiocre, si elle n'est accompagnée d'un ferme élan vers la beauté. Cet élan, Verlaine a passé ses dernières années à se l'interdire à lui-même autant qu'à ses jeunes disciples. Il fit école de langueur. Il se donna la joie maligne de mettre en liberté toutes les essences de division, de liquéfaction et de mort accumulées depuis cent ans dans notre littérature. »

Après avoir lu avec ce regard excédé *Crimen amoris* et jugé que ce délire satanique était un aveu d'échec du poète lui-même, Maurras ne peut que constater que si quelques vestiges de « magnificence » flottent sur cet océan épars, c'est pour ajouter encore aux regrets des âmes fermes qui haïssent cette propension orgueilleuse à la perte de toute règle : « Ainsi l'art de Verlaine se nie en se posant. Ainsi sa poésie se détruit, se ronge elle-même, et « Pauvre Lélian » n'en a jamais disconvenu : on vient de voir comment il a fait de cette confession et de ce suicide le premier de ses articles de foi poétique. ».

Dans cette esthétique de la perte, le pire est assurément le traitement que l'on fait subir à un bien qui n'appartient pas à ceux qui commettent le crime, la langue française : « composer avec soin, c'est presque une vertu morale. Cela suppose une invention logique, des images cohérentes, un vouloir proportionné aux idées. M. Verlaine peut se passer sans trop déchoir de ces choses. Il est le poète des frissons sensuels et spirituels. Mais les frissons sont courts, de leur essence. Aussi, dès qu'ils le laissent, ses phrases nagent-elles, dénuées d'énergie, sur un bouillon pâteux d'incidentes et de parenthèses en dissolution. Le cadavre du

beau vertébré que fut la langue française rend, en fondant aux mains de Verlaine, cette étrange musique qui monte des chairs mortes et que Baudelaire entendit. ».

Mais tout le monde n'est pas Paul Verlaine ni même Charles Baudelaire : par cet art simpliste, ils ont ouvert la porte à des enfantillages sans talent, à des niaiseries poétiques aussi navrantes qu'ignares. Enfin, dans *Parallèlement* « le poète prétend mener à la fois deux existences parallèles, une vie de pensées toutes pures, toutes chrétiennes, et une vie de rêves de la plus ardente sensualité, puisque telle est, nous dit-il, la double nature de l'homme ». La sensualité extrême de ce Verlaine libéré de tout poids, fut-il moral, a de quoi sinon choquer du moins surprendre, ainsi : « Ces madrigaux charnels ne sont nullement déguisés, nullement adoucis, ni vêtus, ni ombrés. Les *Femmes damnées* de Baudelaire pâlisent en leur genre près du chapitre des *Amies*, de *Ces Passions* ou de *Moesti et errabundi*. »

L'autre veine n'est pas moins intéressante et presque rédemptrice, puisque *Bonheur*, *Amour* et *Liturgies intimes* ressemblent fort à *Sagesse ; Dédicaces et Épigrammes*, le recueil vient de paraître lorsque Maurras donne à lire son article, à *Jadis et Naguère*. Et l'on peut rapprocher de *Parallèlement*, les *Odes en son honneur*, *Élégies*, ou *Dans les limbes*. L'on y trouve un Verlaine fort différent, apaisé, et dont l'esthétique ne veut plus que de la simplicité : « Ce Verlaine mûri, un peu cristallisé, de la dernière époque, ne nous présente guère, en fait de nouveautés imprévues, que son goût, de jour en jour mieux indiqué, pour la simplicité dans l'art, dans l'amour, dans la poésie, dans la vie, goût toujours contredit par le subtil enchevêtrement de ses phrases et de ses pensées. ».

Mieux encore, Verlaine s'en prend à tous les faiseurs de vers, à ceux-là même, pâles avatars de lui-même qui suivent ses précédents conseils : « Avec une logique excellente, Verlaine ne se contente pas, lorsqu'il parle aux jeunes poètes, de se rire « de vos, de nos pauvres malices », comme il leur dit, ni de railler les fioritures inutiles, le pessimisme, le scepticisme, le dandysme baudelairien, ni d'invoquer la Simplicité comme une déesse chrétienne :

« Ô la Simplicité, tout-puissant qui l'aura ! » (*Bonheur*, XVIII)

Ce dernier Verlaine, sage, éclairé, retrouve la loi de l'ordre et de l'unité. A quoi bon poursuivre le combat si le plus bel ennemi rend les armes ? C'est avec délectation que Maurras conclut son étude, Verlaine devenant, au rebours de toute son œuvre, le fer de lance de sa démonstration : « Verlaine va plus loin ; c'est le temps qu'il accuse, c'est de son siècle qu'il se plaint, de ce « siècle gourmé », dont toute son œuvre n'est peut-être que l'examen de conscience au double point de vue de la vie et de l'art. Et, à certains endroits de ces dernières

œuvres, il parle des vieux engouements de sa génération pour Victor Hugo, du même ton que de la frénésie qui jette la jeunesse contemporaine aux pieds d'un Ibsen ; par delà Ibsen et Hugo, il songe à Chénier, à Racine. Las des désordres, écœuré des licences vaines de ces décadences dont « on n'agrée pas le sacrifice ». Paul Verlaine se convertit. S'il en était ainsi, le poète qui a ouvert le dernier cycle de la poésie romantique serait aussi le même qui viendrait le fermer. ».

L'article *contre Verlaine* marque ainsi un revirement brutal, à cent quatre-vingts degrés, contre le poète que Maurras défendait quelques années auparavant, de même qu'une rupture nette avec les hésitations esthétiques des premières années parisiennes. C'est comme l'aboutissement d'une radicalisation théorique en maturation depuis de nombreuses années. Dès les années 93-95, et avant sa conversion au monarchisme, les idées corporatistes et anti-individualistes qui formeront la politique ultérieure apparaissent présentes dans cette critique de l'esthétique romantique et postromantique, selon des schémas analogues et tels qu'ils apparaîtront dans l'œuvre des années 1900, *Anthinéa*, dans *L'Avenir de l'intelligence* ou, en poésie, dans le second *Pour Psyché*.

Cependant cette critique littéraire, loin de déplaire aux cénacles les plus élitistes de la capitale ou de sembler passéiste, va situer Maurras, dans le rapport qu'elle entretient avec les débats littéraires contingents, en amont des avant-gardes parisiennes : « chacun de ses articles, dont la vigueur agressive se détrempeait d'une forme subtile et châtiée, soulevait dans les milieux d'avant-garde un long retentissement. »<sup>269</sup>.

## 2.4 Maurras à l'avant-garde de la critique littéraire

Si le succès des positions littéraires de Maurras auprès des avant-gardes parisiennes paraît paradoxal à la lecture du conservatisme consubstantiel à ses positions littéraires, c'est parce que l'on perd trop souvent de vue à quel point cette esthétique d'un renouveau latin s'inscrivait de plain pied dans le vaste débat identitaire qui touchait la société française cultivée de la fin du dix-neuvième siècle. Elle oscille, en effet, entre un sentiment de décadence, de perte de l'identité nationale au profit d'importations étrangères et la définition réactionnaire d'un classicisme français alors en pleine gestation.

Les écrivains du dix-septième siècle ne peuvent, dans les débats constitutifs de la querelle des Anciens et des Modernes, supporter la qualification de classique ; ni pour les Modernes, qui

---

<sup>269</sup> Ernest Raynaud, *Les débuts littéraires de Charles Maurras, La Muse Française*, op. cit.



s'attachent justement à démontrer la supériorité de la littérature contemporaine de source française, par exemple Perrault et ses *contes de la Mère l'Oye*, ni pour les Anciens, pour lesquels il n'y a d'auteurs classiques que dans l'Antiquité. De plus, le sentiment ou la conscience d'une floraison littéraire exceptionnelle, certes présente à l'époque, ne rejoint aucunement, pour les « bons auteurs » du siècle de Louis le Grand, celle d'une normativité exemplaire et unique. Constituer une période précise de l'histoire littéraire en classicisme, la seconde moitié du dix-septième siècle français, et lui subordonner toutes les autres en la figeant comme la normativité exemplaire d'un sommet inégalable, d'une apogée de la nation et de sa culture selon une vision évolutive bipolaire essor-déclin, sera ainsi l'œuvre du dix-neuvième siècle.

Cette construction française, qui se distingue par des conditions de genèse et d'évolution spécifiquement nationales, se situe néanmoins dans le vaste mouvement de la redéfinition des traditions littéraires nationales, parallèlement à la naissance des premiers nationalismes dans tous les grands pays européens depuis la fin du dix-huitième siècle, lesquels ne se définissent pas encore comme une idéologie politique mais comme le sentiment d'une évidence particulièrement présente dans la vie politique et sociale<sup>270</sup>, selon le schéma défini par Hobsbawm : « Nation = État = peuple »<sup>271</sup>. Plus largement, ces constructions s'incorporent dans une dynamique plus vaste de réappropriation patrimoniale qui, à échelle nationale, se met progressivement en place dans toutes les grandes nations européennes. Il s'agit de répertorier et de classer les divers éléments constitutifs d'un patrimoine national en vue d'assurer sa préservation, ce qui sera, par exemple, le travail de Paul Ruskin en Angleterre. Au sein de ses vastes entreprises nationales de réappropriation et de préservation patrimoniale constitutifs d'une identité nationale, d'un repère commun, la littérature n'est qu'une pierre parmi tant d'autres dans l'immense édifice culturel qui émerge partout en Europe. Ces constructions littéraires auront pour dénominateur commun d'établir une certaine période de leurs histoires littéraires respectives comme un instant d'apogée selon des critères hiérarchiques et arbitraires.

En France, la première conceptualisation de la notion de classicisme trouve ses origines au sein d'un important mouvement réactionnaire. Elle se met en place dans les milieux légitimistes depuis leur retour au pouvoir sous la Restauration. Condamnant les tendances, encore timides à l'époque, d'un romantisme en phase de constitution, Auger, le directeur de l'Académie française, développe, dès 1824, l'idée d'une littérature qui serait le lieu exemplaire

---

<sup>270</sup> Bernard Michel, *Nations et nationalismes en Europe centrale : XIXème et XXème siècle*, Ed. Aubier, 1995, p. 13 ; voir également Ernest Gellner, *Nations et nationalisme*, Ed. Le Seuil, Paris, 1989, et Benedict Anderson, *L'imaginaire national, réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Ed. La Découverte, Paris, 1996.

<sup>271</sup> Eric Hobsbawm, *Nations et nationalisme depuis 1780, programme, mythe, réalité*, Ed. Gallimard, Paris, 1992.

d'une stabilité normative vouée à la consécration de l'harmonie sociale du « trône à jamais raffermi sur un sol qu'aucune secousse n'ébranlera plus »<sup>272</sup>. Il s'agit d'établir une référence stable, de manière à « prévenir les dissensions dont la littérature est menacée »<sup>273</sup>, comme pour conjurer les fantasmes cataclysmiques qu'évoque le romantisme, par ses tendances révolutionnaires, pour les défenseurs de la tradition pour lesquels toute tentative de bouleversement dans la hiérarchie des valeurs établies apparaît comme le danger imminent d'un retour à la terreur révolutionnaire: « Il peut être de la littérature comme de la politique où [...] une révolution complète renversant tout ce qu'elle rencontre [...] engloutit dans un même gouffre la gloire du passé, le bonheur du présent et les espérances de l'avenir. »<sup>274</sup>.

La France de la Restauration voit ainsi se mettre en place un dispositif discursif voué tout d'abord à soutenir le pouvoir en place, formant cette « coalition du classicisme et du pouvoir »<sup>275</sup> que dénonce la jeune littérature romantique<sup>276</sup>. Ce dispositif critique remplit avant tout la fonction concrète de réfréner un mouvement romantique en phase progressive de politisation, aspirant à devenir « le libéralisme en littérature »<sup>277</sup>, de façon à le soumettre à des exigences normatives censées conjurer les transformations sociales et littéraires en plein bouillonnement, notamment en érigeant en valeur une production de sens qui se veut universelle, dégageant par là même la littérature de tout fonctionnement critique ou social.

Selon toute logique, ce sont parmi les écrivains du *Siècle de Louis le Grand* que cette arrière-garde théorique ira puiser l'image d'une littérature coalisée à un régime de stabilité imaginaire, politique comme littéraire. Cependant la construction de la notion de classicisme, en germe sous la Restauration, porte plus sur la structuration de valeurs, morales et esthétiques, nées de la volonté d'une opposition politique au romantisme que sur la datation d'une époque précise, une partie réellement et concrètement définie du dix-septième siècle.

La troncation artificielle de l'important corpus littéraire du dix-septième siècle, qui exclue notamment le corpus baroque et libertin ainsi que l'important corpus romanesque, pour n'en conserver qu'une élite littéraire située dans une courte période historique représentant tant la perfection esthétique que la supériorité culturelle de la nation française, commence véritablement

---

<sup>272</sup> Cité d'après la réimpression dans l'édition de *Racine à Shakespeare* de Stendhal qu'a établie R. Fayolle, Ed. Garnier-Flammarion, 1970, p. 235.

<sup>273</sup> Ibid. p. 237.

<sup>274</sup> Louis-Simon Auger, cité par Hartmut Stenzel, *Le classicisme français et autres cas européens*, [www.hartmut-stenzel.de/material/class2.pdf](http://www.hartmut-stenzel.de/material/class2.pdf).

<sup>275</sup> Journal *Le Globe* du 23 avril 1825.

<sup>276</sup> Hartmut Stenzel et Heinz Thoma, *Poésie et société dans la critique littéraire du Globe*, [www.persée.fr](http://www.persée.fr)

<sup>277</sup> Victor Hugo, préface d'Hernani : « le libéralisme littéraire ne sera pas moins populaire que le libéralisme politique. ».

vers la fin de la monarchie de Juillet, avec le premier essor de la critique universitaire. Elle voit le jour conjointement au revirement autoritaire du régime sur le plan politique.

C'est l'époque de publications d'importantes histoires *de la littérature française*, extrêmement normatives, telle celle d'un Nisard pour qui le siècle classique se définit comme « le point le plus haut d'où l'on puisse regarder les choses de l'esprit en France. »<sup>278</sup>. Sous le second empire, Jacques Demogeot continue le processus de limitation historique du classicisme orchestré sous la Monarchie de Juillet, conjointement à la panthéonisation scolaire de ses écrivains. Il voit dans l'étude du dix-septième siècle la possibilité de « retremper dans ses sources notre vieux génie national » et le définit comme l'époque où « le génie particulier de la France apparaît dans toute sa grandeur. »<sup>279</sup>.

Or, au fur et à mesure que cette critique limite le classicisme à une temporalité de plus en plus précise, elle l'auréole de la figure, de plus en plus imposante, d'un grand monarque. Ainsi le procédé qui consiste à situer un mouvement littéraire exceptionnel sous les auspices d'un règne, celui de Louis XIV, suppose la prédominance du champ politique sur le champ culturel, affirmant l'apogée d'une esthétique littéraire et artistique garantie par la figure royale, inspirateur et moteur de l'ascension d'une nation au pinacle de son rayonnement politique, vision qui a pour effet mécanique de dénigrer toute possibilité de perfectibilité et de progrès, sur le plan littéraire, certes, mais avant tout sur les plans politiques, administratifs, économiques et sociaux.

Si le premier mouvement de définition du classicisme, celui des légitimistes de la Restauration, se définissait surtout, à l'origine, comme un anti-romantisme, conception qu'elle préservera jusqu'au vingtième siècle, elle se convertit également progressivement et conjointement à l'affinement du modèle esthétique et philosophique qu'elle tend à ériger en valeur suprême, en une opposition farouche à la pensée des Lumières. D'autant que, dans la première moitié du dix-neuvième siècle, des voix dissidentes s'élèvent contre l'édification du dix-septième siècle en siècle classique, optant pour la prééminence des Lumières, depuis Madame de Staël jusqu'à Jules Michelet, pour qui le grand siècle reste le dix-huitième siècle. Si l'on rencontre encore des échos de cette tradition parmi les critiques de gauche dans la seconde moitié du siècle, opposant à l'adulation du dix-septième siècle des convictions républicaines, démocratiques et progressistes, cette position devient de plus en plus marginalisée.

Ainsi l'affirmation discursive de cette période d'idéalité littéraire que deviendra le classicisme s'est imposée en premier lieu pour des raisons de domination idéologique et

---

<sup>278</sup> Jean-Marie Napoléon Désiré Nisard, *Histoire de la littérature française*, chap. 1, T I, imp. Didot frères, Paris, 1844-1861.

<sup>279</sup> Jacques Demogeot, cité par Hartmut Stenzel, *Le classicisme français et autres cas européens*, op. cit.

institutionnelle, à cause des fonctions attribuées à l'objet historique plus que de par ses qualités intrinsèques. Ce n'est donc pas le fait de son esthétisme propre mais surtout les contenus conservateurs que l'on a pu attribuer au siècle de Louis le Grand qui favorisent, en premier lieu, l'érection du dix-septième siècle en siècle classique, parallèlement au rejet anti-progressiste de la philosophie des Lumières qui irrigue cette doxa. Ainsi, cette remarque d'Émile Faguet, dénonçant « un abaissement notable du sens moral » dans un dix-huitième siècle, qui, par ses influences étrangères et son cosmopolitisme latent, ne lui paraît « ni français, ni chrétien »<sup>280</sup>. La définition du classicisme se développe ainsi, dans les dernières décennies du dix-neuvième siècle, à travers le carcan étroit d'une pensée objectivement téléologique et anti-progressiste, fonctionnant globalement sur le modèle préparation – essor/épanouissement – déclin/dissolution; perception que l'on retrouve résumée dans la dure phrase de Brunetière : « tout achève de se dissocier, et c'est alors que l'on peut dire que le dix-huitième siècle commence. »<sup>281</sup>.

La construction progressive de la notion de classicisme comme l'âge d'or à jamais perdu d'un art purement français soutenant une nation et un régime alors à leur apogée, prend particulièrement sens dans la profonde crise d'identité nationale et politique qui traverse le pays depuis la défaite de 70 contre la Prusse, puis à travers la Commune et qui se cristallise par la perte de l'Alsace-Lorraine. La France sort alors d'une industrialisation victorieuse, opérée sous le Second Empire, industrialisation qui a profondément transformé et défiguré le paysage rural et urbain (Baudelaire), mais aussi social : la noblesse traditionnelle française, qui forme alors le noyau dur des conservateurs monarchistes connaît la dégénérescence, qui deviendra définitive, de son influence financière, morale et politique au profit de la bourgeoisie, classe montante particulièrement soutenue par le régime de Napoléon III.

Ces conservateurs traditionalistes sont ainsi fortement frappés d'un sentiment d'instabilité gouvernementale depuis la chute de l'Ancien Régime : du Consulat à la IIIème République, ce ne sont pas moins de sept types de gouvernements successifs qui traversent le siècle, provoquant autant de crises et d'émeutes populaires, des barricades de juillet à celles de la Commune. Un mal immense, qui se transcrit par l'idée d'une punition divine pour les plus fanatiques d'entre eux, frappe la France, mal généré par la Révolution : le dix-huitième siècle, période de dissolution intellectuelle où l'écrivain, par son refus de soumission aux grands ordres et son indépendance financière naissante, n'a cessé de défaire l'autorité royale, aurait conduit l'autorité de la nation vers son déclin final, incarné par la Révolution française, la décapitation du Roi par le peuple et l'avènement de la République.

---

<sup>280</sup> Emile Faguet, *Histoire de la littérature française*, T.II, Paris, Ed. Plon, 1900.

<sup>281</sup> Brunetière, *Histoire de la littérature française*, T.II, Delagrave, Paris, 2<sup>ème</sup> éd. 1899.

L'image fantasmée d'un ordre imaginaire, politique et littéraire, purement français conforte ainsi le vaste sentiment de décadence et de perte de l'identité nationale au profit d'importations étrangères qui anime la société française cultivée. La vie de la société littéraire française est considérée comme décadente notamment par la génération née vers 1820. Hippolyte Taine étudie les *Origines de la France contemporaine* en médecin qui se penche sur un malade, Flaubert gémit: «Nous assistons à la fin du monde latin.» et Sainte-Beuve définit le classicisme, dans une de ses *Causeries du lundi*, par le prisme d'un conservatisme apolitique de l'ordre et de la beauté, fondant sa conception du classique sur une revendication de stabilité et d'harmonie esthétique et morale.

Est alors considérée décadente toute création tendant à l'affirmation individualiste, au raffinement, au mot rare, abstrait, anglicisant tel que le «Spleen», abondamment orné de majuscules, une création qui commence à s'ouvrir aux influences étrangères : Poe, dont les poèmes de jeunesse et l'*Arthur Gordon Pym* seront traduits par Baudelaire puis Mallarmé, les succès littéraires, en France de White Whitman, Carlyle, Wagner, Shakespeare, Shelley, Byron, Tolstoï, apparaissent comme la marque d'une perte de vitesse de l'inspiration nationale au profit d'influences étrangères, d'origines nordique et scandinave, division préexistante dans les débats littéraires qui animaient déjà l'opposition du classicisme au romantisme au début du dix-neuvième siècle. Cette séparation, introduite en France par Madame de Staël, opposait une poésie romantique qui conviendrait au moderne et qui se caractériserait par ses origines nordiques, à une poésie classique, d'origine latine et réservée au passé.

Ainsi l'anglicisme littéraire des romantiques et des premiers symbolistes, la philosophie allemande, servant de support idéologique subjectiviste à cette poésie individualiste et décadente, la littérature russe et scandinave, notamment Tolstoï, adoré de Jaurès et des jeunes pacifistes français, démontreraient, plus qu'une perte d'inspiration nationale, une perte dégénérante de l'identité française, incapable de prendre appui sur son passé, reniée par le romantisme, le symbolisme ou le socialisme qui tendent à atteindre un art comme une pensée cosmopolite, universelle et totale, dans le giron d'Emmanuel Kant, abolissant jusqu'à l'Histoire elle-même et toutes les traditions séculaires qui découleraient de ses enseignements.

Or cette dégénérescence cosmopolite dépasse, dans les années 1880, le simple import d'influences étrangères : Paris, alors capitale des avant-gardes, est devenu un pôle intellectuel extrêmement attractif pour les écrivains étrangers, notamment les tenants de la jeune littérature américaine pour lesquels le séjour à Paris est devenu un passage constitutif de l'intronisation littéraire nationale. Cette attractivité de la capitale française a pour particularité de construire des mouvements littéraires français cosmopolites, dont le symbolisme peut apparaître, avant le

dadaïsme et le surréalisme, comme précurseur. Il est ainsi à noter qu'un certain nombre d'auteurs d'origine étrangère se trouvent au centre même du mouvement, tel que Stuart Merrill, Francis Viéél-Griffin, Théodore de Wyzewa, Anna de Noailles, Lubizc-Milosz ou encore Jean Moréas.

Il s'agit, en poésie, d'un mouvement en phase de radicalisation depuis le romantisme, dans le sillage de Baudelaire, de Verlaine et de Mallarmé et qui voit, c'est là son apport original, l'individualisme comme un problème non plus d'action et d'affirmation par acte ou pensée, à la manière de Stendhal ou d'un Hugo, mais de psychologie, de nuance, d'hypersensibilité, qui oriente son idéalisme vers l'ésotérisme, l'occultisme ou tout autre forme de mysticisme, devenant l'expression littéraire du malaise existentiel d'une société en perte de ses repères. Ainsi les réinterprétations des figures d'Hamlet ou de Faust, les personnages atteints de maladie de la volonté, tels le Des Esseinte de Huysmans ou autres dandys désenchantés inspirés par George Brunel, dont la complaisance individualiste et la conception d'un art poétique délié de tout corps social seraient, par leur influence pernicieuse sur la jeunesse française, à l'origine de cette dégénérescence de la société française cultivée, et, à travers elle, de la société française toute entière.

Si l'on retrouve clairement, dans la conception émergente de la notion de classicisme, les grandes lignes du conservatisme politique du futur monarchiste d'Action française (rejet de la philosophie des Lumières et des idées la Révolution française, opposition entre une monarchie solaire diffusant l'héritage d'une littérature classique issue de la latinité et un romantisme anarchique d'origine nordique, retour esthétique aux notions d'ordre et de beauté selon la triade cousinienne du Vrai, du Beau et du Bien etc.), le succès de la critique maurrassienne auprès des milieux d'avant-garde provient du fait que le renouveau esthétique proposé par Maurras à la fin des années 1890, n'est pas de pure imitation archaïque.

Une appréciation trop limitative divise le champ interprétatif entre notion d'avant-garde et d'arrière-garde, en associant systématiquement la formulation d'une esthétique artistique à un positionnement axiologique sur le plan idéologique, selon le schéma associant une pensée progressiste au modernisme et aux avant-gardes ; de même lui oppose-t-on une pensée réactionnaire en l'associant au passéisme et aux arrière-gardes, en excluant de ce système la notion de trans-historicité de l'œuvre d'art. Ainsi l'opposition artificielle du Dessin et du Coloris en peinture se plaît souvent à oublier que les maîtres du Dessin pratiquaient le Coloris et que les maîtres du Coloris pratiquaient le Dessin. Sur le plan des grandes idéologies politiques, la République s'est souvent inspirée de courbes et de structures visuelles héritées de l'antiquité tout en s'appuyant, c'est particulièrement le cas dans les écoles de la troisième République, sur les écrivains de la littérature dite classique pour transmettre au jeune public

de forts sentiments de patriotisme et d'identitarisme national sans pour autant renier les fondements de son message universaliste. En opposition, les régimes idéologiques proto-fascistes des années vingt et des années trente, prônent, malgré le fort message identitaire et racialisé qui cimente leurs doctrines, l'Homme nouveau, la société nouvelle, la modernité, et diffusent des formes artistiques clairement tournées vers l'avant-garde tout en appuyant le message autoritariste de puissance, d'ordre et de virilité consubstantiel à ces doctrines. C'est l'exemple, en Italie, du vaste courant Futuriste.

Or, afin d'exister dans les milieux littéraires de la fin du dix-neuvième siècle dans ce Paris de l'effervescence intellectuelle et artistique, la critique littéraire se doit d'être avant-gardiste, c'est-à-dire à la fois originale, novatrice et en phase avec les débats intellectuels qui animent les sociétés littéraires : « Dans la seconde moitié du XIXème siècle, l'avant-garde est un enjeu essentiel de la république des lettres et des arts : être reconnu avant-gardiste c'est entrer par la grande porte de l'histoire littéraire. »<sup>282</sup>. Maurras, qui gravite dans les milieux symbolistes depuis son arrivée dans la capitale, sait qu'une position esthétique de strict retour aux formes les plus ostracisées de la poésie classique du dix-septième siècle l'exclurait immédiatement des cénacles littéraires d'avant-garde. Il s'inscrit, en critique, dans le sillon de Moréas, lui-même fondateur du mouvement symboliste.

Plus qu'il ne revendique un retour épuré aux modèles normatifs de la littérature classique, le jeune Maurras, dans son retour esthétique aux Anciens, s'oppose à la *Modern Tradition*, cette tendance littéraire définie par les anglo-saxons comme une succession de refus de la tradition, devenue, par son dogmatisme, une tradition nouvelle. Il lui objecte, avec l'appui de l'Ecole romane, un retour à la *Classical Tradition* qui affichait une révérence aux Anciens dans son principe dynamique<sup>283</sup> ainsi qu'aux canons esthétiques de la tradition latine paradoxalement libérés des carcans de l'esthétique nationale dans une communauté imaginaire de symboles propre à cette civilisation et partagée par toutes les nations romanes<sup>284</sup>. Le classicisme français culmine néanmoins, perçu comme la « plus haute expression de notre civilisation »,<sup>285</sup> mais il n'apparaît pas comme l'unique référent esthétique, c'est-à-dire un référent normatif qui serait isolé des mouvements préalables qui ont permis son essor vers la perfection. Il propose ainsi, parallèlement à l'idée d'une

---

<sup>282</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op. cit. p. 158.

<sup>283</sup> Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Ed. Le Seuil, Paris, 1990.

<sup>284</sup> Ce qui explique l'importante réception de son esthétique à l'étranger.

<sup>285</sup> Pierre Varillon et Henri Rambaud, *Enquête sur les maîtres de la jeune littérature*, op.cit : « Le classicisme qui est la plus haute expression de notre civilisation, est un esprit, non une forme. » , p. 260.

réappropriation culturelle, un renouvellement original des sources et des formes<sup>286</sup> esthétiques ainsi qu'une rupture complète avec le romantisme et ses avatars, d'importation nordique, jugés impropres à la culture française : « Qui sait si ce n'est point de là que pourra découler cette littérature de demain sur laquelle chacun dispute ? Il est bien certain que, demain ni après-demain, la littérature française ne renaîtra par le commerce de l'âme slave ni de l'âme allemande, ni de l'âme anglaise. Les barbares peuvent bien infuser du sang neuf à une littérature ; un rythme neuf, aucunement. Il fallut que les Provençaux du X<sup>e</sup>me siècle retrouvassent le rythme antique pour que la littérature moderne fût. Il fallut que Ronsard lût Homère et Pindare pour que les vrais chants renaquissent du moyen-âge en perdition. »<sup>287</sup>.

Si l'on ajoute à cette radicalité théorique son militantisme idéologique violent, progressivement accompagné d'un engagement politique extrême et d'un fort élitisme dans sa conception du public, les caractères avant-gardistes de la critique maurrassienne se précisent<sup>288</sup>. Or l'alliage d'une redéfinition de l'esthétique nationale jointe à une politisation extrémiste de l'œuvre d'art n'apparaît nullement contradictoire à cette jeune génération de 90, en proie à un violent sentiment de décadence et prête à tous les extrémismes, en littérature comme en politique. En cette fin de siècle, siècle de Lamartine et de Victor Hugo, poésie et politique sont intimement mêlées, la première justifiant la seconde, lui donnant cette légitimité prophétique toute romantique de l'homme inspiré, du poète phare. Politique et poésie vont de pair, entraînant l'adhésion du cœur, sans que l'on considère qu'un recul soit possible et que l'on puisse rejeter la pensée du poète alors que l'on s'abreuve de ses vers.

Cette position de Maurras, qui est clairement celle de l'avant-garde critique, apparaît ainsi comme une position générationnelle normale (les dates de son existence personnelle correspondent parfaitement à celles de la genèse du mouvement symboliste : né en 1868, il monte à Paris l'année même des prémices de la constitution du mouvement). Il s'agit également d'une revendication de modernité telle qu'on l'a vue, notamment, dans la satire badine qu'il offre des débats stériles de l'Académie ou de l'académisme parnassien. Ainsi Maurras refuse-t-il de se laisser enfermer dans une grille de lecture bipolaire de la modernité et de la tradition, de l'avant-gardisme et de l'académisme qui invaliderait totalement l'élitisme de ses positions littéraires. S'il se revendique de la tradition, il sait également lui adjoindre des codifications esthétiques novatrices, héritées du décadentisme et du postsymbolisme verlainien, posture qui se transcrit, dans son œuvre littéraire, par un retour aux canons

---

<sup>286</sup> Cette vision particulière sera étudiée plus profondément dans la partie « Pensée politique et esthétique de Charles Maurras ».

<sup>287</sup> Ch. Maurras, *Barbares et romans* (1893), *L'Etang de Berre*, op. cit. p. 357.

<sup>288</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op. cit. p. 158.



esthétiques de l'antiquité gréco-latine réintégrés aux formes littéraires les plus audacieuses de la poésie postsymboliste, en une dualité particulièrement évidente dans ses premiers textes littéraires.

## 2.5 Un rapport ambigu à Moréas et « son » Ecole romane ?

Cette production critique et sa filiation à l'Ecole romane vont ainsi s'avérer décisive pour le jeune homme en mal de reconnaissance littéraire. La naissance de l'École romane verra également, après quelques années, celle du Maurras écrivain. C'est ainsi qu'il compose, durant ces années de forte production critique, un recueil de fabliaux, *Le Chemin de Paradis*, sa contribution en prose à l'École romane, et se voit enfin reconnu en littérature alors que s'entame le processus d'intronisation du jeune homme dans la république des lettres. Il gravite autour de ses maîtres d'alors, Taine, Le Goffic, Barrès ou Anatole France, dont il reçoit l'onction nécessaire à l'intronisation de tout jeune écrivain, suivant le schéma classique de la visite du grand homme de lettres à l'auteur débutant<sup>289</sup>.

C'est ainsi qu'Anatole France prend le jeune écrivain sous son aile, il pousse Calmann-Lévy à publier, en 1894, *Le chemin de Paradis*, et lui compose un poème en guise de dédicace, reconnaissant au jeune homme un parfum d'atticisme et une plume travaillée, classique, proche de la sienne. Anatole France, qui présente *Le chemin de Paradis* au public, introduit également son protégé dans le très parisien et très fermé salon de Mme de Cavaillet. Maurras a su parfaitement cacher son antisémitisme à ces cénacles où il brule d'être introduit. S'il attaque alors, dans ses articles, les barbares au profit des romans, il n'y laisse nullement transparaître cette facette de sa pensée. Alors que *Le Figaro* et que *La gazette de France* lui ouvrent enfin leurs colonnes, Maurras fait enfin figure d'écrivain prometteur. Il devient une référence pour toute une génération de jeunes écrivains touchés par l'idée d'un retour vers l'esthétique classique : ainsi Edouard Herriot lui dédie son « Journal d'un Milésien » dans la Revue parisienne du 10 mai 1894<sup>290</sup> et le jeune Marcel Proust le remercie chaleureusement pour sa critique, très favorable, de *Les plaisirs et les jours*, en 1896<sup>291</sup>.

Maurras se serait-il servi de l'Ecole romane et, à travers elle, de la notoriété de Moréas aux seules fins d'obtenir une reconnaissance littéraire qu'il convoite depuis si longtemps auprès des cénacles littéraires les plus fermés de la capitale ? C'est là une perception qu'il

---

<sup>289</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op. cit, p. 23.

<sup>290</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op. cit. p. 157.

<sup>291</sup> Marcel Proust, *Correspondance générale*, p. 98-99 et 108, 109, lettres des 27 et 28 juillet 1896, Plon, Paris, 1933.

contredira toujours dans ses écrits ultérieurs où Moréas apparaît, de la même façon que Mistral, comme un modèle qui aurait permis au jeune homme de s'extraire du fatras romantique où il s'englait lors des premières années parisiennes. Cependant, certains de ses détracteurs l'accusent alors de « se faire de la réclame au moyen » des hommes et des institutions qu'il prétend défendre. Ce sont les exemples de Marius André qui l'accuse, en 1893, d'utiliser à ses fins Mistral et la cause du Félibrige<sup>292</sup> puis de Stuart Merrill, poète Américain de langue française et écrivain fondateur du mouvement symboliste, extrêmement critique à l'égard de l'Ecole romane, qui accusera Maurras, de concert avec Du Plessys, de s'employer ensemble « à saper la foi symboliste de Moréas et à déterminer son évolution romane »<sup>293</sup>.

S'il se défend, à plusieurs reprises, d'avoir créé l'Ecole romane pour en laisser le seul mérite et la paternité à son aîné, il apparaît beaucoup plus ambigu dans sa correspondance privée. Dans une lettre à son ami Henri Bremond qui contredit ses déclarations publiques, il prétend avoir « avec quelques amis, fondé une école littéraire : l'Ecole Romane ». De même, quelques années plus tard, alors qu'il défend avec ardeur et constance l'Ecole romane et ses poètes dans sa critique littéraire contre tous leurs détracteurs, il décourage, par une sorte d'entrisme surprenant, de jeunes poètes de rejoindre le mouvement au prétexte qu'ils y gâcheraient leur talent. C'est en ces termes qu'il s'adresse au jeune poète Louis Le Cardonnell qui lui avouait être tenté par l'école romane : « gardez votre âme mélancolique, mystique. ».

Rapidement, et selon un paradoxe dont il joue habilement par des mises en scène de révérences et d'humilités, le critique devient plus reconnu que les poètes qu'il prétend défendre alors que les contemporains, puis la critique ultérieure, opposent le paradoxe des ambitions et des résultats de l'Ecole romane, incapable de composer un véritable chef d'œuvre. Lorsque Moréas et l'Ecole romane sont pris à parti, c'est surtout Maurras qui répond et fait remarquer sa verve ironique et satirique au Paris littéraire. Ainsi, lorsqu'il fait paraître chez Plon son *Jean Moréas*, le littérateur Albert Thouney, dans une lettre qu'il lui envoie, juge la critique « supérieure à son objet »<sup>294</sup>. S'agit-il véritablement d'une défense de Moréas et de son Ecole romane ou de la gestation d'un art poétique maurrassien dont il modulera les gammes par la suite dans sa poésie ? Sans jamais démentir ni son engagement ni les poètes romans, Maurras conviendra, par la suite, de la nature mineure que présente ce mouvement

---

<sup>292</sup> Lettre de Maurras à Frédéric Mistral du 9 Avril 1893, Musée Mistral, Maillane (déjà citée dans le chapitre précédent).

<sup>293</sup> Cité par Robert Jouanny, *Jean Moréas, écrivain français*, Minard, 1969 (texte disponible sur Erudit.org).

<sup>294</sup> Lettre d'Albert Thouney à Maurras, 12 Juillet 1891, Archives nationales de France.

dans l'histoire de la poésie française, marquant les limites du symbolisme et traçant la voie à des cheminements postérieurs, dont le sien.

Progressivement, Maurras parvient à se rendre indispensable et à prendre une place de premier ordre au sein d'une Ecole littéraire qui semble lui servir de tremplin pour atteindre son ambition première : une reconnaissance littéraire qui le situe en amont des avant-gardes parisiennes. C'est ainsi que l'Ecole romane périclite autour de 1897, passant le flambeau à l'Ecole naturiste de Saint-Georges de Bouhélier et Maurice Le Blond, c'est-à-dire peu ou prou au moment où le critique littéraire, parvenu à la reconnaissance tant désirée, s'en désintéresse pour embrasser une cause nationale de plus grande audience, celle de l'affaire Dreyfus. Mais alors que ses positions se durcissent contre le Parnasse et les postsymbolistes, comment ce revirement brutal de position s'exprime-t-il dans son œuvre littéraire naissante ? Et la rupture est-elle aussi radicale que la critique quotidienne le laisse supposer ?

### **3. L'œuvre de jeunesse : 1891-1894**

Depuis le début des années 1890, alors que débute véritablement sa carrière littéraire, Maurras semble avoir déjà défini son système critique. Les grands thèmes qui constitueront sa politique future apparaissent déjà, fusse en filigrane, dans ses textes. Il en va de même de ses choix politiques, auxquels viendra bientôt se joindre la dimension monarchiste de sa doctrine, et, si ce n'est dans une moindre mesure du moins en second plan, l'anti-protestantisme et l'antisémitisme maurrassiens. L'on pourra noter, plus tardivement, un retour à la foi catholique, mais ces conceptions, progressivement introduites dans la structure d'ensemble, demeurent absentes de ses textes au moment de sa fraîche reconnaissance littéraire. En effet, ce premier système critique demeure fortement influencé par l'esthétique verlainienne. Même s'il s'en défend et s'en détourne peu à peu, il revendique un aristocratisme intellectuel à la fois élitiste et esthétisant, une vision mythique, païenne pour ne pas dire athée, témoignant d'une réelle et profonde crise de la foi chez le jeune homme. L'abbé Pennon s'en inquiète, qui lui reproche « une sorte de théorie de l'art pour l'art en philosophie »<sup>295</sup>, incompatible avec la défense de la foi, au moment même où le jeune rédacteur se trouve en difficulté avec les journaux catholiques où il collabore.

En rupture profonde avec Dieu et fortement influencé par les philosophes nihilistes, notamment Arthur Schopenhauer, influence dont il cherchera à s'extraire par un retour à

---

<sup>295</sup> Cité par Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op. cit. p. 155.

l'ordre esthétique avec Moréas et l'école romane, Charles Maurras offre des œuvres de jeunesse clairement païennes et profondément antichrétiennes, toutes touchées par l'élitisme décadentiste qui anime ses premières années parisiennes<sup>296</sup> et par une conception naturaliste de l'être, fortement comtienne, vision métaphysique qui comptera parmi les racines de ses conceptions doctrinales ultérieures. Ainsi les premières œuvres littéraires de Maurras sont certainement, parmi tous ses écrits, les plus audacieuses sur le plan esthétique et, selon une tendance relativement méconnue de l'auteur, qui disparaîtra progressivement de son œuvre littéraire, les plus sensuelles, pour ne pas dire les plus « sulfureuses », les plus opposées de fait, à l'image communément admise du politique réactionnaire comme de l'écrivain néo-classique qu'il s'est méthodiquement construite dans les années 1920, et que l'hagiographie maurrassienne n'aura de cesse de tenter d'effacer, en littérature, en faveur de sentiments plus spirituels. Son œuvre de jeunesse apparaît clairement tendancieuse. Cette tendance à l'érotisme littéraire transparait dans ses premiers poèmes ainsi que dans la première version du *Chemin de Paradis* de 1894, et montre à quel point il est alors éloigné des préoccupations moralisantes qui composeront son œuvre ultérieure.

Ainsi, malgré la nature conservatrice de ses prises de positions esthétiques puis politiques au sein de sa critique, ses premiers textes sont clairement marqués par une dualité esthétique alliant aux formes romanes et classiques les codes littéraires alors en vogue chez ses proches contemporains, qu'il s'agisse de l'ambiance décadentiste héritée des obédiences symbolistes des années 1890 comme de la forte musicalité insufflée par le modernisme naturaliste de l'esthétique de la Belle Epoque, dans les années 1900. C'est une ambiguïté sur laquelle il jouera constamment par la suite, l'appartenance à la bohème littéraire apparaissant comme l'élément stabilisateur de sa figure d'homme de lettres, lui conférant le crédit nécessaire à la permanence de cette image que les combats politiques quotidiens qu'il mène dans *Action française* risquent à tout moment d'invalider.

### **3.1 Le cercle des poètes disparus**

Si ses positions politiques lui interdisent en effet toute représentation exagérée d'un Maurras décadentiste, qui semble avoir été celui des premières années parisiennes, il ne peut pour autant rompre totalement avec ses postures de jeunesse en ce qu'elles le rattachent à la bohème littéraire des années 1890 et légitiment sa reconnaissance en littérature. Ainsi ces

---

<sup>296</sup> Ivan P. Barko, *L'esthétique littéraire de Charles Maurras*, op cit.

scènes fugaces de la bohème littéraire, qui émaillent ci et là l'œuvre globale, apparaissent comme réglées par l'hagiographie maurrassienne avec un rôle clairement défini. Qu'il s'agisse des désœuvrlements poétiques du jeune homme de la préface de *la Musique intérieure* et ses *erreurs de jeunesse*<sup>297</sup> ou des vacuités philosophiques et politiques où il se perd dans *confessions politiques, comment suis-je devenu royaliste*<sup>298</sup>, une même structure de mise en scène se distingue : l'image, attendrie et presque attendrissante, de l'homme d'âge mûr revenant sur les folies romantiques de sa jeunesse que l'ordre et la raison vont bientôt balayer ; la figure naïve d'un collégien de province contribue fortement à contrebalancer celle de l'opportuniste politique.

C'est l'exemple, notamment, de l'holocauste poétique de *Théocléa*, qui peut être envisagé selon des modes plus prosaïques que l'image que Maurras ne cherche à le peindre dans la préface de *La Musique intérieure* en 1925. L'on y voit une jeunesse avide d'absolu et tourmentée par la nécessité de la perfection, mais rongée par le doute. Ainsi se décline l'image, toute romantique, du jeune poète maudit qui jette au feu ses poèmes, sorte de mise en scène de l'hystérie romantique dans un chapitre consacré à « l'erreur de jeunesse ». Si le Maurras bohème transparaît dans ces confessions en demi-teinte, savamment répandues au sein de son œuvre, ce n'est que pour mieux lui opposer l'homme mûr, poète de l'ordre néo-classique, de l'harmonie et de la raison en littérature, prenant toujours grand soin de ne jamais se rattacher aux cercles symbolistes et décadentistes des premières années parisiennes. Le Maurras bohème et avant-gardiste n'apparaît ainsi que dans ses rapports littéraires avec les cénacles félibréens et romans du café de l'Odéon, c'est-à-dire à travers d'une avant-garde esthétique déjà largement conservatrice sur le plan des idées politiques.

Il existe, en effet, chez Maurras, une étrange défiance à révéler au public ses écrits d'avant 1893, notamment poétiques, défiance qui se révèle dans les deux sommes anthologiques de recompositions de ses textes. Alors qu'il prépare, au début des années trente, son *Dictionnaire politique et critique*, sorte d'encyclopédie compilant les domaines variés où s'est étendue sa discoursivité, une curieuse consigne interdit à Pierre Chardon, son secrétaire, d'y faire figurer des articles antérieurs à 1893<sup>299</sup>. De même, lors de l'élaboration, en prison, de la compilation dantesque que représente la préparation de ses *Œuvres capitales*, reproche-t-il à Dino Frescobaldi d'avoir publié imprudemment certains de ses textes qui pourraient prêter à

---

<sup>297</sup> Titre du troisième chapitre de la préface de *La Musique intérieure*, op. cit. p. 25.

<sup>298</sup> Ce texte est paru pour la première fois sous le titre *Confession politique* dans *La Revue de Paris* (livraison de juillet-août 1930, pages 5 à 42). Il a été ensuite repris l'année suivante en ouverture de l'ouvrage de souvenirs politiques *Au signe de Flore*, puis dans les *Œuvres capitales* (parues en 1954), en introduction au tome II (*Essais politiques*), sous le titre raccourci de *Confession*.

<sup>299</sup> Stéphane Giocanti, *Maurras, Le chaos et l'ordre*, op. cit. p. 363.

confusion<sup>300</sup>. Une consigne identique parvient au jeune universitaire américain Léon Roudiez qui travaille alors sur ses années de formations intellectuelles : « ne rien accueillir qui fût antérieur à 1893, l'année de mes vingt-cinq ans, où, commençant à me débrouiller du chaos, je me suis rendu compte de ce que j'écrivais »<sup>301</sup>.

C'est là son obsession depuis les années vingt et les débuts de sa canonisation : éviter la republication de textes datant de sa période anarchisante<sup>302</sup>. Or cette autocensure d'écrits antérieurs à 1893 est une clef pour la compréhension de cette œuvre : il s'agit d'effacer le décadentisme des premières années littéraires sans pour autant effacer totalement l'avant-gardiste bohème, en ne référant toutefois qu'à des textes déjà marqués d'un conservatisme pré-monarchiste sur le plan des idées politiques. Les années de décadentisme symboliste sont ainsi « refusées au motif de leur anarchisme individualiste. »<sup>303</sup>.

Il s'agit, par ailleurs, d'une structure de mise en scène récurrente dans la composition de ses deux recueils anthologiques, *La Musique intérieure* et *La Balance intérieure*, selon une composition linéaire et verticale (de l'erreur de jeunesse aux pics de sagesse), où la construction tend à magnifier le Maurras classique tout en laissant entrevoir le Maurras bohème sans que soit véritablement perceptible le Maurras symboliste et décadent. Toutefois quelques poèmes d'avant 93 apparaissent dans les recueils poétiques. Dans la *Musique*, quelques rares poèmes, les tous premiers du recueil, sont datés de 1891 et 1892, et dans la *Balance*, quelques poèmes du second livre, intitulés *Vers de jeunesse*, ont une datation volontairement imprécise, omettant à la date le chiffre des unités (189...).

Le jeu ambigu qu'entretient Maurras avec la datation de ses poèmes au sein de corpus anthologiques qui ont pour but de magnifier sa destinée et sa stature interdit bel et bien une analyse de ces textes au sein d'une partie consacrée au Maurras des premières années. Il demeure, en effet, impossible de vérifier la datation réelle de ces poèmes, qui ne peut être authentifiée, la plupart de ces pièces demeurant inédites dans les années 1890. L'approche en serait d'autant plus discutable qu'une singulière tendance à se réécrire et à se recomposer préexiste à cette écriture, ainsi que nous le verrons à travers le triptyque des poèmes *Pour Psyché* dont la version originale de 1891, seule rescapée du bûcher, et qui avait été publiée, a pu être retrouvée : « j'avais fait exception du petit poème *Pour Psyché* qui avait été imprimé

---

<sup>300</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op. cit. p. 95.

<sup>301</sup> Lettre à Léon S. Roudiez, 5 décembre 1947, *Lettres de prison*, op. cit. p. 98.

<sup>302</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op. cit. p. 95.

<sup>303</sup> Ibid. p. 161.

dans l'année. Moréas avait jugé que « ce n'était pas mal », la juste indifférence du ton complétant au vif de la pensée. »<sup>304</sup>.

Ainsi qu'il se doit, nous analyserons les poèmes lors de leur date de parution. Nous nous concentrerons ici sur le seul poème dont la datation demeure certaine, cherchant la présence ou l'absence du poète symboliste et décadent, ainsi que sur un poème de 1893, tiré d'un manuscrit inédit, les *Poèmes à Marie*, dédié à un amour de Jeunesse, Louise Léonelle de La Tourasse. Dans les parties consacrées à l'étude des recueils anthologiques, nous offrirons une analyse des autres poèmes dits « de jeunesse », cherchant cette esthétique des débuts tout en analysant leur place dans la structure d'ensemble, leurs thèmes et leur rôle au sein de ces corpus anthologiques.

### 3.2 Un poète intimiste et discret : Le poète de *Pour Psyché*

Si on l'en croit, Charles Maurras écrit alors de la poésie, mais ne publie pas, avouant une humilité scrupuleuse à l'égard de ses vers, réservés au chant platonicien, « pour lui et pour les muses. ». Le premier Maurras apparaît ainsi comme un poète intimiste, un poète de l'Amour malheureux et déçu, dans la filiation d'Aubanel et de Baudelaire, réservant ces vers secrets à quelque femme mystérieuse, élue de son cœur : « Tous ceux qui m'ont connu savent combien je fus sensible au charme féminin sous toutes ses formes, à son mystère sous tous ses masques. »<sup>305</sup>.

Il compose ainsi une courte pièce poétique à une mystérieuse Psyché, laquelle apparaît également dans les fragments d'un journal intime d'août 1894 où il évoque leur rencontre et leur idylle. Il s'agit vraisemblablement de Juliette Prévost-Roqueplan, rencontrée à Agen en 1890, et que Paul Arène, félibre et ami, présente à Maurras au cours d'une félibrée. La jeune femme, qui accompagne, avec ses parents, le célèbre écrivain Anatole France, s'éprend de Maurras. Leur relation durera plus de deux ans, et le jeune homme signera usuellement ses lettres « votre vieux Faust »<sup>306</sup>. Juliette serait ainsi la première Psyché de Maurras, qui lui compose, entre 1890 et 1891, un triptyque de petits poèmes, *Pour Psyché*, qu'il publie l'année suivante dans le journal provençal la *Syrinx* édité par son ami Joachim Gasquet.

Bien que Charles Maurras paraisse déjà converti aux théories littéraires de l'école romane, la première version du poème *Pour Psyché* demeure. Ce poème préservé semble le

---

<sup>304</sup> Charles Maurras, *La Musique intérieure*, préface. p. 44.

<sup>305</sup> Charles Maurras, *Le mont de Saturne, conte moral, magique et policier*, op. cit. p.41.

<sup>306</sup> Stéphane Giocanti, *Maurras, Le chaos et l'ordre*, op. cit. p. 87.

seul qui puisse permettre d'entrevoir le Maurras anarchiste et décadent des premières années parisiennes, On y trouve ainsi les tensions esthétiques qui vont animer son œuvre première, entre la revendication médiévalisante de la tradition romane, héritée des troubadours puis de Villon, et les audaces esthétiques issues du postsymbolisme verlainien de jeunesse.

En effet, sa nature hermétique s'explique surtout par la dimension secrète, presque codée du message amoureux, qui ne peut être compris que de la femme aimée, en préservant la pudeur, selon les codes de l'amour courtois. Ce triptyque se décompose en trois volets : le petit poème *Psyché*, une seconde pièce, sans titre, qui se présente comme une idylle hétérométrique, enfin une ballade médiévale, sous forme de dialogue, *La vaine ballade des remontrances à Psyché osées par le vieux Faust*, évoquant Villon, qui se termine sur un envoi.

Poème original de 1892 : *Pour Psyché*<sup>307</sup>

## I

Psyché

Psyché, vous êtes ma pensée  
Vous élevez votre flambeau  
Les hommes vous ont repoussée  
Vous souriez comme un tombeau,

Psyché, vous êtes ma souffrance  
Vous vous mourez au vent d'ailleurs  
Vos yeux sont las de l'apparence  
Et vacillants comme des fleurs

Et, Psyché, vous êtes mon rêve,  
Ensemencant le ciel léger  
De vos mépris pour l'heure brève  
Qui sait que vivre est de changer.

## II

Psyché, mille chanteurs, à l'ombre des yeuses  
Et des pins où fleurit la cour,  
Vous vantent, ô promise à ces lèvres d'Amour  
Qui tellement mélodieuses  
Sont plaisantes et rieuses  
Que, vous ayant baisée en la nuit, tout le jour  
D'elle serez, à votre tour,  
En peine, au souvenir de ces délicieuses ;

---

<sup>307</sup> Texte recueilli par le site Maurras.net : site internet édité et tenu par l'association *Les Amis du Chemin de Paradis*.



Mille chantres que le seigneur  
Amour à votre cour a voulu que je mande,  
Psyché, ma dame, à votre honneur,  
Mille disent aux fleurs légères de la lande  
Ce baiser qu'Amour moissonneur  
Désire, et que vos yeux élèvent en offrande.

### III

*La Vaine ballade des remontrances à Psyché osées par le vieux Faust*

Faust

Chère Psyché, vos yeux qui tremblent,  
Vos yeux de fleur ont peur du vent,  
Peur et délice tout ensemble:  
Ivres d'espoir dans le levant  
Ils étincellent au devant  
Des clartés vaines qui s'élèvent.  
Ah! sous ce dôme décevant,  
Luise la lampe de vos rêves!

Psyché

Hélas! c'est un rameau de tremble,  
Qui luit en nous, ami savant !  
Des anciens songes il me semble  
Compter si peu de survivants !  
La nuit les souffle en s'achevant.  
J'ai le cœur nu comme une grève  
Qu'un dur automne va lavant...

Faust

Luise la lampe de vos rêves !

Psyché

Vous ne savez ! Mon sein ressemble,  
O Faust, à ces châteaux mouvants  
Qu'à l'Occident le soir assemble.  
Mais j'ai la faim du Dieu vivant  
Je veux sentir en le trouvant  
S'épandre l'âme de mes sèves...

Faust

Elle vous monte aux yeux souvent,  
Luise la lampe de vos rêves !

ENVOI

O ma Psyché, vivez rêvant !

Psyché

Nos champs résonnent de voix d'Èves  
Et de grands faunes poursuivants...

Faust

Luise la lampe de vos rêves !

Le thème du dialogue implicite, qui sera par la suite maintes fois repris par ce poète en l'absence de lui-même, et qui ne semble exister qu'au travers des mots qu'il adresse à cette femme et âme confondues, fonde l'ensemble des trois pièces et leur donne sinon une cohésion, les genres étant volontairement éclatés, du moins une cohérence. Les trois poèmes commencent tous par une invocation : *Psyché, vous êtes, ... Psyché, mille chanteurs... – Chère Psyché ...* Peu à peu se dessine un portrait, la description du lien dans la première partie, l'évocation amoureuse, dans la seconde partie, qui prend voix dans la troisième, lorsque Psyché répond enfin au poète qui l'a invoquée et semble lui donner la force d'espérer, par le refrain à l'Impératif, fortement injonctif comme le marque le point d'exclamation : « Luise la lampe de vos rêves ! »

*Psyché*

Le premier tableau, *Psyché*, se présente comme un court poème élégiaque composé de trois quatrains d'octosyllabes en rimes croisées ABAB CDCD EFEF avec alternance des féminines et des masculines et où la règle classique de rime pour l'œil est relativement respectée, bien qu'en aucun cas elle ne se fasse au détriment de l'oreille. On peut néanmoins observer deux entorses à la règle de l'œil, légères au point que l'on pourrait les considérer comme des licences : souffrance / apparence (v5 et 7) et rêve / brève pour la distinction accentuelle (v9 et 11).

La structure du poème ne correspond pas aux règles de la poésie élégiaque antique, c'est-à-dire l'alternance d'un hexamètre et d'un pentamètre en distique, mais à sa recomposition médiévale, particulièrement marquée par le choix de l'octosyllabe et les effets de refrain des premières strophes de chaque quatrain, évoquant le rondeau, selon le modèle : *Psyche, vous êtes + adj poss*, représentant implicitement la première personne du singulier, qui n'apparaît jamais, auquel s'ajoutent diverses notions abstraites, lesquelles soulignent à chaque fois la nature éthérée de la femme aimée: *ma pensée, ma souffrance, mon rêve*.

La nature hermétique du poème est particulièrement mise en exergue, dès ce premier tableau, par la dualité interprétative qu'il propose, dualité soulignée par l'opposition des structures isotopiques qui composent les thématiques du poème ainsi que par le jeu de mélange auquel se livre Maurras autour des deux thématiques traditionnelles de l'élégie : l'évocation d'une mort, particulièrement présente sur le plan isotopique (*tombeau, Vous vous mourrez, las, vacillants*) et la souffrance amoureuse. Or cette double interprétation est possible,

en 1892, sans que l'une ne désavoue l'autre. S'agit-il du souvenir lointain du poète pour un amour malheureux, hypothèse que renforcent particulièrement les rimes internes des vers 2 et 4 :

« *Vous élevez votre flambeau  
Les hommes vous ont repoussée  
Vous souriez comme un tombeau,* »

En accentuant l'univers passé du souvenir, elles soulignent, du verbe à l'imparfait au verbe au présent, le passage d'un hymen possible (idée de la torche) à une mort prévue, un présent du malheur ou une vie sans joie.

Or ce jeu interprétatif auquel se prête le poète à partir du genre élégiaque met en évidence les tensions romantiques et avant-gardistes du jeune homme réinterprétant l'élégie antique selon des codifications voisines de celles de la poétesse Marceline Desbordes-Valmore, égérie romantique et précurseur inattendu des avant-gardes postsymbolistes (on lui doit notamment l'invention du rythme à onze syllabes), adorée tant de Balzac que de Verlaine ou d'Anne de Noailles.

Ce premier poème s'offre de fait comme une réflexion, quelque peu nostalgique, dans le premier quatrain, au cœur duquel dominant les temps du passé. Si *Psyché est*, verbe de présent général, inamovible, la pensée du poète, son accueil parmi les hommes a été bien décevant, un désaveu lapidaire, consommé et définitif, marqué par le passé composé : *Les hommes vous ont repoussée* ;

Faut-il voir la présence du point-virgule, soulignée par l'absence de toute autre ponctuation, comme l'affirmation de la conséquence ? « *Vous souriez comme un tombeau* » : à nouveau un présent, un sourire d'éternité triste, une réponse presque sibylline à cette violence subie.

Une seconde lecture, métaphysique, en amont de la lecture amoureuse, est ainsi rendue possible et les deux derniers vers du poème soulignent cette dualité interprétative :

« *De vos mépris pour l'heure brève  
Qui sait que vivre est de changer.* »

Ils peuvent être lus comme l'évocation définitive de la rupture sentimentale ou comme les transformations morales du jeune homme entre le chaos de l'adolescence et le retour à l'ordre insufflé par le combat littéraire au sein de l'Ecole romane.

Le thème de la pensée déçue, presque morte, se voit ainsi repris dès le second quatrain : « *Psyché vous êtes ma souffrance* », une douleur permanente, vécue dans la mort lente que sous-entend le verbe pronominal « *vous vous mourez* » et dans le vacillement des

yeux : les yeux fleurs, symbiose récurrente de la poésie maurrassienne, symboles d'une lassitude plus encore que d'une fragilité, offrent une ouverture vers un au-delà des apparences, une connaissance à la fois naturelle, intuitive et platonicienne qui semble mêler les lois naturelles de Comte au mythe à peine effleuré de la caverne de Platon : nous ne saurions nous dispenser d'évoquer ici le fameux sonnet à la Beauté de Baudelaire :

« *Et j'ai pour fasciner mes timides amants  
Mes yeux, mes larges yeux aux clartés immortelles.* »

Mais les yeux de Psyché sont pleins d'incompréhension, fleur transplantée sauvagement « *au vent d'ailleurs* ». En une sorte de reprise sur soi-même, le dernier quatrain ajoute « *Et, Psyché* » comme pour métamorphoser l'idée d'une pensée, blessée, en un rêve, un rêve fécond : « *Ensemencant le ciel léger* », redonnant courage et espoir au poète en cassant la notion d'un temps consommé, dont les êtres sont prisonniers, pour une espérance plus vaste, l'incluant dans une perception naturaliste de l'être et du monde où le cycle naturel, oscillant entre Vie et Mort, est fait de constantes mutations, de changements permanents. Ainsi le poème s'achève-t-il sur une tonalité « positiviste », dans la certitude d'un quasi proverbe martelé par les infinitifs :

« *Qui sait que vivre est de changer.* »

Le rythme épouse cette nouvelle dynamique par l'entraînement que suscite le participe passé en tête du second vers, et la force de ces « *mépris pour l'heure brève* » qui rompt définitivement l'idée de victoire de la mort pour évoquer la certitude courageuse, assumée, d'une constante renaissance, d'un cycle perpétuel, à la fois dantesque et comtien, évoquant l'unité de l'Homme et du Monde et le savoir secret ( *Qui sait* ) des lois de la Nature que la douce allégorie révèle au poète.

*Psyché, mille chanteurs...*

Dans le second tableau, l'idylle, dont l'univers bucolique évoque Virgile, c'est plutôt sur le plan thématique que l'on peut observer les divers effets de recomposition médiévale auxquels se livre Maurras. Ils s'incarnent premièrement dans la transposition d'un univers arcadien vers celui d'une cour royale imaginaire :

« *Mille chantres, que le seigneur  
Amour à votre cour a voulu que je mande* »

Une cour particulièrement florale : « à l'ombre des yeuses », « des pins où fleurit la cour », « aux fleurs légères de la lande », évoquant la poésie courtoise du moyen-âge tant dans son atmosphère printanière, « *Amour moissonneur* », que dans le choix des symboles suggérant le triomphe de l'Amour, à savoir les fleurs et le chant des oiseaux : « *mille chanteurs, à l'ombre des yeuses* », « *Mille chantres* », qui fondent la cohérence thématique du poème par un système d'occurrences en amont de strophe : « *mille chanteurs* » au premier vers du huitain et « *Mille chantres* » au premier vers du sixain. De même l'évocation allégorique de l'Amour avec une graphie de majuscule, plutôt que l'image allégorique de Cupidon, évoque clairement les troubadours provençaux. Enfin le choix d'un certain vocabulaire, archaïsant, suggère aussi clairement une atmosphère médiévale : « *ô promise* », « *le seigneur* », « *que je mande* », « *ma dame* ».

Cette claire évocation d'une Dame renvoie à un être féminin incarné et non à l'égérie fragile du premier poème. Au premier poème, poème du souvenir d'un amour perdu, succède le souvenir d'un amour plus concret. Le second poème, qui se présente sous la forme d'une idylle revisitée, évoquerait, selon ce prisme, le souvenir des amours heureux du poète et de Psyché. Le lien associant ce poème au précédent se fait par l'appel du poète au rêve à la fin du premier poème du corpus :

« *Et, Psyché, vous êtes mon rêve,* »

Ainsi que par divers effets de similitudes thématiques et structurantes tels que l'invocation à l'allégorie en tête de vers et surtout à la première des deux strophes de ce quatorzain hétérométrique :

« *Psyché, mille chanteurs, à l'ombre des yeuses (v1)*  
[...]  
*Psyché, ma dame, à votre honneur,* » (v11)

Ou par l'association de la femme à l'univers floral qui l'entoure, reprise du symbole lyrique de la femme-fleur et de la métonymie des yeux comme regard sensuel d'où émane tantôt le regret, la tristesse de la rupture et du songe, tantôt l'amour naissant entre les deux amants :

« *Vos yeux sont las de l'apparence*  
*Et vacillants comme des fleurs* »

Devient plus implicite dans le second poème :

« *Mille disent aux fleurs légères de la lande*  
*Ce baiser qu'Amour moissonneur*  
*Désire, et que vos yeux élèvent en offrande.* »

A la différence du premier poème, ce n'est plus l'image allégorique d'une femme idéale, éthérée qui domine, mais bien celle d'une créature charnelle et érotisée par le poète. Cette dimension physique de Psyché se matérialise dans les substituts du nom « ô promise » et « ma Dame » aux vers 3 et 11 qui rendent à Psyché ses attributs physiques en en faisant un idéal féminin redevenu concret :

*« Vous vantent, ô promise à ces lèvres d'Amour  
[...]  
Psyché, ma dame, à votre honneur »*,

Effet qui permet principalement d'orchestrer le lien logique avec le poème précédent par la transposition, impliquée par la vivacité du souvenir invoquée dans le premier poème, qui transforme l'être immatériel en créature physique, réincarnée dans sa jeunesse la plus sensuelle et la plus érotique. Cette évocation de la sensualité naissante de l'adolescence amoureuse se transcrit par un quatorzain hétérométrique où l'alexandrin alterne avec l'octosyllabe décomposé en deux strophes aux rimes enchâssées puis croisées : ABBAABBA CDCDCD avec alternance de féminines et de masculines.

Malgré une texture volontairement classique dans le choix de rimes, la règle classique de rime pour l'œil est, comme dans le poème précédent, relativement respectée, bien qu'en aucun cas elle ne se fasse au détriment de l'oreille ; avec, cette fois ci, une seule entorse à la règle de l'œil à la rime du premier vers en yeuses orthographiée avec *y*, où l'on notera cependant le respect des pluriels pour l'œil dans tout le poème : *yeuses / mélodieuses / rieuses / délicieuses*. C'est ici le Maurras sensuel et sulfureux qui transparait de nouveau, par le biais de diverses audaces rythmiques qui ont pour but d'accentuer la dynamique sensuelle du poème : ainsi la rime riche en en yeuses / ieuses, qui transcrit, par ses colorations chaleureuses comme par l'allongement provoqué par la sifflante sonore, la sensualité sulfureuse du poème, le rejet d'« Amour », allégorie propre aux troubadours provençaux, au vers 10, renforcé par le redoublement de la rime à l'hémistiche, évoquant la strophe précédente, ou encore la coupe lyrique du cinquième vers qui accentue plus encore l'allongement sensuel provoqué par la sifflante en imposant la prononciation du « e » final caduc de la syllabe surnuméraire placé devant consonne de manière à respecter le rythme de l'octosyllabe :

*« Sont et plaisantes et rieuses »*

Si cette construction souligne la dimension chantée de la poésie maurrassienne ( la coupe lyrique est alors particulièrement à la mode dans la chanson : J'ai du bon tabac / dans ma

tabatière), et la largesse de sa conception de classicisme, en ce qu'elle renvoie aux codifications poétiques lyriques hérités du Moyen-âge et de la Renaissance que la prosodie classique bannira au dix-septième siècle, elle affirme par là même le refus de Maurras d'enfermer sa poétique dans un néo-classicisme froid et militant, de pure imitation classique et répondant aux règles les plus ostracistes de la poésie du siècle de Louis le Grand.

Sur le plan thématique, cette vive sensualité s'exprime par le choix métonymique de la bouche, et, plus précisément de son attribut le plus érotique, les lèvres, auquel se joint une construction isotopique du désir, renforcée par l'univers printanier qui englobe le poème en opposition à la métonymie des yeux des premiers et derniers poèmes, unique référant du souvenir de la femme idéalisée. Sur le plan interprétatif, ce second poème semble, de prime abord, rompre avec la dualité interprétative que proposait l'élégie précédente, entre souffrance amoureuse et drame psychologique intime, conduisant, par sa nature érotique et sulfureuse, à opter pour la première interprétation au détriment de la seconde. Il peut cependant être également lu à travers le prisme d'une étreinte érotisée du poète avec l'Art, la découverte adolescente avec les douceurs de l'exercice poétique se substituant logiquement à la découverte des premiers sentiments amoureux, ainsi qu'en témoigne les structures isotopiques référent au bonheur éprouvé à l'exercice de la musique et au chant :

« *Psyché, mille chanteurs, à l'ombre des yeuses  
Et des pins où fleurit la cour,  
Vous vantent, ô promise à ces lèvres d'Amour  
Qui tellement mélodieuses  
Sont plaisantes et rieuses  
Que, vous ayant baisée en la nuit, tout le jour  
D'elle serez, à votre tour,  
En peine, au souvenir de ces délicieuses ;* »

Si l'on oublie cette Psyché plus charnelle, et que l'on mette en perspective cette pièce et la précédente, l'on suit l'élan d'une philosophie comtienne, où la loi de la nature exclut la mort. Ainsi le second mouvement du triptyque appelle à retrouver ce printemps des sens, démultiplié par les oiseaux « *Mille chanteurs* » qui remplacent le poète, en un élément d'appropriation ronsardien, pour vanter non seulement la Dame mais le vertige qui l'a saisie, liée à la toute puissance de L'Amour, personnage de force, qui s'incarne ici par l'omniprésence démultipliée – anaphore de *Mille-* de ses émissaires, les oiseaux, les végétaux, les fleurs.

La première strophe n'est qu'une longue phrase enchâssant une subordonnée de conséquence « tellement + rejet de « que » au sein d'une relative agrammaticale dont le verbe

est détaché du pronom sujet « qui » et placé au beau milieu des adjectifs attributs, afin de casser la forme usuelle de la langue pour la faire roucouler dans un bonheur hors du temps et de toute raison. La strophe-phrase ainsi déroulée de façon archaïsante résonne particulièrement des adjectifs prolongés par le féminin « mélodieuses – rieuses – délicieuses ». Par ailleurs l'allusion hellénisante au mythe d'Eros et de Psyché est transparente, la belle recluse s'ennuyant le jour de son amant de la nuit, cet amant dont elle sent les baisers mais qu'elle ne peut voir.

La reprise enchâssée des thèmes : le seigneur Amour convoquant à présent le poète, sorte de maître d'orchestre à sa cour, développe l'idée d'une rumeur honorable, la *fama* latine, qui s'étend des oiseaux aux fleurs non plus du jardin mais de la lande, parlant du baiser désiré par Amour moissonneur. Ce baiser devient, par les yeux de Psyché, une offrande à cette divinité première qui exalte les sens et crée la vie. Un désir palpable, érotisé par l'envie féminine de ce baiser attendu, parcourt les vers, la seconde strophe, plus courte que la première, marquant une sorte d'impatience et s'achevant dans l'élévation de l'offrande. Le paganisme subtil qui se mêle ici aux thèmes de la Renaissance puis du Moyen-âge, offre la possibilité d'une soumission de la belle à cet ordre du monde : la Dame n'est plus sans merci, elle est toute merci...

Cependant une lecture politique est également possible, conférée par la nature sensible de l'être aimée, et que l'on retrouve dans la lecture anti romantique que Maurras proposera par la suite de Dante. Il s'agit là d'une clef de lecture fondamentale à la compréhension de la poésie maurrassienne, alors que la référence au poète toscan, perçu comme le plus élevé des poètes provençaux, sera constante dans l'œuvre poétique ultérieure : Ainsi « quelques pages de *la Vie nouvelle* sauraient dire aux jeunes esprits ce que fut notre Gai savoir, ce qu'il a annoncé et apporté au monde et comment la chanson qui venait de Provence fut grande maîtresse d'amour et fit l'éducation du sentiment de l'Europe entière. »

Notons d'ores et déjà que cette appropriation de Dante résulte d'un procédé, relativement constant chez Maurras et Action française, de récupération par captation d'héritage intellectuel (Dante, précurseur de l'art poétique roman de la même manière que Saint Thomas devient un docteur maurrassien) et qui a pour objectif d'universaliser le discours de la politique maurrassienne : « s'il n'appartient pas à la race des pères directs de notre race et de notre goût », est-il ainsi « beaucoup moins éloigné de notre nature essentielle



que tous les autres écrivains de l'Angleterre, de l'Allemagne, de l'Espagne et de l'Italie sur lesquels les français ont abusé du droit de perdre leur peine et leur temps. ».<sup>308</sup>

Maurras s'oppose ainsi aux excès métaphysiques dans lesquels la critique romantique a plongé un auteur qui n'est ni de sa race ni de son sang : « Toutes ces autorités réunies [spécialistes français de Dante] n'ont pourtant pas encore su faire utiliser d'une façon directe ce poète de l'énergie et de la douceur pour l'éducation du pays.<sup>309</sup> [...] La nuée des commentateurs, s'appliquant à résoudre une fausse difficulté, a fini par noyer le personnage de Béatrice dans les explications. La dame "bienheureuse et belle" que Dante avait aimée et qu'il vit disparaître dans les lumières de la mort en a été réduite au triste état d'allégorie pure. ».<sup>310</sup> Ainsi, s'il convient qu'il serait absurde de nier les « quatre sens superposés » de l'œuvre poétique de Dante, Maurras perçoit les sens « allégoriques », « analogique » et « moraux » des stratifications dantesques comme « des interprétations de seconde ligne. »<sup>311</sup>. C'est le sens historique et littéral qui prime pour lui : « on n'y comprendra rien si l'on ne commence par accepter le mot à mot vivant et sûr de la poésie. Ne disons pas, comme un de ses commentateurs que les choses n'ont de valeur pour Dante que par le secret des correspondances. ».<sup>312</sup>

Ainsi Béatrice est avant tout une créature du réel, elle est Béatrice de Sade, muse provençale du poète dont la matérialité est indéniable, et c'est par sa réalité terrestre qu'elle peut atteindre l'immatérialité éternelle où l'a située le poète : « Il n'a pu se représenter comme une sèche entité métaphysique l'être charmant vers qui montait, du fond de ses pires détresses, ses plus splendides évocations. ». Selon ce prisme de lecture la *Psyché* maurrassienne, entité vivante et sensuelle, peut apparaître également comme le refus de l'abstraction romantique, c'est-à-dire le refus d'une philosophie d'abstractions excessives qui fait du sensible le seul pôle commun et où la raison devient un auxiliaire de la sensibilité, se contentant d'enregistrer des émotions nées de l'excitation que procure le beau et plus encore le singulier, avant qu'elle ne s'évapore dans le rêve, le goût de l'irréel, de l'artificiel.

Si cette perspective de lecture peut, dans un premier temps, sembler pour le moins singulière, il ne faut pas en perdre de vue la portée implicitement politique qui se cache derrière ce refus de l'abstraction. Il s'agit là d'un des thèmes centraux de l'extrême droite détourné par l'image sensible de l'être amoureux : la revendication du concret, du continu, du

---

<sup>308</sup> Charles Maurras, *Poésie et Vérité, Le conseil de Dante*, Lardanchet, Lyon, 1944, p. 172.

<sup>309</sup> Ibid. p. 200 et 201.

<sup>310</sup> Ibid. p. 180.

<sup>311</sup> Ibid. p. 181.

<sup>312</sup> Ibid. p. 181.

réal « contre la fiction abstraite des constructions *ex nihilo*. », <sup>313</sup> que représente l'idéalisme révolutionnaire et son universalisme abstrait, hérité de la philosophie des Lumières, qui est à « l'origine de l'anti-intellectualisme de l'extrême droite. », <sup>314</sup> et auquel s'oppose, en poésie, un naturalisme ontologique qui tend à définir les lois immuables de la Nature, que nous voyons déjà présent dans ces quelques vers de jeunesse.

Rapidement, l'image du poète amoureux d'une « Béatrice » ou d'une « Psyché » saisissable glisse vers la discrète revendication d'une politique ancrée dans le réel, la matérialité naturelle que fonde la Nation, et qui transparait également dans la lecture que Maurras offre de Boccace : « Boccace a eu raison de dire "toute" véritable "poésie" est "théologie" mais cela est vrai au moment où elle s'achève et s'accomplit au dessus du monde ; pour s'élever si haut, il lui faut les force d'en bas, elle ne monta au ciel que formée de la terre, vêtue et colorée de tous les charmes de la vie. » <sup>315</sup>.

La poésie naît du réel et de la capacité de la raison à l'ordonner : la poésie est un ordre, un ordre imposé par la nature, et son rythme se doit de persuader aux fins de conduire les hommes à l'intelligence dans son sens primitif de « lier ensemble ». <sup>316</sup> Le langage, devenu une langue, devient également le reflet d'une intelligence et d'une culture, d'un enracinement comme d'un enrichissement culturel. Il fonde le politique : plus il est maîtrisé, plus il atteint un degré élevé de révélation dans l'ordre de la politique naturelle.

### 3.3 La Vaine ballade des remontrances à Psyché osées par le vieux Faust

Un effet de recomposition inverse se fait jour dans *La Vaine ballade des remontrances à Psyché osées par le vieux Faust*. La structure du poème suit en effet à la lettre les codifications de la ballade médiévale, c'est-à-dire trois huitains suivant une structure ABABBCBC avec envoi final reprenant les quatre derniers vers du huitain BCBC, récupérant à chaque strophe ainsi qu'à l'envoi les mêmes constructions rimiques : rime A en emble, rime B en vent/vant et rime C en ève(s)/èvent [phonie] ; cependant le dialogue harmonieux des allégories évoque quant à lui le théâtre antique et classique.

Le respect jusque là relativement dévolu à l'œil disparaît plus évidemment que dans les deux poèmes précédents au profit de l'oreille. On retrouve ainsi les entorses maurrassiennes, qu'il définira abondamment dans ses essais ultérieurs, à la règle de la rime pour l'œil :

---

<sup>313</sup> Michel Winock, *Histoire de l'extrême droite en France*, art. *L'héritage contre-révolutionnaire*, op. cit. p. 30.

<sup>314</sup> Ibid. p. 30.

<sup>315</sup> Charles Maurras *Poésie et Vérité, Le conseil de Dante*, op. cit. p. 182.

<sup>316</sup> Latin : Inter ligere.

« Vos yeux de fleur ont peur du vent  
[...]  
Ivres d'espoir dans le levant »

Rime des morphe graphèmes grammaticaux en faveur de l'oreille :

« Chère Psyché vos yeux qui tremblent  
[...]  
Peur et délices tout ensemble »

Et rime de singuliers avec des pluriels en faveur de l'oreille :

« Qui luit en nous ami savant !  
[...]  
Compter si peu de survivants ! »

C'est peut-être dans ce poème que la dimension chantée de la poésie de Maurras est la plus marquée. Sur le plan thématique, le retour à la métonymie des yeux de Psyché réfère au premier poème, selon une métaphore identique, celle des yeux de fleurs de Psyché :

I  
Vos yeux sont las de l'apparence  
Et vacillants comme des fleurs

III  
Chère Psyché, vos yeux qui tremblent,  
Vos yeux de fleur ont peur du vent,

Cette première image appelle ainsi la thématique de la femme-fleur qui va filer tout le poème. Dans son journal intime, Maurras semble insister sur cette image métonymique. Ainsi, toute l'année 1890-91 va-t-elle être « éclairée des beaux yeux de Psyché. Années de promenades sous le Luxembourg, ou dans les allées de salon. J'écoutais ses fines remarques, ses absurdes discours, tous si tendres lorsqu'ils chantaient doucement dans sa voix ou que son regard les dorait... ».<sup>317</sup>

Cependant c'est une *vaine ballade*, vaine si elle ne l'écoute, *vaines* comme cet adjectif repris au centre du sixième vers qui qualifie les clartés du jour qui s'élèvent, vaines, c'est-à-dire vides, inutiles mais aussi vaniteuses et par-là-même trompeuses : Psyché s'enivre d'espérance à la vue du jour mais Amour s'enfuit avec la nuit et elle reste seule sous le *dôme décevant*, qui peut figurer le plafond de cette caverne de nuages où elle est enfermée, ou un ciel d'attente et de solitude. Elle a peur, peur de voir et peur d'ignorer, et a besoin de connaître enfin le Dieu qui la visite. Créature de vision, Psyché n'existe alors que par ses

---

<sup>317</sup> Journal de Maurras du 30 Août 1894, Archives Jacques et Nicole Maurras, cité par Stéphane Giocanti, Maurras, *Le chaos et l'ordre*, op. cit. p. 87.

yeux, fragiles et enfermés qui ne supportent plus la lumière crue du monde réel : *vos yeux qui tremblent [...] ont peur du vent* ».

Ce thème qui reviendra, plus tard, dans le poème *Prime*, de *La Musique intérieure* :

« ... *Yeux de Psyché, pâles et clairs,*  
*VRAIS YEUX, qu'un jour je vous revoie,* »

« *Ces yeux qui tremblent* » évoquent clairement non seulement le personnage mythologique, mais aussi la fièvre et la souffrance de l'amante cachée, qui ne peut partager le jour de celui qu'elle aime : « Cependant, cinq ou six fois, il y eut dans les regards que nous échangeons une angoisse extrême et je ne sais quoi nous arrêta tous deux de parler. Cinq ou six fois, j'ai eu les yeux gonflés de brusques larmes et je voyais aussi les siens, brillants et humides. ».<sup>318</sup> Enfin Psyché répond, sur une exclamation de tristesse, « *Hélas* », mêlant à son désarroi l'ami savant.

« *Hélas ! C'est un rameau de tremble*  
*Qui luit en nous, ami savant.* »

La flamme est ténue, le rameau de tremble évoquant la torche rapidement consumée. Si Psyché s'efforce de compter *les songes survivants*, elle sait leur petit nombre :

« *La nuit les souffle en s'achevant* »

Ces rêves ne résistent pas au temps. La vanité du souvenir détruit toute force, Psyché s'abandonne au mouvement de son désespoir :

« *J'ai le cœur nu comme une grève*  
*Qu'un dur automne va lavant...* »

A la réponse répétitive du poète, Psyché s'emporte : cet ami savant sait si peu ! Tout disparaît, s'amoncelle, pour s'effacer : le symbole du sable devient envahissant, image d'un sein ou d'une dune, châteaux mouvants du passé « *Qu'à l'occident le soir assemble...* » avant que de disparaître ? S'agit-il de figurer la vanité de l'histoire, des constructions humaines, réelles ou imaginaires ? Une révolte soudaine jaillit dans l'affirmation d'une opposition à ce monde en déliquescence :

« *Mais j'ai la faim du Dieu vivant* »

---

<sup>318</sup> Ibid.

Cri de révolte de cette âme affamée d'absolu qui prétend unir dans cette découverte mystique les lois de la nature :

*« Je veux sentir en le trouvant  
S'épandre l'âme de mes sèves... »*

Cette aspiration qui unit le végétal et l'âme ne surprend pas Faust qui l'a lue dans les yeux de Psyché. Ce nouveau personnage, qui figure le poète, s'il n'apparaît explicitement que dans le dialogue de la ballade finale est implicitement présent dans tout le corpus des poèmes *Pour Psyché*, il donne un nom à la voix figurée du poète qui interpelle la bien-aimée, ainsi que le soulignent les multiples apostrophes à l'allégorie de la Connaissance : Psyché, (I. v1,5 et 9 ; II. v1 et 11) vous (I. v1,2,3,4,5,6 et 9 ; II. v3 et 6), vos-votre (I. v2,7 et 11 ; II. v7,10,11 et 14), ma dame (II. v11).

Les larmes de Psyché s'associant à la sève terminent la composition complexe de la métaphore des yeux de fleur de Psyché, orchestrant le lien entre le premier poème et le dernier, comme l'effet d'un retour, après le souvenir heureux de l'idylle, sur la solitude du poète et la dualité permanente de ses sentiments amoureux :

*« Peur et délices tout ensemble »*

Devant le besoin d'amour et de constance presque désespéré de Psyché, Faust lui enjoint pour la troisième fois de donner toute lumière à ses rêves. L'envoi reprend le refrain, d'une façon plus douce :

*« O ma Psyché, vivez rêvant... »*

Le rêve n'interdit pas la vie, tout au contraire, il en est l'acception supérieure, peut-être la rend-il supportable. Psyché, qui semble l'entendre, se perd alors dans un univers étrange et confusionnel où l'Eden biblique se teinte d'une mythologie grecque à reflets paniques dont l'orthographe éternise la scène : il ne s'agit plus de faunes poursuivant des nymphes, mais de faunes poursuivants, dédiés à cette éternelle fonction, avec tous les sous-entendus de ce dernier point de suspension. L'ultime invite de Faust résonne comme un encouragement.

C'est ainsi que Maurras file, au sein de ce poème, une pluralité de métaphores dont la juxtaposition désordonnée et l'association complexe construisent un univers singulier évoquant ici clairement l'univers poétique du symbolisme verlainien auquel se rattache le jeune homme dans ses premières prétentions littéraires. Le poème cesse d'être une description, une narration ou une réflexion pour acquérir une autonomie référentielle vers la

création de son propre absolu, détaché du monde référentiel réel. La perfection formelle, l'agencement du vers et de la forme deviennent alors le vrai sens du poème. Ainsi la rime, à dominante féminine, génère un allongement du vers par la voyelle surnuméraire, allongement renforcé par l'allitération des sifflantes qui provoque le sentiment d'un monde en suspend :

« *Vous ne savez! Mon sein ressemble  
O Faust, à ces châteaux mouvants  
Qu'à l'occident le soir assemble* »

Sentiment renforcé par l'omniprésence des allitérations nasales, elles-mêmes composantes d'une des trois rimes, qui génèrent un effet supplémentaire d'allongement, particulièrement lorsqu'un gérondif ou un participe présent achève le vers :

« *La nuit les souffle en s'achevant  
J'ai le cœur nu comme une grève  
Qu'un dur automne va lavant...* »

Ce monde du rêve, perpétuellement invoqué par le refrain et que matérialise la métaphore filée de la lumière intérieure, cet irréel onirique d'un monde galant disparu, ces soleils couchants à la lumière imprécise, évoquent clairement l'influence encore évidente de Verlaine sur le jeune poète. Comme chez ce premier maître en poésie, le monde et le sujet lyrique se confondent: ils sont mis sur le même plan, n'étant, tous les deux, que deux modalités différentes d'une même chose : l'expression d'une fragilité indicible, qui se transmet par la métaphore filée du sable, effet soutenu par une ponctuation de la suspension qui se plaît à ne pas conclure la description de ses images, à ne pas offrir la clef d'une cohérence logique qui donnerait une direction interprétative au poème :

Nos champs résonnent de voix d'Èves  
Et de grands faunes poursuivants...

Faust  
Luise la lampe de vos rêves !

Nous reprendrons ici cette image, la plus allongée sur le plan de la versification, (allitérations nasales, féminine surnuméraire et participe présent à valeur adjectivale, ponctuation en suspension) mais également la plus expressionniste, la plus complexe sur le plan isotopique (deux isotopies, l'une évoquant la nature et l'autre la musique, se mêlent en d'étranges effets de concomitance sémantique : « *champs* » évoque la nature, « *Èves* », le paradis perdu, « *de grand faunes poursuivants* », des animaux chimériques en pleine course ; « *résonnent* » et « *voix* » la

musique et « *champs* », par mimétisme homophonique fait penser à « *chants* »; transposition qui ne ruine pas pour autant le sens du vers : « *Nos chants résonnent de voix d'Èves* ») qui conclue le poème en refusant de le finir, ainsi qu'en témoigne la ponctuation qui précède le dernier refrain.

Il semble que le contenant soit sémantiquement plus important que ce qui se dit et la pluralité d'images in-connexes s'élève d'une fonction herméneutique à la fonction purement esthétique, parnassienne, de l'art pour l'art. Ce qui compte, dans ce poème, c'est la musique, la mélodie, l'atmosphère. Malgré ses nombreuses références romanes à la tradition, l'esthétique revendiquée dans ce dernier poème semble permettre d'entrevoir enfin le Maurras anarchiste et décadent à travers le personnage de Faust.

### 3.4 Un poète dans le mouvement de son époque

Comme nous le voyons, la vision de l'ensemble permet d'embrasser le jeu de mélange des diverses formes poétiques issues de la tradition latine puis romane. Elle permet de souligner, particulièrement dans ce corpus, la nature hétérogène du classicisme maurrassien et de le mettre en question. Une réception consensuelle de l'œuvre poétique de Charles Maurras explique que l'on se soit trop fréquemment plu à simplifier sa plastique à un néo-classicisme rigide, strictement inspiré des classiques français du siècle de Louis le Grand, hors de toute considération des notions d'avant-garde, alors en plein essor dans le Paris littéraire de la belle époque.

Or ce *Pour Psyché* de jeunesse nous renseigne sur une évolution et nous permet d'être beaucoup moins catégorique : à la pluralité hétéroclite de références à la tradition se mêlent des structures référentielles propres à la poésie symboliste, ce qui en fait une construction complexe, paradoxale, et qui témoigne, dans sa constitution, de l'originalité avant-gardiste et singulière du jeune poète. Car, si le mélange hétéroclite des genres littéraires apparaît ici comme une originalité propre à l'auteur, tout à fait en accord avec les lignes directrices qui formeront la future idéologie littéraire et politique de Charles Maurras, leur choix n'est pas sans évoquer un mouvement, plus vaste, de redécouverte du moyen-âge par le dix-neuvième siècle, initié par les Romantiques.

Ainsi la Ballade connaît-elle un important renouveau au dix-neuvième siècle, sous l'impulsion de Chopin et de Liszt, qui se caractérise dans les *Odes et ballades* de Victor Hugo. Les élégies romantiques abondent, particulièrement tournées vers le thème de la mort, et du temps, qui nous arrache l'être cher, nous citerons, par plaisir plus que pour preuve, tant le genre

abonde, *Le Lac* de Lamartine, le Victor Hugo des poèmes dédiés à sa fille Léopoldine, ou encore la célèbre *Lucie* d'Alfred de Musset :

« Mes chers amis quand je mourrai  
Plantez un saule au cimetière  
J'aime son feuillage éploré  
La pâleur m'en est douce et chère  
Et son ombre sera légère  
A la terre où je dormirai »

Les idylles, moins courantes au dix-neuvième, sont un genre dont le renouveau paraît plus propre au dix-huitième; elles seront néanmoins pratiquées par deux poètes admirés de Maurras, Alfred de Musset, le poète de son adolescence tourmentée - dans un poème éponyme, deux amis, Rodolphe et Albert, parlent de leurs amours - ainsi qu'André Chénier, reproduisant l'idylle antique avec une forme d'une rare pureté. Chénier, l'un de ses maîtres en poésie, dont il reprend, par ailleurs, le choix préférentiel de la rime pour l'oreille à la rime pour l'œil.

Nous retiendrons par ailleurs l'élément de musicalité qui parcourt les trois pièces poétiques et qui anticipe une tendance permanente par la suite : sur le plan structurel, l'on retrouve, dans ce triptyque, les éléments musicaux qui fondent l'originalité poétique de Maurras, notamment dans le choix d'une poésie faite pour être chantée, le rattachant aux codifications esthétiques des auteurs classicisants de la Belle Epoque. Les refrains, les reprises anaphoriques, les formes invocatoires sont constantes, et l'on a vu l'importance du choix de la rime pour l'oreille au détriment de la rime pour l'œil, bien que le poète n'exagère pas cet effet dans les deux premiers poèmes. De fait, il s'agit de donner à lire une langue extrêmement travaillée sur le plan de l'épure et qui joue sur des structures musicales générant un fort sentiment d'harmonie, perfection que chercheront à atteindre Proust, Gide, et surtout, en poésie, Paul Valéry.

Si, sur le plan de la structure esthétique, l'évocation médiévale romantique est difficilement comparable à celle qu'insufflent alors l'École romane dans la littérature (les premiers cherchent un exotisme, une « couleur locale », là où les autres prétendent remonter le fil ténu de leurs origines), cette rapide étude des trois poèmes du corpus *Pour Psyché* aura peut-être permis de révéler, dans le cas particulier de Maurras, certaines similitudes, toujours équivoques, tout comme de déceler les tensions du poète, entre respect pour la tradition et audaces postsymbolistes.

Cette dualité de l'avant-garde et de la tradition s'incarne évidemment dans le choix des personnages mythiques de Psyché et de Faust, relevant respectivement de la tradition antique et de la tradition médiévale, mais également dans la relation qu'entretient le poète au



mythe et à son interprétation poétique. Il ne s'agit pas ici d'une mise en scène réglée selon un arrangement ordonné du mythe selon les codifications normalisées, objectives, du canon classique, mais bien d'un univers référentiel propre, subjectif, où le mythe, revisité avec plus ou moins de liberté, permet l'expression, par analogie, d'un sentiment propre, personnel, individuel et singulier. Ce n'est plus, désormais, Psyché mais *Ma Psyché*, ce n'est plus Faust, pour reprendre le terme de Valéry, c'est *Mon Faust*. Ainsi les personnages, mythiques et allégoriques de Psyché et de Faust s'inscrivent-ils autant dans la tradition littéraire que dans les codifications poétiques « à la mode ».

Ainsi le personnage de Faust apparaît-il, dans cette fin de dix-neuvième siècle, non plus comme ce vieil homme accablé de regrets, obsédé par Marguerite, mais comme le symbole récurrent de la maladie de la volonté. Citons *La Nuit du Walpurgis*, de Paul Verlaine ou les diverses adaptations du mythe de *Faust* chez Fernando Pessoa, Nikolaus Lenau, Thomas Mann ou encore Hermann Hesse. Personnage surprenant, puisque d'origine germanique, bien que la référence à Paul Verlaine et à son *Walpurgis* soit évidente, et dont la vieillesse, soulignant le sentiment de son échec face au monde, propose le rêve pour tout refuge.

Quant à la figure allégorique de Psyché, elle traverse cette fin de siècle, de la poésie postsymboliste au renouveau de l'hellénisme français. Ainsi Stéphane Mallarmé, professeur d'anglais, traduit en français l'*Ulalume* d'Edgar Allan Poe, qui évoque la nature morbide de sa conscience au sein d'un bosquet macabre :

« Here once, through an alley Titanic,  
Of cypress, I roamed with my Soul  
Of cypress with Psyche, my Soul  
These were days when my heart was volcanic  
As the scoriac rivers that roll »

Pierre Louÿs compose une *Psyché* érotisée du souvenir et de l'amour déçu :

« Rappelez-vous qu'un soir, couchés sur notre couche  
En caressant nos doigts frémissants de s'unir  
Nous avons échangé de la bouche à la bouche  
La perle impérissable où dort le souvenir »

Puis un roman éponyme, demeuré inachevé, où il transpose dans le monde moderne les amours mythiques du dieu de l'Amour et de l'Âme.

De même *La Dormeuse* de Paul Valéry apparaît comme le rêve poétique d'une créature immatérielle et anonyme. Ainsi que le remarque Michel Philippon, le poème aurait

pu s'appeler *Psyché*, « car la femme a son souffle pour âme [...] Elle n'est plus que *Souffles, songes, silence, invincible accalmie* »<sup>319</sup> :

« Souffles, songes, silence, invincible accalmie  
Tu triomphe, ô paix plus puissante qu'un pleur  
Quand de ce plein sommeil l'onde grave et l'ampleur  
Conspirent sur le sein d'une telle ennemie. »

De la même manière, *La jeune Parque* qui prend conscience de la sensualité naissante de son corps en même temps que sa condition mortelle au beau milieu de la nuit aurait pu s'appeler *Psyché*.

Cette première œuvre maurrassienne semble en parfait accord avec les codifications esthétiques à la mode dans le Paris littéraire de la fin du dix-neuvième siècle. Si le Maurras anarchiste et décadent transparait en filigrane de ce poème de jeunesse préservé, il y apparaît également comme déjà converti à l'esthétique réactionnaire de l'École romane. Ainsi cette construction d'apparent puzzle anachronique que forme ce premier *Pour Psyché*, par la pluralité des genres abordés, l'élégie et l'idylle évoquant l'Antiquité, et la Ballade le Moyen-âge, se construit autour d'une double structure, à la fois horizontale et verticale, qui semble exprimer le principe complexe de tradition et de civilisation dans l'esthétique de Maurras. Il s'agit de figurer l'idée d'une civilisation latine issue de la Grèce antique, que l'esprit individualiste, d'importation, a tenté de saper, et qui, diffuse mais perpétuelle, se conserve d'âge en âge et dont le poète cherche le continuum. Sur le plan horizontal, cette esthétique de réappropriation culturelle suit une logique chronologique, l'Antiquité précédant le Moyen-âge, alors que, sur le plan vertical, elle suit une logique dynamique de recomposition médiévale de genres littéraires hérités de l'Antiquité.

C'est ainsi qu'à la pluralité des formes, héritées de la tradition romane que revendique le jeune critique, se joignent l'onirisme symboliste, la forte musicalité de la versification ainsi que l'hermétisme élitiste d'une poésie à plusieurs entrées, et l'on peut entrevoir, dès ce premier poème, tout autant le Maurras anarchiste et décadent que l'idéologie naissante du futur doctrinaire d'Action Française.

### 3.5 Sur une tête de Bourdelle

Afin de mieux approcher l'évolution du jeune poète, et d'en mesurer sinon la progression du moins le cheminement, nous allons étudier un second poème « de jeunesse » :

---

<sup>319</sup> Michel Philippon, *Paul Valéry, une poétique en poèmes*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1993.

*Sur une tête de Bourdelle.* En 1893, alors même que sa critique se radicalise, le jeune homme s'éprend de Marie-Louise-Léonelle de la Tourasse et compose des vers, dans la lignée de la tradition ronsardienne, des *Poèmes à Marie*, offerts à l'égérie et demeurés inédits. Marie, portraiturée par un buste en terre cuite d'Antoine Bourdelle, le lui a offert, accompagné d'une signature du maître. Maurras répond par un poème d'hommage élégiaque.

S'agit-il d'une autre Psyché ? Entre 1892 et 1894, Maurras courtise simultanément deux femmes, la comtesse de la Salle-Beaufort et Marie-Louise-Léonelle de la Tourasse. Néanmoins, la présence de plusieurs Psyché, très différentes, rappelle la nature volage de Maurras en amour, parfaitement cohérente avec le célibat de mœurs imposé par la bohème littéraire dans laquelle il s'inscrit parfaitement. Par ailleurs, devant ces différentes Psyché, l'ambiguïté naît d'une dualité amoureuse, clairement revendiquée et toute baudelairienne, évoquant Apollonie Sabatier et Jeanne Duval, et l'opposition bien connue entre un amour pur, allégorique de l'absolu, et un amour plus charnel, apparemment consommé. Contrairement à Baudelaire, Maurras incarne toutefois ce dédoublement dans chaque femme et dans chaque poème.

*Sur une tête de Bourdelle :*

Bourdelle, mon ami, cet insigne sculpteur  
Connaît comme la joie appelle la douleur  
Et le montre. Voici qu'il me donne une image  
Où respire le feu de ton pâle visage,  
Dès que je la regarde et que je me souviens  
Ah ! c'est toi. Cet œil clos, Marie, c'est le tien,  
Lorsque, abattu, voilé de défaite suprême,  
Y règnent les langueurs de délice que j'aime.

La bouche est demi-morte. Elle a le pli divin  
Que laissent des baisers qu'on savoure sans fin ;  
Elle a ce froissement, cette fatigue heureuse  
Des sillons infinis que mes lèvres y creusent ;  
Elle a tout, cette bouche, et de ma volupté  
Ô pierre, tu redis l'ample félicité  
Comme tu sais aussi m'en redire la peine  
Ô toi qui fais sentir que cette grâce est vaine  
Des charmes que Marie et que tout ce beau corps  
Conserve en son pli secret l'essence de la mort.

De facture classique, le poème se compose de deux huitains avec amplification de deux vers à la seconde strophe en alexandrins coupés à l'hémistiche suivant la structure des distiques du discours classique, c'est-à-dire de rimes plates avec alternance de rimes

masculines et féminines. Ainsi la radicalisation de sa critique et la rupture définitive qu'elle consomme avec la poésie symboliste s'incarne ici dans le choix d'une rigidité métrique qui évoque clairement la poésie élégiaque du dix-septième siècle. Cependant, si les structures métriques de ce discours invoquent clairement les règles rigoureuses de la poésie du dix-septième siècle, qui réapparaîtront dans son œuvre, notamment dans *La Bataille de la Marne* ou *Le Mystère d'Ulysse*, les axes thématiques évoquent, quant à eux, un lyrisme amoureux plus proche des poètes de La Pléiade, et particulièrement de Pierre Ronsard, autre référence constante qui irrigue la poésie maurrassienne.

Ainsi, les effets de métonymie attenants au corps de la femme aimée, ainsi les yeux de Marie :

*« Ah ! c'est toi. Cet œil clos, Marie, c'est le tien, »*

Et particulièrement la bouche de Marie statufiée qui file en grande partie la seconde phrase du poème :

*La bouche est demi-morte. Elle a le pli divin  
Que laissent des baisers qu'on savoure sans fin ;  
Elle a ce froissement, cette fatigue heureuse  
Des sillons infinis que mes lèvres y creusent ;  
Elle a tout, cette bouche, et de ma volupté*

La dualité joie-douleur amoureuses tisse l'ensemble du poème y ajoutant l'idée, ronsardienne, de l'éternité par l'art, ici consommé, du sculpteur : *Ah ! c'est toi !* Mais le génie ne s'est pas contenté de saisir une âme dans son authenticité, il semble qu'il donne à son art la finalité de peindre l'éphémère bonheur et la tristesse qui en découle :

*« Bourdelle, mon ami, cet insigne sculpteur  
Connaît comme la joie appelle la douleur »*

De même, la froide beauté incarnée dans la pierre est à fois vie et mort, en une image presque macabre :

*« Et le montre. Voici qu'il me donne une image  
Où respire le feu de ton pâle visage, »*

La joie s'incarne dans la sensualité que dégage le buste de la femme aimée mais cette présence figée, immobile suscite paradoxalement le manque et l'absence :

*« Ô pierre, tu redis l'ample félicité  
Comme tu sais aussi m'en redire la peine »*

Et, en parallèle, celle de l'amour éternisé dans la mort, terminant le poème sur l'effet d'une vanité :

*« Ô toi qui fais sentir que cette grâce est vaine  
Des charmes que Marie et que tout ce beau corps  
Conserve en son pli secret l'essence de la mort. »*

Nous retrouvons ici le choix d'une extrême musicalité du poème et le refus de la rhétorique des genres, apparaissant ici par le refus des règles classiques de la rime pour l'œil en faveur de la rime pour l'oreille :

*« Lorsque, abattu, voilé de défaite suprême,  
Y règnent les langueurs de délice que j'aime.*

*Comme tu sais aussi m'en redire la peine  
Ô toi qui fais sentir que cette grâce est vaine »*

Rime des morphe graphèmes étymologiques en faveur de l'oreille :

*« Des charmes que Marie et que tout ce beau corps  
Conserve en son pli secret l'essence de la mort. »*

Rime des morphe graphèmes grammaticaux en faveur de l'oreille :

*« Dès que je la regarde et que je me souviens  
Ah ! C'est toi. Cet œil clos, Marie, c'est le tien, »*

Enfin rime de singuliers avec des pluriels, toujours en faveur de l'oreille :

*« Elle a ce froissement, cette fatigue heureuse  
Des sillons infinis que mes lèvres y creusent ; »*

Cette rime pour l'oreille, particularité maîtresse de l'œuvre poétique d'un sourd, paraît ici particulièrement rigoureuse, ainsi qu'en témoignent les constructions de rimes précédemment évoquées : cette facture particulière se présente, dans la conception poétique de Maurras, comme l'héritage d'une lointaine tradition poétique d'origine antique, non-écrite, du poème fait pour être chanté. Elle peut également apparaître, par son refus apparent des normes classiques, comme l'expression originale d'une modernité qui s'inscrit parfaitement dans les aspirations esthétiques, notamment du fait de sa musicalité, omniprésente, des écrivains de la Belle Epoque, cherchant en vers comme en prose, une même musicalité profonde, particulière à l'esthétique des années 1890-1920.

La texture du poème se teinte d'emprunts multiples aux codifications poétiques de la tradition, soulignant par là même la nature hétérogène de la notion de classicisme chez Maurras qui dénonce alors dans sa critique littéraire « le préjugé de la clarté française », c'est-à-dire une vision académique du classicisme, qu'il rejette dans le Parnasse, en faveur d'une poésie « féconde en obscurités savantes et en clairs mystères » : celle du « fabuleux moyen-âge » et de la Renaissance. C'est ainsi qu'il entremêle aux formes de la rhétorique du discours classique, teinté d'une certaine froideur, celle de la pierre, toute malherbienne, des thématiques plus proches des maîtres de la Pléiade, dont le plus célèbre paraît clairement évoqué sinon invoqué dans le titre même de ce recueil inédit des *Poèmes à Marie*.

Maurras oppose ainsi à la réception même de la notion de classicisme, florissante à la fin du dix-neuvième siècle mais restreinte aux grands écrivains du siècle de Louis le Grand, l'image d'un classicisme plus vaste, teinté d'une latinité solaire, verdoyante, parfois charnelle, en y réintégrant, et ce sera l'une de ses grandes originalités, les codifications poétiques héritées des poètes de la Pléiade. Dans sa critique littéraire ultérieure, Maurras défendra ardemment, contre *L'Art poétique* de Boileau et son « enfin Malherbes vint », l'héritage structurel que doivent les écrivains du XVIIème siècle français aux réformes de la Pléiade, et particulièrement à Ronsard, telles que la préférence de l'alexandrin au décasyllabe et l'alternance des rimes féminines et masculines.

Si la tension vers une modernité postsymboliste ou décadentiste du poème n'apparaît pas ici comme l'inspiration première du poète, on notera cependant une dualité thématique qui rattache ce poème des années 93 au Maurras décadentiste, peut être encore sous les influences romantiques (d'autant que le recueil est demeuré inédit), inhérentes à sa nature, et qu'il tentera de bannir selon un cheminement qui lui est constant, du Chaos vers l'Ordre. Cette dualité s'incarne dans l'opposition entre un sensualisme sulfureux de l'amour et une dimension idéalisée de la femme statufiée, que le poète prévoit au quatrième vers et qui filera le reste du poème jusqu'à la vanité finale :

« Où respire le feu de ton pâle visage, »

C'est ainsi qu'au thème de l'amour charnel, désir toujours renouvelé, s'oppose la triste corruption du temps, « froissement, fatigue, lèvres creusées, » autant de prémices d'un mal plus grand. A la volupté des baisers répond cette sorte d'instantané lugubre : « *La bouche est demi-morte.* ». L'image de Marie, statufiée, évoque la perfection de sa beauté éternisée dans la pierre et dans la mort : sa bouche devient « un pli divin », non sans que l'adjectif ne conserve une certaine ambiguïté : le divin naît-il de cette éternité de statue ou de l'éternité de l'œuvre

d'art ? Il semble plutôt qu'il naisse des baisers qu'il engendre, participant d'une divinisation plus vaste de l'amour, instinct vital de pulsion qui transcende la mort.

Enfin cette thématique de la mort, présence permanente dans le vivant, qui mine toute joie, se voit-elle réinterprétée au rebours du schéma ronsardien : dans *Les Amours de Marie*, et en particulier dans le sonnet le plus fameux, Ronsard se souvient d'une amour douce et simple, plus sincère que les amours pétrarquaisantes dédiées à Cassandre. Marie, si tendre, meurt toute jeune, et c'est le poète qui, par son souvenir, transfigurera le cadavre en un corps divinisé par une offrande de lait et de roses.

Dans le poème de Maurras, la mort n'est pas encore survenue, il suffit qu'elle soit certaine, rôdant autour du « beau corps » de Marie. La nostalgie qui naît n'est pas celle du deuil mais celle de l'impossible durée. Une acceptation tacite de cette loi de la nature, toute comtienne, « *cette grâce est vaine* » tient au désir, force permanente que l'idée de la déchéance et de la mort ne parvient pas à vaincre :

« *O pierre, tu redis l'ample félicité  
Comme tu sais aussi m'en redire la peine  
Ô toi qui fais sentir que cette grâce est vaine  
Des charmes que Marie et que tout ce beau corps  
Conserve en son pli secret l'essence de la mort.* »

Au *pli divin* de la bouche répond le *pli secret* qui annonce la fin. Autant de thématiques, étroitement enchâssées, fondent l'originalité de cette pièce. Ainsi l'amour sulfureux peut évoquer tant la poésie décadentiste fin de siècle que le lyrisme charnel des troubadours, dont l'Ecole romane revendique la filiation, particulièrement dans l'association éponyme de la femme aimée et de la vierge, évoquée implicitement par la statue et le nom de la Dame.

L'amour idéalisé, presque divinisé, peut évoquer, quant à lui, tant la poésie romantique que les sonnets amoureux des stilnovistes puis de Pétrarque. L'on perçoit un écartèlement, dans ce poème inédit, entre une esthétique qui affiche clairement son origine latine et une tension subjacente vers l'Idéal, l'Absolu, l'Infini. L'on peut envisager une lecture du romantisme de Maurras en poésie, romantique de l'anti-romantisme, à la fois solaire et ténébreux, qui le rapproche ici de Giacomo Leopardi, à la fois féroce défenseur nationaliste de l'esthétique italienne traditionnelle, ennemi politique et littéraire du romantisme, jugé d'importation française et d'obédience bonapartiste (*Discours sur la poésie romantique*, 1818), et auteur de poèmes clairement touchés par la philosophie sensualiste des Lumières et l'esthétique romantique tels que *A Sylvia* ou *L'infinito*.

Il ne s'agit pas de trancher entre la pluralité des tenants esthétiques de cette poésie, que nous dévoilerons par la suite. Maurras joue, et jouera, dans ses poèmes ultérieurs, sur ces divisions interprétatives en ce qu'elles permettront au doctrinaire du nationalisme intégral de revendiquer pleinement la dimension métaphysique, idéologique, de son esthétique poétique sans que ses prises de positions radicales sur le plan politique ne le situent complètement en porte-à-faux avec l'esthétique élitiste et avant-gardiste des cénacles littéraires et de la bohème dont il provient. Aux formes héritées de la tradition romane que revendique le poète, se joignent l'onirisme symboliste, la forte musicalité de la versification, ainsi que l'hermétisme élitiste d'une poésie à plusieurs entrées qui lui permettra d'osciller constamment entre les différents milieux auxquels cette poésie prétend complaire, et ce sans que cette dualité n'apparaisse immédiatement comme un paradoxe qui invaliderait l'une ou l'autre de ses positions duelles et permettrait de trancher entre le poète hermétique et le journaliste à la vindicte outrancière.

### 3.6 Le Chaos et l'Ordre

Cet hermétisme poétique s'incarne dans l'ambivalence permanente des contrastes de lumières, entre état diurne et état nocturne, entre l'ombre et la lumière, entre le feu et la tombe qui apparaissent comme une constante de son esthétique poétique : ainsi le visage sculpté de Marie respire le feu de la vie en même temps qu'il incarne l'essence de la mort :

*« Où respire le feu de ton pâle visage,  
[...]  
Conserve en son pli secret l'essence de la mort. »*

Ou *Psyché*, idéalisée, qui symbolise également cette dualité de l'âme entre l'obscur et la lumière :

*« Vous élevez votre flambeau  
[...]  
Vous souriez comme un tombeau, »*

Alors que l'allégorie, devenue femme érotisée, alterne les jeux amoureux en un clair obscur duel : *« Que, vous ayant baisée en la nuit, tout le jour »*

Ou que, dans le dernier poème du triptyque, cette alternance permanente constitue deux structures isotopiques complexes parfaitement mêlées selon la triple structure opposant la lumière à l'obscurité, le jour à la nuit et la vie à la mort, et dont la dualité antithétique est particulièrement révélée par diverses structures paradoxales :



« *Des clartés vaines qui s'élèvent.*  
*Ah! sous ce dôme décevant,*  
*Laise la lampe de vos rêves ! »*

Or cet hermétisme esthétique implique une dualité apparente de sens, de premier plan, double sens réintégré dans la complexion de la construction d'une pensée philosophique alors en pleine gestation. Cette distorsion équivoque initie, dès ses poèmes de jeunesse, un sens second, implicite et qui met en scène, selon une perception axiologique à laquelle peut se résumer toute sa pensée, une philosophie salvatrice de l'ordre émergeant d'un chaos initial. Sourd, c'est par intelligence qu'il apprécie la musique de la langue provençale. Marqué par le nihilisme de philosophes tels qu'Arthur Schopenhauer, c'est par l'effort de sa volonté qu'il se convainc de la nécessité de l'ordre politique traditionnel. Agnostique, c'est par fascination pour la puissance et la durée de l'Eglise romaine qu'il revient à une certaine forme de catholicisme <sup>320</sup>

Une double lecture, qui sera par ailleurs une constante plus ou moins régulière dans ses poèmes ultérieurs, se fait déjà jour dans ces premières pièces, particulièrement dans le triptyque, opposant une interprétation biographique, qui est généralement celle de l'univers nocturne, du chaos, notamment dans les poèmes de jeunesse, à une interprétation métaphysique, révélation solaire de l'univers diurne, de l'ordre et la beauté qui vont bientôt vaincre les doutes et l'attrance vers les ténèbres qui habitent le jeune poète. C'est ainsi que Psyché apparaît à la fois comme l'image, et idéale et sensuelle, de la femme baudelairienne (interprétation biographique), et comme l'allégorie de la conscience humaine et de la connaissance ontologique des lois de la nature en une étreinte érotisée du poète avec l'Art (interprétation métaphysique). Dès le premier vers du triptyque, cette dualité interprétative opposant Psyché, son âme, ou Psyché, la femme aimée, est ainsi mise en exergue : *Psyché vous êtes ma pensée* ; C'est-à-dire à la fois le moi pensant et l'objet féminin qui tourmente les songes du poète.

Une approche biographique permettrait une lecture du dépit amoureux, le dernier poème du triptyque symbolisant la rupture, parallèlement à l'expression d'une solitude, d'une souffrance et d'un état d'inachèvement moral et intellectuel qui étaient probablement ceux du jeune homme fraîchement monté à Paris. Cet état d'esprit semble plus en rapport avec le glissement d'ensemble des trois pièces qui vont du désespoir à l'espoir d'une vie rêvée, évoquant les profonds doutes métaphysiques qui traversent l'adolescence douloureuse du jeune homme.

Psyché devient dès lors l'expression de la conscience malheureuse du poète, soulignant ses tendances suicidaires par les évocations macabres qui parcourent le poème, perspective qui le

---

<sup>320</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op. cit. p. 223.

rattache à *L'Ulalume* de Poe dont nous verrons l'influence dans le premier *Chemin de Paradis*. Quant à Faust il devient la figure allégorique de la vanité de la connaissance, comme l'expression, en 1891, du regret des années de solitude parisienne, années d'« intense mélancolie » et de frustration quotidienne que vit ce Julien Sorel boiteux alors qu'il s'absorbe dans la philosophie à longueur de jour et que l'amour féminin lui échappe. La poésie a pu apparaître comme le refuge d'une consolation. Réinterprétant ainsi le premier *Faust* de Goethe dans le sens de Gounod et de son opéra intimiste, il s'agirait alors d'un héros maudit en quête d'amour : « A Paris, durant quatre ou cinq années d'absorption philosophique à peu près totale, les études abstraites ne purent dissiper la douce hantise du rythme, elles lui fournirent même de l'aliment. Je peux dire qu'à cette époque j'ai rimé à peu près tout ce que j'ai pensé. ».<sup>321</sup>

Mais à cette lecture s'oppose un sens second, métaphysique, où Psyché, allégorie de la connaissance ontologique des lois de l'être et de la nature, dévoile à son amant maudit et avide de connaissance une vérité nouvelle qui régit les lois du Monde. Ainsi l'omniprésence de symboles et d'univers où domine le végétal peut évoquer autant de poètes lyriques de la Renaissance qu'une vision teintée de modernisme comtien, à l'aube du siècle nouveau, évoluant, sous l'influence des dernières leçons d'Auguste Comte, vers cette esthétique paganisée qui invoque la toute puissance de la Nature, perception païenne et conception naturaliste de l'Homme réintégré au cosmos qui formera à la base théorique de l'Empirisme organisateur. Si la thématique de l'amour déçu semble avoir inspiré l'écriture de ce premier corpus poétique, la dimension, sous-jacente, d'une métaphysique comtienne évoquant une philosophie du renouveau et de l'ordre retrouvé, est bien présente, qui fondera les thématiques majeures de la pensée future de Charles Maurras.

### **3.7 Le Chemin de Paradis**

Du moment qu'il collabore activement à l'Ecole romane de Moréas, l'œuvre de Maurras se teinte de cette dualité majeure de l'avant-garde et de la tradition : celle d'une modernité qui réinterprète et réactualise le message antique et médiéval, fondant, par là même, son originalité propre en tant qu'auteur. Or, s'il est une œuvre où se recoupe particulièrement cette dualité esthétique, qui cimentera la majeure partie de son œuvre littéraire ultérieure, ainsi que la dialectique hermétique du chaos et de l'ordre, c'est

---

<sup>321</sup> Charles Maurras, *La Musique intérieure*, op. cit. p. 37.

certainement *Le Chemin de Paradis*, par lequel débute sa carrière littéraire en 1894. L'ouvrage se présente à la fois comme sa participation littéraire à l'École romane et comme le texte qui lui ouvre les portes des cénacles littéraires les plus élitistes de la capitale. Il est donc nécessaire que l'on y retrouve le puissant appui de la tradition, pour ne pas « froncer le sourcil de Jean Moréas »<sup>322</sup>, et les codifications littéraires alors à la mode dans les milieux les plus fermés du Paris littéraire.

Ainsi ce recueil de fabliaux évoque-t-il une étrange mystique syncrétique de réappropriation d'éléments esthétiques hérités d'une pluralité hétéroclite de sources littéraires. On y trouve autant de renvois à la tradition mythologique française, allant des troubadours aux XVI<sup>ème</sup> et XVII<sup>ème</sup> siècles, jusqu'aux maîtres de son temps, Mistral, France, Moréas et Barrès. Il s'y mêle une mythologie héritée de l'antiquité gréco-latine, des résonances de la philosophie grecque ou de la poésie latine, et toute une mystique qui fonde, selon Maurras, l'identité toscane et provençale.

Ainsi ce premier *Chemin de paradis* s'offre comme l'ouvrage le plus mythologique mais également le plus païen et le plus sensuel de Maurras, contenant maintes suggestions voluptueuses. « La consolation de Trophisme » raconte ainsi la résistance de la nymphe Myrto face à l'évêque qui cherche à la convertir, la conduisant à une mort sans repentance. Dans «Le couvent de Paphos » il se fait plus violemment blasphémateur : Jésus revient sur terre pour renouer l'Homme avec l'amour par l'exaltation du plaisir alors que sa parole, incomprise, a provoquée l'égoïsme et le rejet du désir. Echouant dans sa vaine tentative, il se livre par dépit à l'amour avec les sœurs d'un couvent.

Malgré le parfum d'atticisme soutenu d'une langue nostalgique, pleine d'emprunts archaïques, à la forte musicalité classique, auxquels se joint un univers merveilleux et double, inspiré tant par la tradition antique que de la tradition médiévale, si chère à Moréas, le *Chemin de paradis* évoque également, par ses tonalités lugubres, une esthétique gothique de la mort et de la volupté morbide. L'on y trouve, notamment, une tentation récurrente de la beauté juvénile au suicide après qu'elle a atteint la perfection : suicide du jeune éphèbe dans *Eucher de l'Île* ou d'Octave, dans la *Bonne Mort*, toute littérature assez proche d'Edgard Allan Poe ou du Barbey des *Diaboliques*.

Parallèlement, l'on retrouve, dès cette œuvre de jeunesse, les premières marques diffuses de la tension biographique qui anime, d'une façon toute particulière, l'écriture maurrassienne : le *Chemin de paradis* est en effet le nom que porte la maison familiale de

---

<sup>322</sup> Charles Maurras, *La Musique intérieure*, préface, op.cit. p. 44.

Martigues. Ce titre peut paraître, en ce sens, comme la résurgence d'une mystique merveilleuse, héritée d'une lointaine tradition séculaire des contes provençaux, et intégrée inconsciemment par le jeune homme durant son enfance. Mais l'ouvrage, parfois violent, sombre, terrible, évoque également les drames de l'adolescent tourmenté.

Ainsi « Le second Nasica, ou les affranchis misérables », éloquentement sous-titré « conte antichrétien », semble-t-il évoquer l'instant décisif qui le conduit à la rupture avec le catholicisme. Le citoyen romain Nasica voit ainsi sa vie basculer : « Une calamité affreuse vint frapper le jeune homme à la fleur de la renommée. Tout d'un coup, il perdit l'ouïe. Les plus chères voix entendues ne lui furent plus qu'un murmure où tout sens s'évanouissait. [...] On croirait qu'un silence tragique s'établit autour de ce malheureux ; rien n'est plus faux. Il fut au contraire assailli d'un orage de cris, de bourdonnements et de plaintes ; toutes choses qui n'avaient point de réalité hors de lui et cependant elles le domptaient misérablement. ».

De même, la tentation du suicide apparaît-elle comme une réalité de l'adolescence tourmentée, épisode que l'hagiographie maurrassienne effacera complètement, et qui ne sera révélé que très tardivement, durant les prisons de Clairvaux et de Riom, par des témoignages indirects, ceux d'Yves-Gérard Le Dantec et de Pierre Pascal<sup>323</sup>, ainsi que dans un manuscrit inachevé évoquant ces « heures de folie »<sup>324</sup>. Néanmoins, sa récurrence dans la fiction romanesque, genre rare chez l'auteur, en justifie certainement la réalité : ainsi, dans *Le Chemin de paradis*, les figures précédemment évoquées d'Octave de Fonclare et du jeune Grec, ou, dans *Le mont de Saturne*, le suicide de Denys Talon.

Jeté dans le plus amer désarroi par l'aggravation de sa surdité, le jeune Charles Maurras aurait tenté de se pendre à une espagnolette avec une cravate, laquelle cèda sous son poids : « Le cordon qui se rompt, les larmes pour la foi perdue, la certitude que la surdité avait fait de lui un monstre, etc. »<sup>325</sup>. Tendances suicidaires liées au désespoir de jeunesse que le jeune homme surmontera bientôt par une esthétique permanente du dépassement et de la volonté : « les malheurs le formant [Nasica] l'aguerrirent et l'endurcirent et plus tard lui valurent de ne jamais céder ni aux hommes ni au sort. ».

C'est ainsi que se joint à cet ouvrage sulfureux une critique de la subjectivité moderne ainsi qu'une philosophie de l'autorité plus clairement explicite que dans les poèmes antérieurs, conjointement à sa radicalisation théorique des années 94-95. C'est l'exemple des « serviteurs », qui présente une exaltation toute politique de l'aristocratie et de la hiérarchie

---

<sup>323</sup> Yves Chinon, *La vie de Maurras*, Ed. Perrin, 1991, réédition G. de Bouillon, 1999, p. 46 - 47.

<sup>324</sup> Charles Maurras, art. *Delphes de Provence*, *Revue Aspect de la France*, 9 septembre 1955.

<sup>325</sup> Cité par Yves Chinon, *La vie de Maurras*, op. cit. p. 47.

où la *philia* entre maître et serviteur gouverne l'ordre naturellement inégalitaire affirmé par l'esclave Androclès à son maître Criton : « Nous sommes membres d'un beau corps que tu excelles à conduire » ; ou le conte d'« Euchèr de l'Île », dans lequel un marinier martigal fait la rencontre, érotisée, d'un jeune éphèbe dont la beauté l'éveille à la sensibilité et lui délie la parole, métaphore de la rencontre de l'Homme et de la beauté comme inhérente à la découverte, civilisatrice, du langage.

Ainsi ce premier Maurras, tenté par les audaces esthétiques anarchisantes de la poésie symboliste, ne semble pouvoir transparaitre pleinement dans cette œuvre première, déjà teintée du limon de sa pensée politique à venir. Ceci montre à quel point l'hagiographie maurrassienne aura été efficace dans son travail d'effacement progressif de cette image contradictoire. Comme nous l'avons vu, cette pensée, bien qu'encore en gestation, est déjà fortement présente dans la majorité de ses textes de jeunesse conservés. Bien qu'elle n'apparaisse pour l'instant qu'en second plan dans cette œuvre littéraire première, elle va progressivement prendre une place de plus en plus dévorante au sein de l'œuvre, détruisant progressivement non l'image du jeune bohème mais celle de l'anarchiste décadent au profit d'une philosophie de l'ordre et de la clarté de plus en plus nette : émergeant du chaos et éclairant la nuit de cette jeunesse romantique perdue, la lumière diffuse d'une torche de sagesse révèle au poète la beauté de l'ordre cosmique du Monde ainsi que sa place véritable.

Si le jeune homme sourd et boiteux, sans revenus ni relations, est finalement parvenu à se faire un nom, le cheminement qui lui a permis d'y parvenir apparaît entaché d'errances philosophiques, morales et politiques ainsi que d'un opportunisme constant que l'hagiographie maurrassienne n'aura de cesse d'effacer. Il en découle une image éclatée du jeune Maurras : d'un côté, il y a la figure presque émouvante du jeune poète perdu et en mal de reconnaissance, puis celle de l'idéologue réactionnaire naissant dont la doctrine se forme, et enfin celle du stratège politique, de l'opportuniste et du manipulateur. Les contradictions qui empêcheront une réception impartiale de cette œuvre apparaissent déjà présentes au moment même où celle-ci n'en est qu'au stade de la plus neuve composition. Pour autant cette radicalisation idéologique ne va pas le situer immédiatement à contre-courant ni à rebours des aspirations intellectuelles, esthétiques et littéraires de son temps, au sein desquelles il se meut parfaitement, répondant entièrement aux codes et aux attentes de la poésie symboliste et décadentiste de cette fin de dix-neuvième siècle.

En effet l'esthétique de Maurras, qu'elle se définisse dans ses essais critiques contingents de l'Ecole Romane, dans ses premiers vers ou dans les contes du *Chemin de Paradis*, offre, malgré sa nature elliptique, un champ d'investigation éminemment plus

complexe que les formes réductrices d'un néo-classicisme froid et militant auxquelles on l'a trop souvent limitée. Baignée d'atticisme ainsi que d'une recomposition latinisante d'œuvres antiques ou médiévales, largement inspirée de la poétique provençale des troubadours du Moyen-âge et des stilnovistes de la Renaissance italienne puis française, cette poésie, que domine une poétique du cycle des saisons et du perpétuel printemps, est certainement plus proche du lyrisme de la Pléiade que des paysages austères des jardins de Versailles. Cet héritage divers et réinterprété souligne également la tension du poète vers la modernité, témoignant de sa tentative de renouvellement esthétique de formes poétiques héritées d'une vaste acception de la notion de tradition. Maurras propose ainsi, parallèlement à l'idée d'une réappropriation culturelle, un renouvellement original des sources et des formes esthétiques sans rompre brutalement avec les codifications esthétiques à la mode dans le Paris littéraire des années 1890 - 1900.

Ainsi la trajectoire de Maurras s'insère-t-elle parfaitement dans les aspirations littéraires, politiques et esthétiques de son époque. Il connaît la bohème littéraire et demeure longtemps attaché aux codifications esthétiques de la poésie symboliste par laquelle il obtiendra son intronisation progressive en littérature. Pour atteindre cette reconnaissance littéraire tant espérée, il se fédère à différents groupes reconnus, le Postsymbolisme décadentiste, le Félibrige et l'Ecole romane, gravitant de manière tout à fait cohérente au sein de la pluralité hétéroclite des mouvements littéraires qui composent alors les cénacles avant-gardistes de la jeune littérature. Ses premiers essais de critique littéraire, loin de passer pour passésistes auprès de ses contemporains immédiats, le situent parfaitement dans les problématiques littéraires des années 1890. Quant au journalisme, il y entre, comme tout jeune bachelier de province monté à Paris, par la petite porte, en connaît « les années de galère », l'intronisation progressive et même les duels.

Mais, d'une manière aussi vive que surprenante, Maurras va passer soudainement d'une avant-garde à une autre, du symbolisme anarchiste et décadent à un extrémisme littéraire violemment orienté vers une politique de plus en plus explicitement réactionnaire et révolutionnaire, radicalisant par là même les conceptions esthétiques de son œuvre naissante. La décennie suivante marquera ainsi son entrée, fracassante, en politique, conjointement à son intronisation au sein de la république des lettres. C'est alors que les conceptions naturalistes qui irriguent son esthétique se transmutent en un discours plus clairement politique et qu'il abandonne progressivement sa vocation de poète comme d'écrivain pour se consacrer tout entier au combat politique qui formera désormais la gamme majeure de son œuvre et de sa vie.

## II - L'engagement 1896-1918

### *De la conversion au monarchisme à la Grande-Guerre*

De tous les éléments discursifs qui composent la complexion du discours maurrassien, la politique demeure certainement le noyau central autour duquel gravite la pluralité de ses considérations philosophiques, critiques et esthétiques. C'est elle qui, lors de l'affaire Dreyfus, le rend célèbre et confère à sa plume une aura nationale. Or, bien qu'il se défende d'en avoir cure, Maurras sait parfaitement que la trivialité langagière que peut s'autoriser le polémiste s'oppose radicalement aux exigences du dialogue entre pairs en littérature. La charge polémique risque à tout instant de le discréditer totalement vis-à-vis du monde des lettres.

Ainsi est-il parfaitement conscient du fossé, poussé jusqu'au paroxysme, qui oppose l'aristocratie esthétique, tendant à l'hermétisme en poésie, qu'il revendique dans son œuvre naissante ou sa critique littéraire, à la polémique populiste la plus acerbe, la plus violente et la plus satirique, dans laquelle il s'engage à partir de « l'Affaire ». La distorsion se perpétuera quotidiennement dans l'*Action française*, et par là même, le risque encouru de se voir exclure des cénacles littéraires où il est parvenu à se faire admettre depuis le *Chemin de paradis*. La dualité de ses discours sera une problématique constante que Maurras cherchera à résoudre de manière permanente, dont les tenants joueront un rôle de premier ordre dans la constitution de son image comme dans la réception posthume de son œuvre littéraire.

Cependant, durant la forte période d'engagement que représentent les deux décennies qui s'étendent de l'affaire Dreyfus à l'immédiat après guerre, il semble que Maurras parvienne à si bien concilier l'ambiguïté de ses positions qu'il ne sera pour l'instant exclu d'aucun des champs discursifs où sa doctrine, en pleine phase de construction, tend à s'étendre. Si, jusque dans l'immédiat avant-guerre, une certaine défiance retient les milieux littéraires d'une approbation absolue de l'esthétisme maurrassien<sup>326</sup>, la tension, qu'il a toujours aimé susciter entre champs littéraire et politique, ne le discrédite pas auprès de ses pairs en littérature. Et le jeu double qu'il va entretenir, entre milieux littéraires et partisans, va rester admissible pour les membres des cénacles littéraires les plus élitistes de la capitale.

Aussi tenons-nous à poser quelques questions préalables comme essentielles à la compréhension d'ensemble de son écriture poétique : par quelles stratégies Charles Maurras parvient-il à prendre une place de premier ordre parmi les représentants de la droite

---

<sup>326</sup> Ivan. P. Barko *L'esthétique littéraire de Charles Maurras*, op. cit. p. 43 et 59 et suiv.

révolutionnaire tout en ménageant le monde des lettres ? Plus fondamentalement, pourquoi vouloir préserver à tout prix cette image d'homme de lettres et ménager ce petit monde de l'élite bourgeoise parisienne alors qu'il lutte contre lui tous les jours, dans l'*Action française* ? Quels rôles tiennent philosophie, littérature et poésie dans une production aussi majoritairement politique et quelles sont les limites contradictoires de constructions discursives et iconiques qui se retourneront contre lui par la suite ?

## 1. Raison et sentiments : les conversions contradictoires : 1896-1900

« Notre chansonnier semblait donc se former à vue d'œil, quand un tourbillon commença de nous prendre tous. C'était la politique. Elle se ruait sur la France. Nous y étions jetés avec les premiers complots dreyfusiens de novembre – décembre 1897. »<sup>327</sup>.

C'est une constante du discours maurassien, protégeant son image d'homme de lettres, que de faire constamment prévaloir l'antériorité des choix esthétiques sur les choix politiques. Il est poète avant toutes choses mais un pur poète français, un poète patriote, jeté malgré lui dans la lutte politique, se justifiant, dans sa préface à la *Musique intérieure*, auprès de ses lecteurs, de ce long retard, de cette attente perpétuellement différée d'un retour à la vocation première par l'urgence, la nécessité impérieuse des combats contre les ennemis, intérieurs ou extérieurs, de la France :

« Le fait est que, sans les circonstances qui, depuis tant d'années, se disputèrent mes minutes et mesurèrent mon loisir, j'entrevois sur quelle interminable recherche de l'indicible j'aurais eu à languir indéfiniment : à la poursuite de quelles idées tordues ou de quelles vues compliquées j'aurais été en proie des semaines, des mois, des années ! Mais j'étais journaliste, responsable d'une œuvre, serviteur d'une action, la cause et la pensée venaient donc avant toute chose : cette maison guerrière que nous avons fondée depuis un quart de siècle aurait très justement trouvé simoniaque l'usage habituel des plumes et de l'encre pour des frivolités étrangères à la controverse, à l'enseignement, au combat. Donc, premier résultat heureux de cet effort d'*Action française*, obligation de limiter et de circonscrire la marge étroite abandonnée à la diversion du poème. »<sup>328</sup>

Ainsi que nous avons tenté de le montrer à partir des travaux d'Ivan Barko, dans la partie précédente, il semble que ce rapport d'antériorité soit faussé par l'hagiographie maurassienne (au point que l'on retrouve des résurgences de cette pensée jusque dans ses

---

<sup>327</sup> Ch. Maurras, *L'Etang de Berre*, op. cit. p. 138-139.

<sup>328</sup> Charles Maurras, *La Musique intérieure*, Préface, *Le Vrai seul*, op. cit. p. 50.



premiers poèmes de jeunesse) qui cherche, depuis les années vingt, et plus encore après le procès de 1945, à faire prévaloir l'image de l'homme de lettres, de l'écrivain engagé, au détriment de l'homme politique qui se sert de littérature comme média pour diffuser un message partisan.

Barko offre ainsi pour clef d'une grande partie des constructions hagiographiques de la vie de Maurras des versions bien séantes conduites selon des modes d'exposition récurrents : des fables au service des vérités politiques qui tentent de confondre l'expression naturelle de conceptions politiques héritées de traditions familiales propres à un certain milieu, celui de la petite bourgeoisie provençale des années 1860, avec la construction rationnelle d'un système de pensée politique qui se revendique de la philosophie antique et du positivisme comtien, le tout largement épuré par la forte littérarité de certains essais esthétiques à visée explicitement politique.

Ainsi se révèle une ambiguïté profonde sur les origines intellectuelles des grandes théories qui fondent la popularité de Charles Maurras auprès des milieux de la droite révolutionnaire en 1900 : sa conversion rationnelle au monarchisme, son esthétique avant-gardiste d'un retour à l'ordre solaire de la latinité en poésie et ce que la doxa maurrassienne décrira comme son antisémitisme de principe, qu'il théoriserait, durant « l'Affaire » selon le terme célèbre d'antisémitisme d'état.

### **1.1 Un Monarchiste attique**

Voici Charles Maurras lancé dans les salons parisiens après le succès d'estime que connaît le *Chemin de Paradis* en 1895. Ce serait cette même année qu'il aurait amorcé sa conversion au monarchisme, tandis que son évolution nationaliste se poursuit auprès de Barrès, monarchisme dont la première expression célèbre apparaît dans *Les Lettres des jeux Olympiques* de 1896. Alors qu'il collabore depuis quelques mois au journal monarchiste *Le Soleil*, Maurras est envoyé à Athènes par Gustave Janicot, rédacteur en chef de *La Gazette de France*. Il a pour mission de tenir un compte rendu des premiers jeux olympiques modernes, refondés à l'initiative du baron Pierre de Coubertin, historien et pédagogue qui entend donner une place plus importante au sport dans les écoles françaises. Coubertin avait organisé en 1894, à la Sorbonne, le premier congrès olympique, qui donnera naissance au premier comité international olympique (le C.I.O). L'événement jouit d'un fort relais médiatique dans la presse européenne. De grands journaux, tels que le *Figaro* ou le *Times* envoient de même des reporters couvrir les jeux.

Le congrès, alors mu par un idéal internationaliste, se situe dans l'héritage des Lumières avec, pour volonté première, la redécouverte de la Grèce antique ; l'on tente d'occulter, durant la tenue des jeux, le contexte d'exacerbation extrême des nationalismes en cette fin de XIX<sup>e</sup> siècle, suivant le symbole olympique, hérité de l'Antiquité, de la trêve olympienne.<sup>329</sup> Cependant la question nationale embarrasse rapidement l'organisation de ces Jeux, notamment dans le pays organisateur où toute la politique nationale, irriguée par les théories ultranationalistes de la Grande Idée, est alors orientée vers l'unification du peuple grec au sein d'un même Etat-nation. Cette entité grecque aurait pour capitale Constantinople, ce qui renforce considérablement les tensions avec l'Empire ottoman, en ce qu'elle implique l'agrandissement du territoire national par le conflit armé. Pour les nationalistes grecs, il s'agit de tirer prétexte des Jeux pour renforcer une politique d'alliance avec les nations occidentales, largement philhellènes, comme d'exacerber le sentiment national, notamment lors de la victoire du coureur Spyridon Louïs lors du marathon. De façon parallèle, le différent gréco-ottoman fait écho à la rivalité franco-allemande, exacerbée depuis la guerre franco-prussienne de 70. Ainsi l'Allemagne, Absente du congrès olympique de 94, ne garantit sa participation aux Jeux qu'après que Pierre de Coubertin a démenti les suspicions selon lesquelles la participation de la délégation française serait conditionnée par la non-participation de la délégation allemande ; suspicions au nom desquelles nombre de gymnastes français refusent de se rendre à Athènes lorsque l'Allemagne confirme sa participation, en Mars 96.<sup>330</sup>

C'est ainsi que Maurras, se détachant du contexte strictement sportif des jeux, profite des tensions politiques subjacentes à l'évènement pour organiser, en six lettres envoyées à la *Gazette de France*, un véritable réquisitoire contre la démocratie et le cosmopolitisme : « Il ne s'était jamais offert occasion aussi favorable pour essayer de distinguer exactement le cosmopolitisme, qui n'est qu'un mélange confus de nationalités réduites ou détruites, d'avec l'internationalisme qui suppose d'abord le maintien des différents esprits nationaux »<sup>331</sup>. Apparemment converti au nationalisme barrésien, Charles Maurras se félicite de la tenue des jeux. Toutefois son adhésion va au rebours des espoirs de Coubertin et du CIO : « Mais je sais bien que les laideurs que je redoutais ici n'ont point parues. Une assemblée d'origine ou

---

<sup>329</sup> Pierre Milza, François Jequier, Philippe Tétart, *Le pouvoir des anneaux, Les Jeux Olympiques à la lumière de la politique*, 1896-2004, Ed. Vuibert, Paris, 2004, p. 61.

<sup>330</sup> Ibid. p. 68.

<sup>331</sup> Charles Maurras, *Lettres des Jeux Olympiques, quatrième lettre, Anthinéa*, Ed. Flammarion, Paris, 1926, p.248..

d'institution cosmopolite est devenue l'heureux champ du concours des races et des langues. »<sup>332</sup>.

Le Sport devient dès lors, et selon une systématique assez fréquente dans l'histoire des grandes rencontres internationales, l'allégorie du conflit naturel et nécessaire des nations et des races. Ainsi l'épreuve de lutte gréco-romaine, métaphore de la lutte naturelle des peuples, crée l'indignation des hellènes lorsque deux des leurs sont appelés à concourir l'un contre l'autre : « Non, non ! *Oki, Oki, Oki*, on n'admet point le sacrilège, on ne veut pas de lutte entre deux hommes de même langue et de même sang. J'ai beaucoup admiré ce soulèvement du sentiment hellénique. Il s'en produit ainsi du même ordre, à tous les instants. »<sup>333</sup>. La compétition devient ainsi le témoignage de l'échec de l'atmosphère cosmopolite que cherchent à réaliser les organisateurs des jeux : « La nature, contre laquelle on conspirait, en a mieux fait entendre ses lois. »<sup>334</sup>

C'est ainsi que, lors de la victoire du marathonien Spyridon Louïs, Maurras témoigne avec chaleur de l'exaltation du peuple hellène, qui acclame à bras rompus son champion, un peuple grec prêt à prendre les armes contre l'ennemi ottoman, empli d'une sainte ferveur patriote : « Si l'Anglais, l'Américain ou le Français ont plus d'adresse et de bonheur, c'est un froncement de sourcil. La justice n'en souffre pas. Chacun admire ce qu'il convient d'admirer, mais il le fait d'un cœur plus ou moins généreux suivant les honneurs engagés. Aussi, loin d'étouffer les passions nationales, tout ce faux cosmopolitisme du stade les exaspère. »<sup>335</sup>

C'est ainsi que les théories corporatistes et contre-révolutionnaires, héritées de Joseph De Maistre et de Bonald, que la plume maurrassienne n'avait, jusqu'à présent qu'effleurées, apparaissent désormais selon des modes plus clairement explicites : « un anti-individualisme radical et son corollaire, la conception hostile de la notion d'Humanité. »<sup>336</sup>, selon la célèbre phrase de De Maistre : « La constitution de 1795, tout comme ses aînées, est faite pour l'Homme. Or il n'y a point d'homme dans le monde. J'ai vu, dans ma vie, des français, des italiens, des russes, des anglais ; je sais même, depuis Montesquieu, qu'*on peut être persan* : mais quant à l'homme, je déclare ne l'avoir rencontré de ma vie ; s'il existe, c'est bien à mon insu. »<sup>337</sup> Sous fond de bellicisme exacerbé du peuple hellène, Maurras dénonce l'abstraction

---

<sup>332</sup> Charles Maurras, *Lettres des Jeux olympiques*, citée dans l'appendice d'*Anthinéa*, op. cit. p. 263.

<sup>333</sup> Ibid. p. 250.

<sup>334</sup> Ibid. p. 263.

<sup>335</sup> Ibid. p. 250-251.

<sup>336</sup> Michel Winock, *Histoire de l'extrême droite en France*, art. *L'héritage contre-révolutionnaire*, p. 34.

<sup>337</sup> Joseph de Maistre, *Considérations sur la France*, 1796-1797, rééd. Complexe, coll. *Historiques*, n° 54, Lille, août 2006.

individualiste des constitutions révolutionnaires qui formaient le projet initial du Comité. Ainsi mêle-t-il aux théories des philosophes de la contre-révolution la sociologie plus moderne du positivisme comtien. Le caractère organique de la nation est allégué par la prédominance de la logique rationaliste dans l'application correcte des leçons de l'Histoire et des lois de la Nature.

La Nation, qui apparaissait aux philosophes de l'Histoire (génération à laquelle le père du positivisme appartient, ce qui n'est un paradoxe qu'en apparence.), comme le point d'un passage nécessaire de l'humanité avant son dépassement vers l'universalisme humain et la fin de l'Histoire en tant que succession de luttes intestines au sein d'une même unité organique, est ici le point culminant d'association possible entre les sociétés humaines. Pinnacle d'organisation et de progrès après lequel tout corps social se délite nécessairement. Car cette pensée proclame que la valeur morale absolue n'est pas issue de l'ordre politique ou religieux, c'est-à-dire des lois de la cité qui ne sont plus, dès lors, « le souverain bien » défini par Aristote<sup>338</sup>. Une morale neuve est proclamée, dépassant l'entité nationale pour fonder une éthique plus haute, universelle : « Agis toujours de telle sorte que la maxime de ton action puisse être érigée en règle universelle. »<sup>339</sup>

Or Maurras limite la valeur morale absolue à celle de l'être social qui n'existe, en tant qu'être, que s'il est inséré dans un tout ordonné, dans une entité définie, concrète et réelle la Nation : « l'avenir européen et planétaire appartient à l'idée de défense des nations, nullement à la concorde cosmopolite. »<sup>340</sup> L'individualisme et son cosmopolitisme latent ne peuvent que ruiner l'essence des nations en tant qu'entités vivantes, un pays, une terre, une langue, une unité matérielle réelle que l'idéologie révolutionnaire cherche à rendre abstraite : « C'est qu'il est beau et bon d'être de la France. La destruction de cette unité matérielle et morale serait un immense malheur atteignant tout le monde, ceux qui s'en doutent et plus encore ceux qui ne s'en doutent pas. »<sup>341</sup>

Au contraire, la pensée individualiste est constitutive de l'acceptation cosmopolite, chez Kant, elle suppose que l'individu s'émancipe des carcans nationaux pour atteindre une identité plus haute, universelle, notion à laquelle s'oppose catégoriquement Maurras pour qui l'homme est résultat de sa culture : « Quoi que l'on dise et malgré tout, c'est le poids total des origines qui décide de l'avenir. Le passé ne se répète point mais il règle ; ses éléments

---

<sup>338</sup> Aristote, *Ethique à Nicomaque*, Liv I, chap 2, trad. J. Voilquin, coll. *GF*, Flammarion, 1965.

<sup>339</sup> Emmanuel Kant, *Critique de la raison pratique*, Liv I, chap. 3, *Première formule du devoir*, Ed. Ferdinand Alquié, Coll. *Folio/ essais n° 133*, Paris, octobre 1989.

<sup>340</sup> *Ibid.* p. 187.

<sup>341</sup> *L'Etang de Berre*, chap. *La politique provençale, la monarchie fédérative*, op. cit. p. 181.

s'écoulaient mais laissent une loi. ».<sup>342</sup> C'est ainsi que les conceptions naturalistes qui, comme nous l'avons vu précédemment, irriguaient son œuvre littéraire première sont, par le fait d'une radicalisation de plus en plus clairement orientée vers une politique réactionnaire, transposées d'une conception esthétique où la politique n'apparaissait qu'implicitement, en une conceptualisation doctrinale encore teintée d'un fort esthétisme dans sa composition première.

L'atmosphère hellène des jeux lui permet d'offrir une première symbiose de sa pensée littéraire et politique ainsi que les premières représentations iconiques de sa stature personnelle, celle d'un royaliste attique. Le voyage en Grèce devient ainsi le parcours d'une quête primitive des origines de l'esthétisme français. C'est alors que l'esthétisme maurassien se teinte d'un néo-classicisme d'évocations antiques, qui, grâce à une imitation féconde, font perdurer les arts et assurent la continuité d'une civilisation, formant l'esprit à la conscience d'une appartenance. Les beautés léguées par le passé nous touchent encore parce que nous en sommes proches : notre émotion en leur présence témoigne, selon Maurras, d'un lien de continuité diffus mais encore existant.

Ainsi le doctrinaire n'a-t-il cessé de réintégrer le patrimoine hellénistique au « goût français », notamment, lorsqu'au musée de Patissia, il découvre de frappantes analogies entre archaïsme sculptural grec et français : « ce chef d'œuvre de l'archaïsme Athénien a de merveilleux analogues dans l'histoire des arts [...] il rappelle plus d'une tête du Moyen-âge français. Quand je l'examinais pour la première fois j'ai soudain tressailli de la joie inquiète qui me devait venir [...]. Je crus voir ma patrie au fond d'une terre étrangère. [...] Un grand souci de la nature, un exercice séculaire aux délicatesses de l'art, par là une forte maîtrise, enfin cette commune gravité devaient suffire à engendrer une analogie si parfaite entre les deux arts. Et plus on s'en rend compte mieux on en est touché. »<sup>343</sup>

De même, lorsqu'il découvre les propylées de l'Acropole, est-il pris d'un identique sentiment de correspondances : « [...] oserais-je écrire ce qui suit ? Pourquoi non, si j'osais le faire ? [...] aperçue la première des jeunes Propylées, j'entourais de mes bras l'espace, autant que je pus en tenir, et, inclinant la tête non sans prudence à cause d'une troupe d'américains qui se rapprochait avec bruit, prenant même grand soin qu'on me crût en train de mesurer la circonférence, je la baisais de mes lèvres comme une amie. ».

Nous retrouvons cette même image d'une statue adorée dans le poème *Samothrace* dans la *Balance intérieure* où l'évocation du drapé de la statue se teinte d'érotisme :

---

<sup>342</sup> Ibid. p. 180.

<sup>343</sup> *Anthinéa*, chap. *Le voyage d'Athènes*, op. cit. p. 68-69.

« - Toiles frémissantes  
Moulez ce beau corps !  
Je sente et ressente  
Son royal accord ! »

Comme dans le poème précédemment analysé, *Sur une tête de Bourdelle*, la présence charnelle de la statue alimente le fantasme épicurien du jardin méditerranéen mais la personnification de ces divinités de pierre, qui est une constante de la poésie maurrassienne, renvoie également à un sens plus politique de l'éternisation de la beauté et de la jeunesse de l'Homme par l'œuvre d'art comme transmission intemporelle de ses valeurs et de son héritage.

L'analogie se fait aussi sur le plan politique. Si l'homme français et l'homme grec partagent un même fond culturel, commun et diffus : « Mes chers amis de France, si vous saviez comme tout ceci nous est fraternel ! », <sup>344</sup> ces deux grands peuples souffrent également d'un même mal, la dictature des partis : « Le royaume de Grèce est la proie des partis, » <sup>345</sup>. A la fin de la même lettre, une rapide analyse de politique comparée offre un rapprochement plus évident entre l'origine des maux de ces nations sœurs : « Bien qu'ils m'aient fait l'honneur de me demander mon avis, je n'ai pu le leur dire. Une pudeur secrète m'en a retenu. En me taisant, je me reprochais ce silence. Il était sans doute coupable puisque je sentais avec force combien l'erreur démocratique, républicaine et libérale de ces patriotes grecs leur promettait plus de déboires que le tsar et que le sultan : mais pour montrer l'erreur Hellène il m'aurait fallu faire voir l'erreur des Français dans les cent dernières années de leur histoire. Je n'ai pas eu le cœur d'humilier ainsi les miens et c'est en mon secret, tout bas, avec une pénétrante amertume, que j'ai fait le compte des responsabilités incroyables assumées par la Révolution Française dans la déviation de l'esprit politique chez les peuples qu'elle instruit. ».

<sup>346</sup>

## 1.2 Un Royalisme de Raison

Ainsi est-ce à Athènes, loin de son pays et depuis l'extérieur, qu'il prend conscience des dangers qui le menacent et du seul remède capable de le soigner de sa profonde maladie : « La conversion de mon esprit est antérieure d'un an à l'Affaire, elle date des premières

---

<sup>344</sup> Ibid. p. 24.

<sup>345</sup> Ibid. p. 257.

<sup>346</sup> Ibid. p. 260.

semaines que j'ai vécues hors de France, mon voyage de Grèce au printemps de 1896. »<sup>347</sup>. Le changement est induit par un long processus de maturation politique, empirique et pragmatique, qui l'aurait conduit vers l'idée de monarchie, synthèse du nationalisme et seul régime capable de sauver la civilisation française de sa décadence :

« Sorti de mon pays je le vis enfin tel qu'il est. Que je fus effrayé de le voir si petit ! [...] dans Athènes, le cœur me saigna pour le genre et le nombre des difficultés que cette espèce de protectorat tsariste imposait par tout l'Orient, pour les menaces et les dangers qui en résultaient ! Ailleurs on se heurtait au monstrueux développement scientifique, économique, financier, politique, militaire de l'Allemagne [...] Le nationalisme universel, étendu jusqu'en l'Amérique, s'imposant à mes yeux, tout le bien qu'il arrivait à des étrangers amis de dire de mon pays était d'une qualité tout à fait extérieure à mes nécessités essentielles : son avenir et sa grandeur [...] De l'Acropole et du Pirée, des hauteurs de l'Hymette et du littoral d'Éleusis, quand les souvenirs attiques faisaient trêve, mes yeux couraient la face de la Mer qui fut notre Mer et, de Constantinople à Chypre ou d'Alexandrie à Ceuta, je ne voyais que notre ruine et le progrès des anciens rivaux triomphants. Malte, fille de Rhodes, née de l'hospice de Saint-Jean de Jérusalem, cet hospice fondé par un pèlerin de Provence, lui-même issu de ma vieille petite ville, cette île de Malte était occupée depuis cent ans par l'Angleterre : qu'y faisait-elle à notre place ? »<sup>348</sup>

Dans un texte des années 1930, *Confession politique*, paru dans *La Revue de Paris*, Maurras ira jusqu'à décrire, avec toute la sympathie que confère la maturité de la réflexion à la fougue bigarrée de la jeunesse, le cheminement intellectuel qui l'a conduit vers la monarchie. Un cheminement long et parsemé d'embûches, de Lamennais à Le Play, en passant par Taine, Comte, Proudhon, Renan et De Maistre, où son esprit s'arrête sur chaque système et chaque régime, le laissant, toujours insatisfait, dans une torpeur au bord du nihilisme politique : « Tout à fait insensible aux préférences personnelles (je n'en avais plus), aux préséances théoriques (toutes s'annulaient à mes yeux), ma réflexion tendait, avec une véritable passion, vers le problème latéral du *rendement de chaque régime*. Légitimes ou non, fondés sur la liberté ou l'autorité, accrochés à un principe ou à un autre, que valaient au total, pour le salut et pour la prospérité des sociétés, le *régime A*, ou le *régime B*, ou le *régime C* ?... »<sup>349</sup>, jusqu'à ce fameux voyage d'Athènes : « Je ne cessais donc de m'imaginer ce qu'eût été, ce qu'eût pu être notre France si, aux lieux et places de tant de secousses interruptives,

---

<sup>347</sup> Charles Maurras *Confession politique*, Revue *La Revue de Paris*, juillet-août 1930, p. 5 à 42.

<sup>348</sup> Ibid.

<sup>349</sup> Ibid.

séparatrices, énervantes, ces trois continuités se fussent succédé, depuis 1830 ou 1848 jusqu'à ce jour de mai 1896 ! L'évidence m'en arrachait *enfin* l'aveu : il nous fallait rétablir enfin ce régime si nous ne voulions être les derniers des Français. La décision de mon royalisme intellectuel était prise. Elle ne devint effective qu'au bout d'un an. »<sup>350</sup>.

Or c'est un parcours intellectuel qui conduit Maurras à envisager la Monarchie, et non la résurgence des passions familiales, ainsi qu'il se sent obligé à le préciser, en amont du texte : « Bien qu'on l'ait beaucoup dit, je ne suis pas *né* royaliste. Je ne suis même pas tout à fait un « Blanc » du Midi, comme Barrès aimait à l'écrire. Les amateurs de pittoresque se sont souvent servis de cette étonnante figure des *Rois en exil*, Élysée Méraut pour expliquer mes idées sur la Monarchie ou pour illustrer mon culte des Princes. La vérité, plus complexe, est aussi plus simple. Le cas de ma famille (paternelle ou maternelle) est celui de l'immense majorité de la petite bourgeoisie au XIX<sup>e</sup> siècle, très divisée sur la politique ; les ménages eux-mêmes s'y sont trouvés en désaccord sur bien autre chose que la forme du gouvernement ou les principes d'autorité et de liberté ! Leurs divergences ont été morales, religieuses, et ont paru gagner les suprêmes racines de la conception de la vie. »<sup>351</sup>.

Il en découle une doctrine, aussi stable que systématique dans ses structures théoriques, fondée sur des considérations scientifiques et philosophiques. La monarchie de Maurras est une construction rationnelle de l'esprit conscient des périls qui menacent la nation et qui refuse le naufrage vers lequel semble conduire l'avenir. Un monarchisme de raison dont le bien-fondé se démontre, selon les règles d'une logique arithmétique : « La République est le Mal, oui le mal est inévitable en République. Et ce que nous disons de la monarchie est qu'elle est la possibilité du bien [...] On démontre la nécessité de la monarchie comme un théorème. La volonté de conserver notre patrie française une fois posée comme postulat, tout s'enchaîne, tout se déduit d'un mouvement inéluctable. La fantaisie, le choix lui-même n'y ont aucune part : si vous avez résolu d'être patriote, vous serez obligatoirement royaliste. »<sup>352</sup>

Cependant l'origine du monarchisme de Maurras peut paraître beaucoup moins « intellectuelle ». Sa famille est fortement fidèle au roi. Sa mère, extrêmement religieuse, hostile, par tradition, à 1792, a fait pour ses enfants le choix d'une éducation catholique et légitimiste. Comme nous l'avons vu dans la partie précédente, les premiers articles de Maurras sont clairement influencés par les théories corporatistes et contre-révolutionnaires de Frédéric Le Play et des philosophes de la contre-révolution, qu'il s'agisse de Burke, de De

---

<sup>350</sup> Ibid.

<sup>351</sup> Ibid.

<sup>352</sup> Charles Maurras, *Le programme du mouvement contre-révolutionnaire*, Journal *L'Action Française*, 6 mai 1899.



Maistre ou de Bonald. Quant aux journaux dans lesquels il écrit à son arrivée à Paris, bien avant sa conversion de raison, ce sont, pour la plupart, des revues royalistes : *L'Observateur français*, *Le Soleil*, la *Gazette de France*. S'il collabore également avec des revues plus éclectiques, telles que la *Revue bleue* ou la *Cocarde* de son ami Barrès, ces presses sont généralement orientées à droite, largement conservatrices ou nationalistes.

### 1.3 Le néoclassique adolescent

Il en va de même de ce néo-classicisme militant, issu d'une réaction raisonnée à l'anarchisme romantique de ses premières années parisiennes. Il paraît également issu de son éducation en Provence au collège des Jésuites d'Aix où sa mère l'a fait inscrire avec son frère. Afin de ne pas donner uniquement dans les versions anecdotiques, souvent soufflées par Maurras lui-même, nous avons rapidement étudié les premiers écrits du tout jeune homme, des copies d'écolier recopiées dans le cahier d'honneur de son collège d'Aix et pieusement conservées par son maître, l'abbé Penon. La première copie date des quatorze - quinze ans du garçon et nous intéresse en ce qu'elle décrit le rapport étroit d'admiration et d'imitation qui, selon l'écolier, unit Horace et Boileau.

Nous savons l'amour du poète Maurras pour Horace, son soin sinon de l'imiter du moins d'y faire référence, et l'approche qu'il fera plus tard de *L'Art Poétique* de Boileau. L'analyse postérieure se trouve-t-elle en filigrane dans cette dissertation au sujet imposé : « *Etude sur Horace et Boileau sous le rapport des genres et des sujets qu'ils ont traités et de la différence de leurs génies* » ? La copie est vierge de tout opportunisme littéraire et l'on ne peut l'imputer à la nécessité de fédérer de jeunes poètes au courant néo-classique. L'on y trouve tout d'abord non seulement la présence d'une très forte culture latine (citations en latin, allusions à la vie d'Horace) mais surtout une aisance extrême, et pour tout dire, confondante, au jugement critique. L'on a peine à penser que l'auteur n'a pas quinze ans tant le ton est soutenu, un peu péremptoire, toujours appuyé d'exemples précis et d'une certaine propension à l'élargissement.

Ainsi débute la copie : « *L'originalité est un don bien rare chez les poètes : cette faculté d'invention et de création ne réside que dans un petit nombre d'esprits, troupeau d'élite, que la nature répand çà et là de loin en loin comme des feux pour guider les pas chancelants de l'humanité.* » Cette notation, tenue pour vérité première, combien de fois le critique littéraire la soutiendra-t-il, par la suite ? Assuré que l'invention, flamme divine, est une grâce peu partagée, il poursuivra de son ironie tous les pâles imitateurs qui préfèrent un

courant à un grand poète, ou qui font d'un maître de file un envoyé d'Apollon. Et les plus acérés de ses traits seront, sans nul doute, décochés aux Parnassiens.

Par ailleurs, l'idée de cette poésie d'ordre divin, soutien d'une humanité malade, sera fortement reprise dans toutes les pages où Maurras parlera de l'importance ontologique du fait poétique. Boileau choisit donc Horace pour guide et modèle. C'est choisir un immense talent. L'éloge que fait le jeune homme d'Horace semble condenser tous les mérites d'un beau génie, tout ce qui, pour le Charles Maurras de sa préface de *La Musique intérieure* (soit quarante ans plus tard) révèle le poète authentique, « *tour à tour badin et sublime, rieur et mélancolique, sceptique et croyant* » : « *Quelle mobilité dans cet esprit qui unit la finesse et la pureté des formes à la profondeur et à l'étendue des idées !* » Car la poésie, selon Maurras, n'a pas de thème approprié, elle n'est pas le fait d'une éclosion de sentiments tristes et passionnés mais la transmutation, par la maîtrise absolue des sons, d'un sentiment unique en un sentiment universellement partagé.

L'idée est plus que présente, établie sans qu'il soit nécessaire d'argumenter davantage. Ainsi Horace, qui eût pu, s'il l'eût voulu, écrire comme son ami Virgile une épopée, s'est efforcé de suivre sa verve tourbillonnante, et, porté vers le tendre comme vers le sarcastique, il a composé ses *Satires* « *en moraliste fin et observateur, qui frappe toujours juste* ». C'est en cela que Boileau l'imité, reprenant les sujets mais les habillant d'un autre temps, le sien. Nous pouvons aisément juger de la vision du classique, selon Maurras, qui sait peindre, quel qu'en soit le moment, le cœur humain. Enfin, et c'est fort instructif pour nous, le jeune homme s'en prend à *L'Art Poétique* : on a souvent glosé sur cet *Art poétique* et la révérence que Maurras avait pour Boileau. Il semble, si elle a existé, qu'elle lui soit venue bien plus tard : « *Qu'est ce que ces règles immuables que nous dicte Boileau ? D'où viennent-elles ? Qui les lui a révélées ? De quoi se mêle-t-on ?* » Si règles il y a, le génie saura les trouver lui-même, Sophocle n'a pas plus besoin d'Aristote que Racine de Boileau. Et la copie de finir sur ce mouvement de révolte et de fierté : « *A quoi donc serviront toutes ces règles entassées dans cet art poétique ? A la médiocrité. Et de la médiocrité, on s'en passe.* » Dure conclusion, qui prêterait à sourire en relisant la préface de *La Musique intérieure*, devenue *Art poétique* dans *Les Œuvres complètes* si ce n'est que Maurras prétend, contre les Romantiques et les Parnassiens, qu'il n'est pas de règles, en poésie, que le son seul, la Musique, la poésie pour l'oreille, importent plus que tout.

Une seconde copie, sur Tacite, date également de 1882 : nous pouvons y noter la facilité extrême avec laquelle le jeune Charles Maurras évoque la vie des Césars, et particulièrement de Néron. Quelques phrases courtes, données en maximes, résonnent

particulièrement : « *Rome avait tout perdu avec l'exercice de ses droits civiques* » ou bien « *La décadence graduelle mais sensible d'un peuple est à la fois un objet de mépris, d'horreur et de pitié.* ». Cet état décadent, lié à la folie du pouvoir et à la passive résignation d'un peuple corrompu, montre fortement la nécessité d'une autorité supérieure, hélas inexistante, Néron étant ce qu'il est. Non sans complaisance, le jeune Charles Maurras évoque, avec quelques citations latines, le meurtre déguisé en simulacre de justice d'Agrippine par son fils ou la lâche pâleur de ceux qui assistent à l'empoisonnement de Britannicus. Il faut pourtant que quelqu'un se lève et parle : ainsi fit Tacite, ce dénonciateur modèle du vice qui pourrit sa patrie : « *Ah ! Dans ces heures de crise sociale, dans ces époques de désespoir, on reconnaît ces âmes fortes et énergiques.* »

Plus loin, l'écolier peint le désastre ultime, Rome, corrompue, perd peu à peu la force de s'opposer à ces barbares germains que Tacite peint : « *Si Rome descendait de jour en jour les échelons de sa gloire et de sa grandeur passée, il y avait sur le Danube et sur le Rhin, des peuples jeunes, hardis, indomptés, sauvages et belliqueux, qui n'avaient besoin que d'un prétexte ou d'un chef pour se précipiter sur l'empire et l'écraser de leur masse.* ». Tacite, qui ne voit que trop que Rome n'est plus « *qu'un colosse aux pieds d'argile* » « *sonne le premier le tocsin.* ». Il ne sera pas entendu, pas plus que la devise latine que l'écolier semble prendre à son compte, puisqu'elle achève sa conclusion : « *Corrompre et être corrompu, tel est l'esprit du siècle.* ».

Après cette copie, fort révélatrice de l'idéal politico-littéraire de l'adolescent, copie qui fut d'ailleurs utilisée par le duc de Lévis-Mirepoix, le 18 mars 1954, dans son discours d'éloge, lorsqu'il remplaça Charles Maurras au fauteuil 16 de l'Académie française, nous nous attarderons sur la dernière dissertation qui nous soit parvenue en sus de la dissertation de Charles Maurras au baccalauréat. Ecrite en 1883, elle propose une étude poétique de *La jeune Captive* d'André Chénier, « *un portrait charmant* », « *de la vraie poésie.* » « *Je veux parler de La Jeune Captive, cette élégie si touchante qu'elle nous arrache des larmes.* ». Nous verrons plus en détail le postulat néo-classique de Charles Maurras, et, dans le panthéon qui lui est cher, la place toute particulière qu'il dédie à Chénier, Chénier guillotiné quelques jours avant que ne cesse enfin La Terreur.

Mais il semble que cette philosophie esthétique soit fort bien résumée par Maurras lui-même, alors qu'il n'a que seize ans : « *En effet, placé entre deux siècles dont l'un, incrédule, sceptique, expirait dans le sang et dont l'autre, brillant, allait inaugurer dès son aurore la rénovation de l'art, Chénier s'est élevé au dessus de son époque et, d'un vol hardi, a pris son essor du côté de l'Avenir. Aussi la postérité a-t-elle conservé religieusement ce monument de*

*nos aspirations : ses œuvres consacrées par l'admiration de nos pères sont encore parmi nous l'objet d'un même culte. Il personnifie l'alliance de l'Antiquité et des Temps modernes, alliance d'où ne peuvent sortir que l'harmonie et la grâce, en un mot, la beauté. ».*

Le jeune homme procède ensuite à une analyse classique, plus descriptive que technique, énonçant les vers après en avoir décrit le sentiment, des vers « *dignes de Théocrite, le modèle d'André Chénier.* ». Il s'attarde sur la jeune fille, sur son incrédulité face au malheur, sur son cri « *Je ne veux pas mourir encore* » et surtout sur l'injustice criante, insupportable du sort. « *Quel touchant défi jeté à l'adversité !* ». Elle lui est si proche, elle qui admire la nature qu'elle ne verra plus, lui qui ne supporte pas sa maladie, qui ne peut croire qu'un dieu existe qui accepte que l'on tue des jeunes filles ou que de jeunes garçons, déjà boiteux, deviennent en outre sourds. Le cri de révolte de la jeune captive, si près de l'enfance, il le tient pour sien :

*« L'illusion féconde habite dans mon sein ;  
D'une prison, sur moi, les murs pèsent en vain ;  
J'ai les ailes de l'Espérance. »*

Non moins rhétorique que les précédentes, la copie est d'autant plus émouvante que le jeune écrivain ne cache pas sa peine : il partage le sort de la jeune fille, comme Chénier, son compagnon de cellule. La fin de la poésie renvoie en effet au poète, et nous trouverons souvent ce procédé dans les poèmes de Maurras, ce même final où le poète s'excuse presque d'avoir pris sa lyre, poète-témoin qui ne transparait que dans ce « je » énonciatif. Mais Chénier ne pouvait faire moins, ayant entendu la plainte touchante de la jeune Captive, que de la rendre dans ses vers.

Ces trois textes, il faut bien le reconnaître, nous troublent. Ils sont assez péremptoires pour accréditer l'idée d'une permanence de pensée chez le jeune homme, établie dès le collège, et que les expériences de la vie ne viendront pas dissiper. Cette impression se double d'une constatation, celle d'un héritage pleinement assumé, l'éducation des bons pères, la connaissance remarquable des textes et des mœurs antiques, la rhétorique claire des dissertations. Il faudrait analyser au plus près les procédés pour voir ce que la veine journalistique leur doit : thèse clairement affirmée, soutenue d'exemples précis, toujours culturels, phrase forte, qui ne craint pas d'être exclamative, affirmation somme toute assez sereine d'une réflexion peut-être intransigeante mais clairement assumée : pas de modulateurs, de doutes, de prétéritons. Quelques fausses questions, ici et là, qui obtiennent

une réponse implicite ou explicite d'évidence, jamais d'antithèse, fusse purement scolastique, pour rompre ou atténuer cette force de persuasion.

Charles Maurras est certes très jeune. Peut-être mûri par la souffrance de ses handicaps, montre-t-il une maturité d'analyse exceptionnelle ? Il ne joue pas non plus d'ironie, d'envolées acerbes dans ces textes, qui sont, ne l'oublions pas, des exercices imposés. Mais il semble bien qu'il soit déjà pleinement lui-même, dans la vigueur presque indiscutable du propos, comme dans les opinions, politiques et contre-révolutionnaires, esthétiques et résolument néo-classiques. L'on pourra objecter qu'un élève, dans une copie, peut moins dire ce qu'il pense que ce que ses maîtres attendent qu'il pense. L'aisance du discours confond néanmoins et nous rappelle que le jeune homme, à la parution de ses premiers articles, en 1886, n'a que dix-huit ans. Ainsi l'esthétique d'un retour à l'ordre classique en poésie qui forgera sa popularité croissante auprès des cénacles d'avant-garde dans les années quatre-vingt-dix transparaît déjà dans ses textes d'adolescent, avant même qu'il ne monte, avec sa famille, à la capitale.

#### **1.4 Antisémite de principe ou antisémite dans l'âme ?**

Une identique ambiguïté plane autour de l'antisémitisme de Maurras. Alors qu'il est introduit dans le très parisien et très fermé salon de Mme de Cavaillet par Anatole France, Maurras a parfaitement su cacher son antisémitisme à ces cénacles où il brûle d'être introduit. S'il attaque alors, dans ses articles, les « barbares » au profit des romans, il n'y laisse nullement transparaître cette facette de sa pensée. C'est ainsi que *Le chemin de Paradis* est publié par Calmann-Lévy. La parution est largement le fait des insistances d'Anatole France auprès de l'éditeur, l'écrivain célèbre ayant pris le jeune écrivain sous son aile.

La montée de l'antisémitisme en France, qui atteint son apogée lors de « l'Affaire Dreyfus », offre à Maurras l'occasion d'une irruption immédiate en politique au sein d'un conflit national de grande ampleur, de beaucoup supérieur, en terme d'audience, aux querelles des félibres provençaux et des cénacles littéraires parisiens. « L'Affaire » divise radicalement l'opinion publique en deux camps au bord de la guerre civile, sur fond d'affaire d'espionnage et d'intoxication réciproque des services secrets français et allemand. Elle s'appuie sur l'exaltation d'un sentiment antisémite d'une exceptionnelle brutalité, conduisant à des

émeutes anti-juives d'une violence « telle que la France n'en a peut être jamais connue dans son histoire. »<sup>353</sup>.

Maurras s'engage alors ouvertement contre Dreyfus au début du mois de septembre 98, au moment où la faction antidreyfusarde reçoit le contrecoup du suicide du colonel Henry, chef des services de renseignements, soupçonné d'avoir fabriqué un faux « bleu » en 1896, qui chargeait Dreyfus. Maurras publie alors une série de sept articles intitulés « Le premier sang » dans les colonnes de *La Gazette de France* dans lesquels il pratique une rhétorique de détournement efficace, ce qui fait instantanément de lui l'un des champions du camp nationaliste.

Mais son entrée fracassante dans « l'Affaire », l'engagement qui va être le sien, ainsi que le média de sa diffusion, la vindicte polémique d'un journalisme trivial, stupéfient les milieux de la bourgeoisie républicaine qui lui avaient ouvert leurs portes : « Je suis en mesure de vous affirmer que M. Maurras ne pense pas un mot de tout ce qu'il a osé imprimer. [...] Il préfère la politique aux muses et cela par pur dilettantisme, il l'a avoué devant moi naguère. C'est-à-dire qu'il trouve un délicieux orgueil à traiter avec virtuosité des sujets pour lesquels il n'était point fait. C'est un spécimen de cette dernière et funeste variante de l'intelligence, conséquence inévitable du trop de goût, du trop de souplesse, symptôme irrécusable du mal dont souffre notre génération.»<sup>354</sup>.

L'irruption brutale de la politique dans une œuvre qui, malgré le lien implicite qu'elle entretenait déjà avec la chose publique, demeurait néanmoins essentiellement littéraire, mais surtout le choix de son engagement, violemment réactionnaire, et la construction rhétorique qui le stimule, la violence à l'égard des personnes, le mettent rapidement en délicatesse avec l'humanisme universaliste des cénacles littéraires où il commençait à graviter, largement orientés vers la cause dreyfusarde. Son entrée publique est incompréhensible pour les milieux qu'il fréquente et qui voyaient en lui le bohème, le nihiliste, l'intellectuel décadent : le salon de Madame de Cavaillet se ferme alors que la rupture avec Anatole France, Dreyfusard, est consommée.

Mais qu'en est-il réellement de l'antisémitisme de Maurras, objet à la fois secondaire et omniprésent dans l'œuvre maurrassienne et qui s'exprime selon divers degrés d'intensité et de violence ? S'agit-il d'une résurgence héritée des traditions familiales et d'une certaine culture religieuse ou d'une construction politique comme symptôme d'une volonté

---

<sup>353</sup> Pierre Birnbaum et Michel Winock, *Histoire de l'extrême droite en France*, art. *Affaire Dreyfus, culture catholique et antisémitisme*, op. cit. p. 85.

<sup>354</sup> Lettre du 09/09/1898, de Reynaldo Hahn à Joseph Reinach, à propos de la série d'articles le « faux Henry », BNF-N.a.fr, 13574, f° 124-127.

particulière ? Quelle part de ce discours se situe dans l'héritage fantasmatique, courant dans le milieu d'où il provient, et quelle part se situe au niveau d'une visée plus strictement stratégique et politique ? L'« Affaire » est-elle la cause réelle ou l'instrument que prend cette détestation ?

L'antisémitisme tel qu'il apparaît dans ses textes de la *Gazette de France* liés à l'affaire Dreyfus est une forme d'antisémitisme atténué, si on le compare à l'antisémitisme de ses contemporains immédiats à l'Affaire Dreyfus (Drumont, Gobineau, Barrès etc...) ou de ses propres articles sous l'Occupation. Il se donne pour le fait d'un rationalisme social qui rejette tout critère biologique dans l'expression de son sentiment : « La race au sens physique est un grand sujet de sourires »<sup>355</sup>. Il ne s'agit pas de lutter contre les juifs en particulier, mais contre leur philosophie, contre « la constitution juive »<sup>356</sup>, c'est-à-dire contre la structure de pensée qui coordonne les divers constituants de la « nation juive ».

Cette doctrine contraire n'est pas le fait d'une race ou d'un peuple au sens biologique du terme mais d'un esprit qui s'est insinué au sein de l'esprit français, reniant ses traditions et leur héritage. Il n'est pas issu (ou pas seulement) d'une constitution biologique mais d'une pensée anarchiste, cosmopolite et libérale. Aussi peut-il y avoir, par le propre rejet qu'ils sont capables d'effectuer sur leur nature, de bons juifs qui, par l'effet d'une longue maturation de sédimentation historique, se sont acclimatés au véritable esprit français (et qui formeront, dans les années vingt, les bons rédacteurs juifs d'*Action française*, que Maurras sait habilement utiliser), comme de mauvais français tout entiers abandonnés à l'esprit juif. C'est l'exemple d'Henry Michel, « un petit juif de philosophie [...] a publié une page insultante sur Bonald »<sup>357</sup>, le philosophe de la contre-révolution naturellement méprisé « par la juiverie universitaire »<sup>358</sup> : « Il ne s'agit plus de monsieur Galliffet, l'ami des juifs [...] Je mets l'homme hors de cause. Mais comment voulez-vous renverser l'odieuse constitution anarchique, ploutocratique, démocratique, cosmopolite qu'il a présentée sans l'aide d'un pouvoir personnel vigoureux. »<sup>359</sup>

Tout le mal vient de là, d'un individualisme cosmopolite, sans principe de patrie, incarné par un peuple, lui-même apatride, et dont l'idéologie s'est répandue en occident depuis l'occupation romaine de la Grèce et l'apparition du « Juif », c'est-à-dire du Christ,

---

<sup>355</sup> Journal *La Gazette de France* du 26 mars 1895.

<sup>356</sup> Lettre du 9 septembre 1898, de Reynaldo Hahn à Joseph Reinach, à propos de la série d'article le « faux Henry », BNF-N.a.fr, 13574, f° 124-127.

<sup>357</sup> Pierre Birnbaum et Michel Winock, *Histoire de l'extrême droite en France*, art. *Affaire Dreyfus, culture catholique et antisémitisme*, op. cit. p. 170.

<sup>358</sup> *ibid*, p.172.

<sup>359</sup> Charles Maurras, *L'Etang de Berre*, chap. *La petite ville, La République de Martigues*, op.cit. p.58.

ouvrant la porte à la corruption orientale de l'art et de l'âme grecque : « Rome a propagé l'hellénisme et avec elle le sémitisme et son convoi de bateleurs, de prophètes, de nécromants, agités et agitateurs sans patrie. ».<sup>360</sup>

Or, cette construction d'un « antisémitisme de raison », qui se transcrit, sous sa plume, par l'« antisémitisme d'Etat », a une double utilité dans sa propre construction doctrinale et personnelle, en 1898. Elle lui permet de se démarquer des autres formes de discours antisémites concurrents tout en situant les débats autour de la question juive sur un plan plus intellectuel, c'est-à-dire de s'extraire des questions d'individus, contre lesquels se déchaînent pourtant ses éditoriaux, de façon à ne pas rompre le lien avec les milieux intellectuels de l'avant-garde littéraire ou d'autres, plus strictement conservateurs, mais auxquels répugne la vindicte populiste.

S'il apparaît comme une construction seconde qui ne fonde en rien la pensée philosophique de Maurras, son anthropologie, sa critique ou la structure de son système doctrinal, l'antisémitisme en est pourtant un rouage constructeur, c'est-à-dire un élément discursif récurrent au sein d'un système complexe élaboré à partir de divers couples d'oppositions ayant pour fil rouge le conflit d'intérêt franco-allemand, et d'où proviendrait notamment, comme nous l'avons vu durant les jeux olympiques d'Athènes, sa conversion au monarchisme. C'est ainsi que l'antisémitisme de Maurras, tout comme son monarchisme, apparaît comme la résultante d'une construction théorique fortement teintée du rationalisme scientifique propre à cette époque.

De la même manière que sa conversion au monarchisme de raison, la conversion à l'antisémitisme est l'aboutissement d'une prise de conscience au nom des seuls intérêts de la nation. C'est une constante de son discours, ses motivations ne sont dictées que par l'éthique et il entre en politique au nom de l'unité nationale, pour protéger les grands ordres nationaux contre l'anarchisme individualiste qui délite le corps social et affaiblit la France face à son ennemi le plus irréductible, l'Allemagne éternelle. Pour Bruno Goyet, qui a décortiqué les structures sémantiques du *dictionnaire politique et critique*, en faisant ressortir les grands concepts lexicaux, toute la pensée doctrinale de Maurras s'organise autour d'une structure duale qui oppose profondément la France à l'Allemagne. C'est l'exemple notamment de sa critique littéraire qui, avec une amplification notoire, se construit majoritairement sur une construction axiologique opposant la barbarie à la civilisation latine.

---

<sup>360</sup>Charles Maurras, *Anthinéo*, chap. *Le retour au foyer*, op. cit. p.225.



Tous ses textes antisémites de la *Gazette* paraissent mus par l'idée « qu'Israël servait l'Allemagne pour anéantir le grand état-major français. ».<sup>361</sup> Cette idée récurrente de « l'ennemi de l'intérieur, serviteur de nos ennemis du dehors », apparaît avec une constance surprenante dans le discours d'*Action française*. Or la chronologie du fantasme récurrent selon lequel le parti juif travaillerait de concert avec l'Allemagne pour ruiner les intérêts français, montre le fort degré de dépendance qu'entretient le nationalisme maurrassien avec l'antisémitisme. Mis en sommeil durant la Grande-Guerre au nom de l'Union sacrée, il reparaît dès l'occupation de la Rhur et jusqu'à la crise américaine ; il disparaît à nouveau dans le tournant des années trente, jusqu'à l'immédiat Avant-guerre où il revient au premier plan du discours d'*Action française*, et ce jusqu'à l'extrême fin de la guerre : souvenons nous de Maurras, condamné à la prison à perpétuité lors de son procès et qui s'insurge : « c'est la revanche de Dreyfus. ».

Ainsi, de la même manière que son monarchisme de raison semble provenir d'une survivance, d'une fidélité malgré la révolte, à l'idéologie familiale, sa conversion soudaine à un antisémitisme défini selon les critères scientifiques de la pensée rationaliste apparaît clairement teintée de l'expression spontanée d'un fantasme raciste hérité de son milieu d'origine, celui de la petite bourgeoisie provinciale, préjugé renforcé par les difficultés financières que connaissent les Maurras depuis la mort du père, avec, en filigrane, l'idée du sentiment d'une injustice qui leur est faite alors que le Juif, lui, a de l'argent.

### 1.5 Le fantasme antisémite

C'est ainsi que son œuvre littéraire se teinte d'un antisémitisme plus traditionnel, à coloration religieuse et fantasmatique, propre à l'œuvre des années 1900, cependant peu présent en poésie. La figure allégorique de Marthe dans *Anthinéa*, image symbolique du judaïsme et de l'orient corrupteur qui séduit, s'installe et pervertit pour désorganiser, diviser, suffit à en donner un clair exemple : « Cette femme syrienne affola tout ce que le pays contenait de rustres et de goujats. Elle les rapprocha des bêtes et ils la portèrent aux nues. [...] Elle agitait le cœur de l'homme. Elle l'isolait, l'égarait. ».<sup>362</sup>

« La présence funeste de cette sorcière syrienne condamne déjà les anciennes colonies grecques de Provence, ouvrant la frontière aux envahisseurs : « [...] quand une troupe de

---

<sup>361</sup> Jeannine Verdès-Leroux, *Refus et Violence, Politique et littérature à l'extrême droite des années trente aux retombées de la Libération*, Ed. Gallimard, coll. Suite des Temps, Paris, 1996, p. 54.

<sup>362</sup> Charles Maurras, *Anthinéa*, chap. *Le retour au foyer*, op. cit. p. 227.

barbares, d'un autre sang que Marthe, aux corps blancs et aux cheveux roux, se montrèrent sur nos lagunes, les guidait-elle de ses yeux et de ses cheveux sombres »<sup>363</sup>. Son esprit de division aurait ensuite gangrené les anciennes monarchies européennes, telles que l'Allemagne ou l'Angleterre, par le biais du protestantisme : « Marthe dut conspirer pour ce réveil de l'esprit juif et l'impur délire biblique que nous appelons ironiquement Réforme. »<sup>364</sup> Puis elle conspirera avec lui pour répandre les idées révolutionnaires : « Au XVIIIème siècle, n'était-elle point l'âme de la Révolution ? Qu'une folie se fasse, qu'une faute de goût et de sens insulte le soleil, la présence de Marthe doit être retenue et scrutée avec attention. Toute déraison vient d'elle, la rupture des hautes traditions de l'esprit, le retour à l'état sauvage. »<sup>365</sup>. Maurras en juge toujours selon une chronologie propre à sa perception historique de l'idéologie juive se répandant dans toute la *romania*, de l'empire de Rome jusqu'à la Révolution.

Or l'on ne saurait trop insister sur l'anti-protestantisme de Maurras et de l'association qui coexiste entre sa conception du protestantisme et du judaïsme, entièrement fondée sur la vision bipolaire opposant la France à l'Allemagne, avec, en filigrane, l'idée du complot, de l'association malveillante, construction fantasmagorique qui n'est pas sans évoquer *Le protocole des sages de Sion*. Car il s'agit d'une clef : la crise de la France moderne ne s'explique pas, pour Maurras, sans comprendre la ligne de continuité qui existe entre la Réforme, le Rousseauisme, la Révolution qui découle de l'association des « idées Maçonniques, des idées suisses, des idées démocratiques, libérales élaborées par les philosophes et les moralistes germains. »<sup>366</sup>

Le rejet du parlementarisme trouve ici sa justification première, dans l'idée qu'un tel système est le résultat d'une conjuration : celle des « quatre confédérés » (Protestants, Juifs, Métèques et Francs Maçons) qui, depuis la Révolution, auraient méthodiquement conçu l'occupation puis l'appropriation du pays pour leur compte : « La domination de cet Étranger de l'intérieur se maintient à la faveur de notre division civile entretenue par la démocratie, par l'élection, par les partis, par la tradition révolutionnaire, consulaire, impériale, par tout ce qui sépare l'individu de sa famille, de sa religion, de son corps d'état, par tout ce qui insurge les individus ainsi détachés contre ce qui subsiste d'ordonné, de continu, de solide dans la nation. »<sup>367</sup>

---

<sup>363</sup> Ibid. p. 230.

<sup>364</sup> Ibid. p. 230.

<sup>365</sup> Ibid. p. 230.

<sup>366</sup> Charles Maurras, *L'Étang de Berre*, chap. *La politique provençale, les partis mourants*, op. cit. p.182.

<sup>367</sup> Charles Maurras, *Journal L'Action française* du 19 juin 1913.

L'ennemi juif corrompt par la religion, arme première de son entreprise impérialiste, et dévastatrice en ce qu'elle tend à déifier l'homme, le situant au dessus de toute chose. Ainsi le protestantisme, judaïsme maquillé, tendrait à propager, sous couvert de chrétienté, la doctrine juive, par le biais du libre examen. Selon Maurras, c'est cette destruction des anciens ordres qui, en délitant le corps social de l'Ancien Régime, en a dérégulé le fonctionnement immuable. Ainsi l'anti-individualisme maurrassien apparaît-il profondément lié à son antisémitisme.

Suivant cette perspective, ce désordre chronique est représenté par la « dictature des partis » qui se voit définie comme la racine d'une division irrémédiable tant que perdurera le système démocratique : « Il faut combiner la malfaisance historique des dernières lois à la malfaisance éternelle des partis [...] La fatalité des partis entraîne les honnêtes gens à commettre, à subir ou à contresigner les actes malhonnêtes [...] Il n'y a qu'un remède à ce mal des partis, générateurs de haines énervantes et appauvrissantes, c'est la suppression du gouvernement des partis. »<sup>368</sup> – entendre imposer le retour à la Monarchie.

Les partis et, à travers eux, la division des forces de la nation sont donc la résultante de l'esprit individualiste. Ils s'accompagnent du « bavardage » qui est négation de la vivacité nécessaire à l'action politique, néfaste à la bonne marche d'un État en guerre permanente contre un ennemi toujours enclavé à la limite de ses frontières. Le Bavardage conduit au chaos. Notons dès à présent que Maurras situe la bataille à venir sur un champ linguistique. Aussi il n'est pas étonnant que les arts littéraires, et particulièrement la poésie, soient l'un des enjeux logiques de la résistance de la civilisation contre les « invasions barbares », ce dont le long poème épique de la *Bataille de la Marne* demeure l'exemple le plus évident.

L'Affaire Dreyfus offre ainsi la possibilité d'une prise de conscience collective, d'un retour à l'ordre et à la stabilité française, une lutte des « vrais français et de l'armée française » contre « les républicains et les juifs »<sup>369</sup>, c'est-à-dire contre l'idéal démocratique, hérité des Lumières, et d'importation étrangère. Car le peuple français est dominé par « un besoin d'ordre, de méthode, de stabilité, le goût de la permanence et de la continuité. »<sup>370</sup>. Or l'idéal Républicain est le fait d'un autre peuple qui « s'est ingénié cent ans à faire prendre l'exception pour la règle et l'abus rare pour l'usage constant. Cent ans, il a travaillé à envenimer contre nos plus vieilles familles nos instincts de jalousie gauloise. »<sup>371</sup> Il aurait trouvé son origine en Allemagne, où serait né l'esprit révolutionnaire, chez les « protestants »

---

<sup>368</sup> Charles Maurras, *L'Etang de Berre*, chap. *La petite ville, maire et curé à la couronne*, op. cit. p. 42–43.

<sup>369</sup> Pierre Birnbaum : *Histoire de l'extrême droite en France*, art. *Affaire Dreyfus, culture catholique et antisémitisme*, op. cit. p. 98.

<sup>370</sup> Charles Maurras, *Journal L'Action française*, 13 juillet 1916.

<sup>371</sup> Charles Maurras, *L'Etang de Berre*, op. cit. p.168.

et les « juifs » : « Ces deux peuples, qui se cachent derrière l'État, adhèrent de tout leur cœur au dogme de la Discussion comme à toute doctrine de destruction, à toute idée qui dit *non* et qui chante à *bas*. ».<sup>372</sup> Le doctrinaire ira même jusqu'à affirmer que les insurgés, lors de la prise de la Bastille, étaient des étrangers : « La plupart Allemands, avouait Marat. ».<sup>373</sup>

Or une telle perception, relativement classique des fantasmagories antisémites, ne peut trouver seulement ses racines dans une construction rationnelle de l'esprit. Elle paraît clairement provenir d'un sentiment passionné, probablement hérité des fantasmes courants dans le milieu où Maurras a grandi. Ainsi semble-t-il que l'on en retrouve des traces et des témoignages plusieurs années avant sa conversion à l'antisémitisme durant l'Affaire, alors même qu'il le cache des milieux de la bohème et de l'avant-garde littéraire où il est introduit.

Dans sa *Confession politique*, texte précédemment évoqué, Maurras reconnaît un antisémitisme « de cœur », datant de sa période boulangiste, alors que, vivant encore rue de Cujas, dans le cinquième arrondissement de Paris, il vote pour Alfred Naquet, député d'extrême gauche converti à la boulangerie : « l'évolution conservatrice du Général me décida même à avaler, pour l'amour de lui, un assez dur crapaud ; majeur en 1889, et vivant rue Cujas, au cinquième arrondissement, je donnai mon premier bulletin de vote au juif Naquet, bien que je fusse antisémite de cœur ! ». C'est également de ce même texte que provient le célèbre apologue du jeune Maurras de dix-sept ans, découvrant avec horreur, lors de son arrivée à la capitale « Dès les tous premiers pas que je fis dans Paris, dans la matinée du 2 décembre 1885, j'avais été frappé, ému, presque blessé du spectacle matériel de ces belles rues et de ces grands boulevards que pavaisait, du rez-de-chaussée jusqu'au faite, une multitude d'enseignes étrangères, chargées de ces noms en K en W, en Z que nos ouvriers d'imprimerie appellent spirituellement les lettres juives. *Les Français étaient-ils encore chez eux en France ?* Quiconque tendait à poser cette question éveillait en moi des mouvements confus d'approbation ou d'adhésion. ».

Il demeure cependant difficile de s'en tenir à la seule version de Maurras quand on sait les tendances à la reconstitution permanente de sa propre biographie et l'intérêt qu'il peut avoir à revendiquer un antisémitisme précoce en 1930, durant la période de la crise américaine. Cependant certains témoignages et correspondances semblent témoigner d'une réalité de cet antisémitisme « de cœur », hérité des traditions familiales et qui était

---

<sup>372</sup> Colette Capitan- Peter, *Charles Maurras et l'idéologie d'Action Française, étude sociologique d'une pensée de droite*, Ed. Le Seuil, Paris, 1972, p.68.

<sup>373</sup> Charles Maurras, *L'Etang de Berre*, chap. *nos libertés*, op. cit. p.162.

probablement extrêmement présent chez ses maîtres religieux du collège d'Aix,<sup>374</sup> et dont les formes d'antisémitisme présentes dans l'œuvre littéraire témoignent partiellement.

Ainsi, alors qu'une vibrante polémique l'oppose à son ami de collègue René de Saint-Pons au sujet de Fernand Hauser, qui avait pourtant été des premiers à défendre son entreprise fédéraliste, mais qui est juif, et, à travers son exemple, de la possibilité des juifs d'entrer au félibrige, Maurras écrit, dans une lettre de 1894 : « Il y a des juifs très gentils, il y en a de très savants, il y en a même de généreux. [...] Je fraierai, s'il le faut, avec les juifs dont le commerce sera agréable et je les aurai pour amis : mais jamais, tant que je disposerai d'une influence, si petite qu'elle soit, je ne tolérerai l'influence d'un Juif parmi nous, pour la simple raison qu'il n'y a pas un seul individu de race juive (même et surtout le Juif antisémite, le plus dangereux) qui soit dépourvu d'esprit de solidarité pour sa nation juive : de force ou de gré, ou autrement, un Juif traîne après soi un régiment de Juifs, et quand les Juifs se trouvent quelque part, il faut qu'ils détruisent. [...] il saura la langue d'Oc mieux que nous, mieux que nous notre histoire : il réalisera ton hypothèse du Juif « excellent élément » et, si nous l'acceptons, nous serons d'avance foutus. »<sup>375</sup>.

Ainsi cette première phase de construction du système maurrassien que représente la période qui oscille entre 1893, à partir de laquelle il concède à la republication de ses textes, et 1898, qui sera également le moment, avec la parution du *Chemin de Paradis*, en 1895, de son intronisation en littérature, ne se construit pas, fondamentalement, en rupture brutale avec la période précédente, symboliste et décadentiste, des premières années parisiennes, mais comme la continuité d'un mouvement progressif de gestation théorique, de formation rhétorique et d'acculturation politique qui transparaît dès ses textes et ses choix politiques antérieurs, comme au travers de l'aventure boulangiste ou dans ses articles de *La Réforme sociale*. Les éléments moteurs sont donc issus en grande partie, au rebours de ce que prétend le doctrinaire, de résurgences de l'idéologie familiale à laquelle il est demeuré inféodé, malgré les années de révolte parisienne. Pourquoi s'en défendre ? En quoi consiste la nécessité, pour Maurras, d'imposer une structuration de pensée née de la raison et de la métaphysique masquant une appartenance plus ancienne, de type traditionaliste.

---

<sup>374</sup> Ibid. p.162.

<sup>375</sup> Lettre à René de Saint-Pons datée de 1894, conservée par M. Jacques Maurras.

## 1.6 Les conversions

Les différentes « conversions » de Maurras ont un double but, à la fois politique et iconique, immédiat et de plus long terme. Dans l'instant de l'Affaire Dreyfus, les constructions maurrassiennes ont un rôle fédérateur. Le monarchisme maurrassien prétend en effet, par divers emprunts au positivisme comtien et à l'empirisme rationaliste, sortir la droite monarchiste de l'attentisme dans lequel elle est engluée depuis la Révolution. En effet, le mysticisme catholique des penseurs de la Contre-révolution est pénétré de la conception augustinienne du péché originel et de la chute : pour Joseph de Maistre, la révolution est une punition de Dieu, châtiant une France hérétique dans le renoncement de sa foi catholique et dont le régicide fut le crime « originel ». Plus fanatique que raisonnable, De Maistre attend la restauration des anciens ordres par la Grâce. Ainsi la Révolution assume-telle une fonction providentielle : punir pour faire renaître<sup>376</sup>. « La contre-révolution attend plus qu'elle ne veut. Elle est pure négation du politique, refus du volontarisme [...]. Elle est renvoi de l'homme à une modestie absolue. »<sup>377</sup> Le contre-révolutionnaire est un désespéré, un attentiste sans réelle solution politique : « Ce que je vois de plus clair dans tout ceci [...] est l'apocalypse. »<sup>378</sup>

Or Maurras est, en politique, un philosophe de la volonté : « Le désespoir en politique est une sottise absolue. »<sup>379</sup> Il réfute le fatalisme maistrien et cherche à réorganiser une droite monarchiste dans l'attente « des cosaques et du Saint-Esprit. ». Il s'agit de réorganiser un parti monarchiste déclinant. Pour ce faire, Maurras réorganise la pensée contre révolutionnaire en la dégageant de son mysticisme profond comme de son humilité absolue. D'où certaines considérations, toutes politiques, à la Rivarol ou à la Joubert, sur le rôle de la religion catholique : « Il suffit que la religion soit la religion. Il n'est pas nécessaire qu'elle soit la vérité. »<sup>380</sup> La foi catholique, vraie ou fausse, fait partie du patrimoine génétique de la société française. Elle est, au même titre que la monarchie héréditaire, intimement liée à celle-ci.

C'est un des repères de certitude fautes desquels l'homme social est coupé, séparé, exclu des autres hommes, redevenu loup parmi les loups.<sup>381</sup> Pour réformer dans un sens

---

<sup>376</sup> Stéphane Riols, *Révolution et Contre révolution au XIX<sup>e</sup> siècle*, Ed. DUC/Albatros, Paris, 1987, p. 31.

<sup>377</sup> Ibid. p. 31.

<sup>378</sup> Joseph de Maistre, cité par Gérard Gengembre, *La contre révolution ou l'histoire désespérante*, Ed. Imago, Paris, 1989, p. 104.

<sup>379</sup> Charles Maurras, *L'Avenir de l'Intelligence*, préface, op. cit. p. 17.

<sup>380</sup> J. Joubert, *les carnets*.

<sup>377</sup> M. winock, *Histoire de l'extrême droite en France*, art. *L'héritage contre révolutionnaire*, op.cit. p. 30.

volontariste la droite contre-révolutionnaire et antirépublicaine, Maurras va mêler aux bases contre-révolutionnaires les théories plus modernes du positivisme comtien et de l'empirisme rationaliste. S'il peut paraître contradictoire que Maurras ait trouvé une source d'inspiration profonde chez Comte quand on sait l'influence du maître positiviste sur les pères de la troisième république, il ne faut pas omettre que Comte, philosophe du Progrès et héritier de la pensée des Lumières, est aussi le philosophe de l'Ordre : « Héritier de la Révolution il est en même temps conservateur et admirateur de la belle unité des esprits qui régnait au moyen âge. On comprend qu'il ait trouvé des disciples chez les penseurs de droite comme de gauche. Charles Maurras, tout comme Alain, se recommandent de lui. »<sup>382</sup>

La doctrine positiviste, très en vogue depuis la mort de Comte, va permettre à Maurras de préciser la notion d'Empirisme organisateur : le caractère organique de la nation, le rôle fondamental qu'y occupe la religion, sont allégués par la prédominance de la logique dans l'application correcte des leçons de l'Histoire et des lois de la Nature. Si Comte termine son édifice sociologique par le couronnement d'une religion de l'humanité, Maurras, en contre-pied, lui préférera une religion de la Nature héritée de ses ancêtres, leitmotiv culminant de sa poésie. Non pas celle de « quatre juifs obscurs, » comme il l'écrit dans sa préface du *Chemin de Paradis*, mais celle d'une église romane qui a su filtrer la Bible.

Son anti-protestantisme fondateur incite Maurras à opposer christianisme et catholicisme ainsi qu'à intégrer cette mystique catholique dans une entreprise de continuité : considérant que la patrie ne se consolide qu'à partir d'un patrimoine accumulé au long des générations et des siècles, il fait remonter les racines de la France à l'hellénisme antique qui se serait préservé dans la langue d'oc, langue du sud de la France, partie romanisée de la nation, notamment en Provence, antique *Provincia romana*, terre où avaient été fondées les colonies grecques de Massilia et de Carthagène. Maurras ne conçoit le catholicisme qu'en ce qu'il peut être continuité de l'héritage antique et préservé des influences « orientales », individualistes, de la Bible.

Au sein de cette vaste entreprise philosophique et métaphysique, l'antisémitisme joue un rôle fort en ce qu'il va permettre de remplacer les anciennes conceptions sur l'origine raciale du peuplement des Gaules, entre Francs et Celtes, alors détrôné par le mouvement des sciences positives du XIX<sup>ème</sup> siècle. C'est ainsi qu'il réfute les théories traditionalistes sur l'origine ethnique franque de la noblesse, substituant au rapport d'inégalité franco-celtique, le rapport d'inégalité qu'entretiennent les vrais français et les juifs. L'antisémitisme permet une

---

<sup>382</sup> D. Huisman, A. Vergez et S. Le Strat, *Histoire des philosophes*, Ed. Nathan, Paris, 1996, p. 219.

substitution théorique qui le situe dans l'ère scientifique de son époque et lui permet de se solidariser aux piliers doctrinaires de la Contre-révolution en les adaptant aux concepts de son époque. L'antisémitisme lui permet d'affirmer en même temps le principe d'inégalité des hommes, qu'il développera jusqu'à la nécessaire exploitation de l'Homme par l'Homme<sup>383</sup>, ainsi que la conception séculaire de la nation organisée autour d'une ontologie sociale (la société n'est pas une somme d'individualités plus ou moins bien unies les unes aux autres, elle est une entité supérieure à laquelle chaque individu a pour devoir de se soumettre.), tout en réfutant le principe universaliste d'Humanité.

Pour faire renaître ce phénix moribond que représente le monarchisme français, l'ambition première de Maurras sera de le souder à nouveau à sa base, le peuple, dont il s'est depuis longtemps désolidarisé. C'est là le rôle véritablement fédérateur de l'antisémitisme, thème révolutionnaire de droite par excellence, particulièrement fort au moment de l'affaire Dreyfus, mobilisateur et rassembleur, à l'extrême droite comme à l'extrême gauche<sup>384</sup>. L'antisémitisme permet au discours de fédérer un large éventail de mouvances politiques extrémistes antirépublicaines et révolutionnaires. Il est à l'origine de l'alliance « contre nature » avec l'extrême gauche antisémite, que la bannière de l'antisémitisme avait déjà permis de rallier lors de l'Affaire<sup>385</sup>.

Ce destinataire populaire, que Maurras cherche à rapprocher de son monarque en exil, explique également l'extrême violence de certains éditoriaux, notamment des attaques de personnes, selon des schémas discursifs d'un genre populiste tout à fait courant à cette époque. Aussi le développe-t-il au nom même de la nécessité du rassemblement des troupes de droite, selon les modalités d'un discours qui ne nous est pas, aujourd'hui encore, totalement étranger. Maurras et Barrès prétendent s'y convertir pour cette raison première : « Tout paraît impossible, ou affreusement difficile, sans cette providence de l'antisémitisme : par elle tout s'arrange, s'aplanit et se simplifie. Si l'on n'était pas antisémite par volonté patriotique, on le deviendrait par simple sentiment de l'opportunité. »<sup>386</sup>

---

<sup>383</sup> Charles Maurras, *La Balance intérieure*, préface, Lardanchet, Lyon, 1952, p 23 : « ... le primitif de la forêt, s'il est homme, doit commencer par satisfaire à l'obligation de recourir au ministère de l'homme, de se servir de l'homme, de consommer le fruit vivant des peines et des sueurs de l'homme, de l'exploiter, mais oui, ma pauvre petite dupe de Karl Marx ! »

<sup>384</sup> Henry Zwi Weinberg, *L'Affaire et l'antisémitisme : le cas Urbain Gohier*, R. Koren et D. Michman (dir.), *Les intellectuels face à l'affaire Dreyfus hier et aujourd'hui*, Actes du colloque de l'Université de Bar-Ilan, décembre 1994, Ed. L'Harmattan, Paris, 1998, p. 75-90.

<sup>385</sup> Pierre Birnbaum, *Histoire de l'extrême droite en France*, art. « Affaire Dreyfus, culture catholique et antisémitisme », op. cit.

<sup>386</sup> Charles Maurras, *Journal L'Action française*, 28 mars 1911.



## 1.7 L'écrivain engagé

Le second sens de ces « conversions » a, quant à lui, un impact plus personnel et moins immédiat. Si, comme pour sa critique littéraire de l'Ecole romane, le rejet d'un traditionalisme familial hérité de l'idéologie de la Contre-révolution et de la Restauration s'explique en termes de capacité de fédération, la conversion au monarchisme de 96 puis à l'antisémitisme en 98, permettent également de préserver, auprès des cénacles littéraires d'avant-garde, l'image d'une antériorité du choix littéraire sur le choix de l'engagement politique. Or cette antériorité permet de préserver l'image du jeune bohème, symboliste et décadentiste qui le rattache à la littérature. C'est pourquoi la bohème deviendra, par la suite, un élément central de l'iconographie, lorsque la position d'homme de lettres sera de plus en plus difficile à maintenir.

Certes, Maurras n'a pas le monopole de la vindicte journalistique la plus crue et la plus triviale parmi les hommes de lettres de son époque. De la même manière que le 17<sup>e</sup> siècle a eu son salon littéraire et son poète courtisan, le 18<sup>e</sup> sa « République des Lettres », le 19<sup>e</sup> et le 20<sup>e</sup> ont vu naître l'écrivain-journaliste, l'écrivain-homme d'action ou l'écrivain engagé. L'engagement devient un mode de positionnement de l'écrivain face à la société, c'est-à-dire face aux nouvelles conditions gouvernant son statut social, nées du développement mercantile de l'industrie littéraire. Maurras appartient à cette génération d'écrivains qui, influencée par la tradition pamphlétaire du siècle des Lumières et plus particulièrement du Second Empire, jette le débat politique en littérature par biais de la polémique la plus violente et le relais de la presse. Dans cette veine, la figure de Maurras répond à celles de Léon Bloy ou de Charles Péguy, dont la vindicte journalistique et le fanatisme nationaliste furent tout aussi virulents et extrémistes que ceux de Maurras, et souvent tournés contre les mêmes adversaires, Emile Zola, Jean Jaurès ou encore Jacques Maritain.

Or ces écrivains profitent aujourd'hui, au sein des milieux littéraires et savants, de plus amples indulgences. Comment expliquer cette partialité de l'Histoire, cet inégal reflet de la postérité, charitable pour les uns et délétère pour les autres ? Peut-être parce que ces grandes figures littéraires auront, dans la ligne de cohérence parfois chaotique de leurs idées, permis à l'historiographie moderne d'en déceler différentes clefs qui offrent un prisme d'observation historiographique stable et linéaire : celui de la littérature comme gamme majeure de leur expression, liée à une certaine intégrité de la pensée, fût-elle didactique. C'est loin d'être le cas de Charles Maurras.

En effet, les textes polémiques de Péguy n'apparaissent dans son œuvre qu'à partir du moment où il a publié le *Porche de la deuxième vertu*, c'est-à-dire du moment où il a conquis une certaine reconnaissance, une notoriété littéraire. Or la polémique n'est excusée que chez un écrivain reconnu, estimé, aimé : ainsi pardonne-t-on plus facilement son antisémitisme à Dostoïevski ou à Céline qu'à Maurras, qui va très tôt laisser le discours polémique et pamphlétaire envahir son œuvre, au détriment de la littérature. Il lui faut donc continuellement ménager ses pairs en littérature, particulièrement Anatole France, avec lequel la rupture est consommée depuis l'engagement antidreyfusard qui éloigne le rédacteur violent et antisémite de toute légitimité littéraire. C'est ainsi que, parallèlement à sa carrière naissante de politique, Maurras continue, dans la *Revue Encyclopédique*, son travail de critique littéraire. Il ne peut renoncer à cette forme première de son intronisation en littérature, grâce à laquelle il s'était fait remarquer des cénacles de l'avant-garde.

Toutefois une tendance très nette se dégage de cette critique, à partir de 1897 et conjointement au combat antidreyfusard. Il n'est plus question de commenter simplement de la poésie mais de commenter l'influence de la poésie sur la société : il ne s'agit pas de talent poétique véritable ou fictif, mais de nervosité, d'alanguissement, de déchéance tant de la langue, rongée par des pratiques de mauvaise cuisine prosodique, que du fond détruit par la volonté ridicule d'être neuf, original. A ces vacuités, le critique oppose un art de raison et de reconquête « nationale » qui puise sa légitimité dans une continuité, qui ne soit pas l'imitation servile mais le réel renouvellement des Anciens ; toute une esthétique ou plutôt une politisation de l'esthétique poétique « salvatrice » s'affirme dès 1897, faisant de la poésie le fer de lance d'un combat de « renouveau national ».

Après l'article sur *Les Epoques de Verlaine* de *La Revue encyclopédique* de 1895, nous notons dans *La Plume* du 1er février 1897, dans un numéro intitulé « Le congrès des poètes » un article plus incisif, qui, sans s'intéresser de près à la poésie de Verlaine, en dénonce la propension épidémique : « Je compte pour ma part que les honnêtes gens, comme ils cessent déjà d'avoir du goût pour l'ataxie et autres lésions nerveuses se détourneront de *Il pleure dans mon cœur* et *Le ciel est par-dessus le toit*. » L'influence de Verlaine sur des poètes « languissants », la perversité de son art, celui d'un génie de la poésie dévoyé dans Le Parnasse et autres courants néoromantiques débilissants, tant pour la langue qui se délite en « étincelles » de poésie que pour le lecteur qui perd toute force à lire de telles fadaïses fut à ce point néfaste que son premier et plus grand mérite serait de montrer aux Parnassiens eux-mêmes que ce n'est pas l'arsenal d'une métrique consommée qui fait le poète. Seul un poète peut faire de la poésie, mais il s'agit d'une grâce innée et non d'un métier, à la condition

toutefois que cette grâce s'inscrive dans un parcours collectif, un projet véritable qui ne soit pas l'éternel radotage de se raconter. Ainsi Verlaine a-t-il perdu la langue, « abîmé le style et réduit à rien la pensée. D'un si profond degré d'humiliation tout esprit généreux n'a pu que rebondir vers la lumière, l'ordre, la force, la grâce virile et les autres disciplines de la beauté. ».

La suite de l'article « Sur Verlaine » s'attaque à son éventuel continuateur, Le Conte de Lisle, un piètre avatar selon Maurras qui n'en parle que pour l'opposer à Jean Moréas : la critique prend immédiatement prétexte de cette antithèse pour tourner à la flatterie : « Et, dès lors, je tenais Jean Moréas pour ce qu'il était, c'est-à-dire l'aîné véritable de ces deux vieillards d'une inégale stérilité. » En effet, Selon Maurras, depuis André Chénier « le sceptre de la poésie était tombé dans une sorte de déshérence ». Après quelques regrets rapides, sur Lamartine puis sur Anatole France, qui s'est trop tôt détourné de la poésie, mais il est vrai qu'il était « si mal entouré », Maurras insiste pour glorifier à cet essor nouveau : « Mais c'est de poésie française qu'il s'agit maintenant. Depuis l'apparition du Pèlerin Passionné, et surtout depuis les retouches essentielles qu'il a faites à ce beau livre, Jean Moréas, mon maître et mon ami, m'est le signe vivant de la poésie nationale. Il en porte la destinée et on lui saura gré de l'excellente influence qu'il a prise sur ses disciples dont je tiens à nommer au moins M. Raymond de la Tailhède. Jean Moréas nous fait remonter à nos sources. Cet heureux Athénien, après nous avoir restauré plus d'un genre lyrique, l'ode, la chanson, l'épigramme, l'épître, même la satire et surtout l'élégie, qu'il a rendue si belle, nous promet une tragédie : la première représentation d'une nouvelle Iphigénie, imitée d'Euripide, dont quelques scènes achevées courent déjà de main en main, verra tous ces instincts classiques, refoulés depuis soixante ans aux veines de la France, prendre enfin leur revanche du désastre de Hernani. »

C'est en 1898 que Charles Maurras fait paraître, dans *La Revue Encyclopédique* du 5 novembre, un long commentaire critique sur Stéphane Mallarmé. Il s'agit, en réalité, d'une charge étonnamment vindicative : le propos commence par la dénonciation d'Adolphe Labitte, libraire de la Bibliothèque Nationale, qui, recevant la traduction par Mallarmé du *Vathek* de Berckford,<sup>387</sup> déclare que la préface de Mallarmé est « une mystification. » S'il ne s'agissait que de cela ! Selon Maurras, toute la personne de Mallarmé est un mensonge : « Partout l'auteur semble ruser et jouer avec le lecteur. Il affiche un amour du rare si vif et si sérieux qu'on admet difficilement qu'il ait eu loisir d'aimer la beauté et la vérité. » Maurras

---

<sup>387</sup>*Vathek*, conte oriental écrit en français par l'anglais Beckford, à la fin du XVIIIème siècle, aurait été publié par un Monsieur Mallarmé, grand-père du poète, avant que celui-ci ne le publie à nouveau, dans une édition de luxe, livre déposé à la BN. On prétend, sans en avoir le texte, que Mallarmé a peut-être traduit ce texte en anglais.

s'en prend à l'apparence du poète, à ce portrait « dont les traits semblaient se replier les uns sur les autres » ; et de parler de cet œil singulier qui « trahissait un monde d'idées fixes et de rêveries maniaques ».

Puis, délaissant Mallarmé en changeant de paragraphe, Maurras reprend son propos d'historien de la Littérature française : « Le Romantisme marque un moment de décomposition dans l'histoire de notre poésie » : l'affirmation, lapidaire, s'appuie sur le fait que « la sensibilité et l'imagination sont par lui affranchies de l'arbitre de la raison : le texte ne se subordonne plus au fond, il devient l'essentiel, la désorganisation de la phrase figure cet état de déliquescence. La phrase s'efface devant le Mot, si cher à Victor Hugo, et 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, le poème tout entier. La génération suivante essaiera vainement, avec Banville, de revenir à une règle. Banville, nouveau Bonaparte, qui promulgue une espèce de constitution de l'an VIII, avec son petit « *Traité de Poésie française*<sup>388</sup> qui abonde en prescriptions sévères destinées à garder à la muse quelque décence. » Peine perdue ! La désorganisation poétique figure un état plus grave de désorganisation sociale et morale : « Notre histoire littéraire ressemble trait pour trait à notre histoire politique ! » Tenir le mot pour essentiel, oublier l'objet qu'il peint, c'est abolir tout ordre, et tout sens : ainsi les postromantiques qui se pâment devant le mot pour le son qu'il renvoie, pour ce qu'il suggère et non pour ce qu'il dit, « choyé pour sa valeur musicale, son coloris ou sa forme » : c'est dire l'inanité finale du propos et la vacuité des textes des Parnassiens, « indifférents au fond des sujets évoqués. »

Il s'ensuit une fausse liberté, une dérive individualiste outrancière, dépendant du goût de chacun, et, en l'absence d'une « raison régulatrice » une thématique privée abandonnée à « ces passions diverses qui pouvaient fournir un objet, un principe d'unité et de poésie ». Mais quelle valeur intrinsèque peut avoir cette poésie, et quel intérêt pour ceux qui la lisent ? Revenant à Mallarmé, Maurras en fait le plus frappant exemple de cette poésie creuse, poésie parnassienne sans véritable chaleur, poésie d'une esthétique à ce point dévastatrice qu'elle en devient carcan. D'ailleurs Mallarmé, qui figure un anti-Verlaine total, Verlaine puisant sa source dans « les accidents de sa pauvre vie et dans les aventures d'une âme ardente et plaintive » n'a pas cette faculté d'émouvoir : il est glacé, « nul poète ( il mérite vraiment ce nom ) ne naquit avec une imagination plus glacée » et glaçant, par trop de recherches et par des recherches dont l'excès même alourdit toute lecture quand elles ne la rendent pas

---

<sup>388</sup> *Le Traité de poésie française* de Théodore de Banville a été édité en 1872.

inintelligible « Lisez ceux de ses poèmes que l'on entend sans difficulté » : C'est tout dire des autres !

Maurras, pour finir cette charge, ironise à loisir : les poèmes les plus connus de Mallarmé, ceux que l'on cite partout comme cette jolie « *Apparition* » où il oppose, non sans moquerie, « la fluidité prodigieuse des mots avec la lenteur de l'idée signifiée » : tout ça pour ne dire que ça, en quelque sorte ! C'est un travail d'orfèvrerie, certes, un « poli d'améthyste ou d'agate fine » mais « le cœur n'y a guère de part. » Mallarmé lui-même se plaignait, fort lucidement, d'être d'une froideur désespérante et semblait, selon Maurras, définir toute son esthétique dans son *Hérodiade* : « Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée ! » Certes Mallarmé fait de beaux vers, « même dans ses poèmes les plus abscons » lorsqu'il fixe un objet, mais comment adhérer à cette poésie des objets qu'il « photographie sur la glace du souvenir » ? Aucun lien, d'un objet à un autre, aucun univers d'ensemble, rien, selon Maurras, si ce n'est ce cortège froid.

Enfin, paradoxe des paradoxes, Mallarmé, qui ne sait peindre que des objets disparates professe que « le vrai poète n'a point souci de l'objet ». Maurras, moqueur, cite le sonnet *Une dentelle s'abolit* pour dire que « ça flotte indéfiniment : mais cela ne recouvre rien », que « Rien folâtre avec Rien ». S'il faut retenir, tout de même, quelques beaux vers dans toute l'œuvre de Mallarmé, ils sont le fait d'un « Art Poétique » qui pourrait recevoir « pour épitaphe l'Ex nihilo des alchimistes. » Mallarmé a plu : heureusement « ce grand engouement est passé. » Les nouvelles générations ne peuvent trouver ni contenu, ni modèle, ni force dans cet extrême poétique, le Parnasse poussé à son paroxysme. Et Maurras, selon une façon qu'il prend de décerner ou non des couronnes (poète : il mérite vraiment ce nom) pense que quelques anthologies recueilleront certains fragments de la poésie de Mallarmé, « quelques vers isolés et frappants dont j'ai remarqué le charme, ( ! ) une ou deux de ses excentricités (il faut bien que la postérité connaisse nos monstres) et quelques tirades, mais pas plus, de *L'Après-midi*, qui est l'œuvre maîtresse de Mallarmé, selon Maurras, encore faut-il en supporter la fatuité ; Maurras cite donc *L'Après-midi d'un faune*, avec une ironie qui approche de la dérision :

« Tâche donc, instrument des fuites, ô maligne  
Syrinx, de reflleurir aux lacs où tu m'attends ! »

« Mais quelle fine imagination que d'aller nommer la flûte de Pan, la libératrice Syrinx, l'instrument des fuites humaines. Voilà, certes, de quoi conserver le nom d'un poète. ». Cet article plein de fiel, qui prend le titre de « *La poésie de Mallarmé* » nous

intéresse à plus d'un titre : non seulement il nous montre la nouvelle acidité du ton de Maurras, qui ne recule plus à étriller ceux qu'il considère comme ses « adversaires », mais le champ clos où il situe désormais sinon l'analyse du moins la critique : la poésie romantique, postromantique, symboliste, parnassienne, qu'il unit en une même famille, est le fruit d'une décadence, symptôme d'un mal plus profond, d'une perversion interne insufflée par l'esprit des Lumières porté à sa dernière logique : le choix permanent de l'individuel.

La critique littéraire précise de façon indirecte, depuis l'engagement antidreyfusard, une stratégie figurative principale. Elle permet à l'écrivain de préserver sa figure de lettré exigeant, selon la forme initiale de son entrée en littérature. Elle offre l'opportunité d'une confraternité préservée avec le monde des lettres, conjointement à une construction à la fois hagiographique et théorique construite sur le mode de la conversion du poète à la politique au nom de la défense d'intérêts nationaux supérieurs, qu'il s'agisse de la conversion au monarchisme, à l'antisémitisme ou à l'esthétique néo-classique.

C'est ainsi que le discours politique, qui existait en filigrane depuis les premiers essais critiques de 91, s'incorpore peu à peu au discours littéraire, qu'il ne quittera plus. La courte période qui s'étend des prémices de l'engagement de Charles Maurras dans l'« Affaire », en 1897, à l'année 1900, sera la période des constructions doctrinales névralgiques qui composent sa doctrine : il s'agit d'un retour au régime monarchique autoritaire sur le plan institutionnel, qu'accompagne une esthétique littéraire et, plus largement, culturelle, néo-classique, le tout soutenu par un racisme d'Etat propre à la modernisation positive de théories héritées d'un traditionalisme, qui, pour pouvoir subsister, doit se rénover, se renouveler. Et c'est cette capacité de rajeunissement doctrinal de la droite française qui va faire instantanément de Maurras l'un des champions du camp nationaliste. Mais alors que son système tend à se construire, la politique va progressivement prendre une place de premier rang dans l'œuvre de Maurras, au détriment de sa carrière littéraire, et ce jusqu'à la fin de la Grande-Guerre. C'est alors qu'il va devenir l'homme du marbre, le rigide doctrinaire de l'*Action française*.

## 2. Le Doctrinaire du Nationalisme : la formation d'Action Française : 1898-1911

Maurras et l'Action française. Ces deux syntagmes résonnent ensemble comme s'ils fussent synonymes au point qu'il apparaît impossible de les dissocier. Car la forte personnification du doctrinaire sur sa ligue et son journal, les réduit souvent à n'être que les stricts diffuseurs des idées maurrassiennes, avec, pour corollaire, l'image d'une obéissance aveugle des militants au chef, comme la preuve la plus probante de l'immense pouvoir de persuasion maurrassien sur les hommes de son temps : « un des traits les plus frappants de l'emprise de l'Action française est la crédulité et la naïveté avec lesquelles les ligueurs accueillent sans l'ombre d'esprit critique les démonstrations des chefs du mouvement. »<sup>389</sup>.

Or une telle perception a un double effet anachronique : elle empêche à la fois de percevoir les rapports parfois distordus qui pouvaient exister entre la tête et la base du mouvement, notamment lors de la crise vaticane ou des émeutes de février 34, et, par là-même, le rapport complexe que pouvait entretenir, sur un plan discursif, les journalistes du quotidien avec les attentes du lectorat. Elle oblitère partiellement les trafics d'influence qu'ont pu entretenir Maurras, un parti politique, une ligue et un journal qui lui préexistaient et dont il n'est pas le fondateur. Ainsi la genèse d'Action française est-elle un élément fondamental à la compréhension tant de la construction du système maurrassien que de ses stratégies rhétoriques comme des moyens structuraux de sa diffusion, hors desquels l'étude du discours poétique ne saurait être parfaitement expliquée.

A la fin de l'année 1898, Maurras participe au comité d'Action française de Maurice Pujo et Henri Vaugeois, puis à la *Revue d'Action française*, bimensuel qui résulte d'un morcellement de la Ligue de la patrie française dont il avait été l'un des membres fondateurs. L'*Action française* est née. Maurras convertit rapidement ce groupe hétéroclite, initialement à majorité républicaine et nationaliste, réuni autour de la bannière fédératrice de l'antisémitisme, au monarchisme qu'il définit comme la seule ligne politique viable du nationalisme, selon le célèbre adage : « Si vous avez résolu d'être patriote, vous serez obligatoirement royaliste. »<sup>390</sup>. Il arrive à cette conclusion grâce à son *Enquête sur la monarchie*, parue en 1900 à *La Gazette de France*, qui apparaît comme l'aboutissement théorique de sa doctrine politique, le nationalisme intégral.

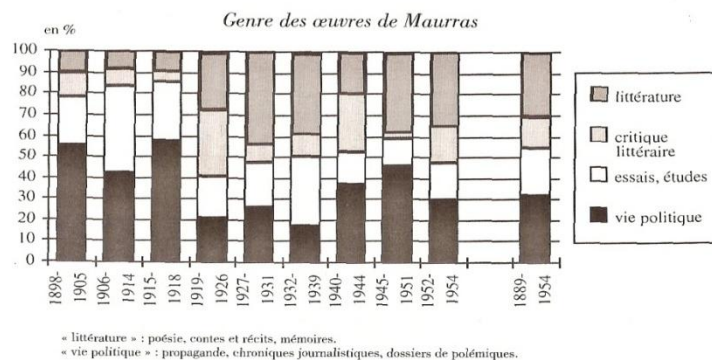
---

<sup>389</sup> Jacques Prévotat, *L'Action française*, op. cit. p. 123.

<sup>390</sup> Charles Maurras, *Enquête sur la Monarchie*, suivie de « Une campagne royaliste au Figaro » et « Si le coup de force est encore possible », Ed. Nouvelle Librairie Nationale, Paris, 1924, p. 118.

Ce serait, par ailleurs, ce texte qui aurait déterminé le processus de conversion de l'*Action française* au monarchisme, et notamment de son directeur, Henri Vaugois, initialement professeur de philosophie de centre gauche et membre, avec Maurice Pujo, de l'« Union pour l'action morale », cercle d'intellectuels de gauche qui prit parti pour la défense de Dreyfus. Ceci permet de souligner, sans s'y attarder davantage, l'extraordinaire pouvoir de persuasion exercé par Charles Maurras sur les hommes de son temps.

Mais alors que Maurras s'engage dans la lutte politique selon les perspectives les plus affirmées, ses choix politiques se radicalisent. Il abandonne peu à peu les ambitions littéraires de sa jeunesse pour se consacrer tout entier au combat quotidien, et ce jusqu'à la fin de la Grande-Guerre, ainsi que le montre ce diagramme des genres de ses productions écrites.<sup>391</sup>



**Figure 1 : Genre des œuvres de Maurras par Bruno Goyet.**

C'est pourquoi la période qui s'étend de 1900 jusqu'à 1914, période de perfectionnement théorique d'une doctrine déjà clairement instituée, ne pourra être abordée par notre étude que de façon très synthétique, en dépit de son intérêt foisonnant sur le plan des constructions discursives politiques. Charles Maurras s'est alors presque totalement détourné de sa vocation première et n'écrit plus de poésie, si l'on excepte la réédition, largement remaniée, du *Pour Psyché* de sa jeunesse, publiée en 1911. Ainsi avons-nous choisi, dans ce chapitre, de ne pas suivre de façon exhaustive les constructions d'une discursivité presque essentiellement politique, afin de nous concentrer sur les grandes lignes stratégiques qui composent la politique de Maurras et de l'*Action française* naissante, ainsi que sur les stratégies qu'il emploie pour préserver son image d'homme de lettres auprès de cénacles de plus en plus réservés à son endroit.

<sup>391</sup> Bruno Goyet : *Charles Maurras*, Presse de L'Institut des Sciences Politiques de Paris, références Facettes, 2000.



## 2.1 1900-1905 : Maurras révolutionnaire

Si l'on considère l'intégralité de sa carrière littéraire, ses engagements politiques et un discours littéraire aux limites de l'acceptable le mettent très tôt en porte-à-faux avec le monde des lettres. Les cercles littéraires avant-gardistes s'éloignent en effet de lui à partir de son raidissement doctrinal lors de l'affaire Dreyfus<sup>392</sup>. Cependant Maurras, particulièrement conscient des aspects rétrogrades que peut véhiculer son discours politique ou littéraire, ne se laisse pas enfermer dans la grille de lecture bipolaire de la modernité ou de la tradition, de l'avant-gardisme ou de l'académisme, ce qui invaliderait totalement l'élitisme de ses positions littéraires. L'avant-garde apparaît comme un moteur propre à sa pensée comme à son ambition, quel que soit le domaine où celle-ci tente de s'épanouir. L'on trouve, comme axe primordial, l'idée de nouveauté rénovatrice, régénératrice d'une tradition. Maurras est un révolutionnaire. Il appelle à la lutte, à la révolte, au « coup de force »<sup>393</sup>, en politique comme en littérature.

La période 1900-1905 est ainsi celle de l'Action française révolutionnaire, dont l'acmé sera la formation de la structure partisane de 1905, la Ligue d'Action française, dont l'objectif déclaré se promet « de renverser la République et de rétablir la monarchie »<sup>394</sup>. Les adhérents prêtent serment, selon l'ancien code de la chevalerie, extrêmement séducteur dans les milieux de la jeunesse de droite, et s'engagent « à combattre tout régime républicain » et à « servir par tous les moyens la restauration de la monarchie »<sup>395</sup>. Il en découle bon nombre d'agitations de rue, confrontations avec la police ou des groupes adversaires, émeutes qui sont parfois d'une extrême violence, telle que la manifestation devant Notre-Dame-des-Champs de 1904.

Or cette dimension révolutionnaire se retrouve dans les rapports, de plus en plus tendus, que Charles Maurras entretient avec les presses de la droite monarchiste traditionaliste auxquelles il collabore depuis l'« Affaire », *Le Figaro*, *La Gazette de France* et la *Revue encyclopédique* dont il est renvoyé en Juillet 1900 pour s'en être pris à Gabriel Monod et à sa famille, des universitaires protestants engagés au côté de Dreyfus, tout au long de divers articles parus dans la *Revue d'Action française*.<sup>396</sup> Outre le caractère largement diffamateur

---

<sup>392</sup> Ivan. P. Barko *L'esthétique littéraire de Charles Maurras*, op. cit. p. 43 et 59 et suiv.

<sup>393</sup> Charles Maurras, *Si le coup de force est encore possible*, Nouvelle Librairie Nationale, 1924.

<sup>394</sup> Ariane Chebel d'Appollonia, *L'Extrême-droite en France. De Maurras à Le Pen*, Ed. Complexe, Bruxelles, Bruxelles, 1987 et PUF, coll. Questions au XX<sup>e</sup> siècle, 1996, p.105.

<sup>395</sup> Jacques Prévotat, op. cit. p. 52-53.

<sup>396</sup> Cette « *Histoire naturelle et politique d'une famille de protestants étrangers dans la France contemporaine* » est parue dans *La revue d'Action française*, pour les années 1899-1902. Elle sera reprise dans « *Quand les Français ne s'aimaient pas*, par La Nouvelle Librairie Nationale, en 1916, sous le titre évocateur de « *Sentinelles allemande dans l'Université*. ».

des attaques de personne auxquelles se livre Maurras avec une certaine fréquence, la très jeune et très prolifique *Revue d'Action française* apparaît comme une concurrente d'autant plus inacceptable que Maurras la légitime en invalidant la valeur des autres journaux qui le publient. Il entreprend ainsi diverses « conquêtes » auprès du public de ces mêmes journaux, qu'il s'agisse des milieux conservateurs, par l'intermédiaire du *Figaro*<sup>397</sup>, ou antisémites par la *Libre parole* de Drumont dont il attaque, par ailleurs, les théories antisémites biologistes en dénonçant leurs influences germaniques.

Mais c'est surtout avec la *Gazette* que les tensions se font les plus vives, notamment avec son directeur qui accuse Maurras d'avoir cherché à s'emparer du journal au moment où il projetait de fonder un quotidien<sup>398</sup>. C'est certainement cette feuille traditionaliste qui va souffrir le plus de l'attitude en dents de scie de Maurras qui discrédite la ligne éditoriale du journal même où il fait paraître son *Enquête* : « Le seul milieu dans lequel ces idées [de l'*Enquête sur la monarchie*] règnent sans conteste et déterminent une orientation cohérente, c'est le milieu de l'AF. [...] On ne peut pas en dire autant du groupe de *La Gazette de France*. [...] Les idées et les doctrines les plus contraires y sont soutenues [...] par des rédacteurs différents, ou souvent aussi par le même. »<sup>399</sup> Progressivement, la *Gazette* perd ses lecteurs au profit d'*Action française* jusqu'à ce qu'elle cesse de paraître, en 1915. Son directeur et ses rédacteurs sont d'autant plus amers que Maurras continue d'y écrire, jusqu'en 1911, et qu'ils publient les différents fascicules de l'*Enquête* dont ils pourraient revendiquer la paternité.<sup>400</sup>

Maurras semble avoir alors abandonné ses conceptions corporatistes pour se diriger vers une perception plus socialisante, dans le mouvement d'une alliance avec les mouvements de l'extrême gauche syndicaliste, particulièrement de l'extrême gauche antisémite, courtisée depuis l'Affaire. C'est ainsi que l'essai de philosophie, œuvre critique et politique, *L'Avenir de l'intelligence*, publié par Charles Maurras en 1905, paraît largement teinté d'un anticapitalisme social qui sera aussi bien reçu et applaudi par des personnalités intellectuelles et politiques de droite que de gauche et d'extrême gauche. Des rapprochements s'opèrent, notamment, avec la *Guerre sociale*. Une communauté d'ennemis, celle des tenants de la République bourgeoise et népotiste, permet le rapprochement entre syndicalistes révolutionnaires et monarchistes maurrassiens. L'ambition première de Maurras sur le plan politique tient à la réunion de toutes les forces possibles, fussent-elles antithétiques ou contre-

---

<sup>397</sup> Charles Maurras, *Une campagne royaliste au Figaro*, Nouvelle Librairie Nationale, 1924, p. 118.

<sup>398</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op.cit., p. 170.

<sup>399</sup> Cité par Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op.cit., lettre de Maurras vraisemblablement à Mme de Lasalle, nièce de Gustave Janicot, directeur de la *Gazette*, écrite courant 1903 et conservée par M. Jacques Maurras.

<sup>400</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op.cit., p. 170.

nature, selon le modèle hérité de son *Enquête*, c'est-à-dire d'une monarchie conçue comme « une union nationale supérieure à tous les partis », accueillante tant aux « libertins de gauche » qu'aux catholiques de droite. La mission première est de conquérir et de fédérer au royalisme, ainsi qu'il l'écrit à Barrès, « l'Action, vous-même [les républicains nationalistes] et la France entière. »<sup>401</sup>.

## 2.2 L'Hellénisme maurrassien

Portée par le même mouvement, l'œuvre littéraire, bien que mineure dans cette période d'activité politique prolifique, paraît clairement païenne et tout à fait détachée d'une perception chrétienne de l'Homme. Maurras se méfie en effet de la tradition judaïque et déconsidère l'influence orientale dans le Christianisme. Il cherche à établir, à travers l'église romane catholique, un lien de continuité entre le monde hellénique et la France contemporaine. Tel est le propos d'*Anthinéa*, publié en 1901, dont le sous-titre évocateur, *d'Athènes à Florence*, insiste sur une quête initiatique non personnelle mais culturelle. Ce voyage à travers les hauts lieux de l'hellénisme est également un voyage à travers le temps : il met en évidence la stratification culturelle qui fait de la France l'héritière de la Civilisation gréco-latine, selon l'opposition bipolaire précédemment évoquée de la France (la Civilisation) et de l'Allemagne (la Barbarie).

En passant d'Athènes à Carthagène, port hellène de Corse, en s'arrêtant à Florence, symbole de la Renaissance de la Civilisation, Maurras cherche les sources de l'hellénisme ; il cherche également une source identitaire commune aux peuples latins. Le dernier chapitre chante le retour au foyer et termine cette quête des origines. Maurras décrit les mœurs hellènes du peuple de Provence ; le récit se clôt par *L'âme des oliviers*, arbre « vertueux et signifiant »<sup>402</sup> qui constitue le lien culturel entre Grèce classique, Rome antique, France Romane, Italie de la Renaissance puis France classique. Une fois le lien de continuité établi, Maurras présente l'identité latine comme la réserve, capitalisée par une monarchie séculaire, d'une race et d'une patrie que la démocratie dilapide.

Cet hellénisme construit une mystique nouvelle autour de l'idée d'une nature transcendante, nature humaine et nature cosmique dont les divinités gréco-latines sont autant d'allégories, de représentations et de tentatives d'explication. Multiple ou unique, la

---

<sup>401</sup> Lettre de Charles Maurras à Maurice Barrès du 19 novembre 1899, citée dans *Maurice Barrès et Charles Maurras, La République ou le Roi*, correspondance inédite proposée par Guy Dupré, Plon, 1970, p. 252.

<sup>402</sup> Charles Maurras, *Anthinéa*, op. cit. p. 237.

perception du Divin est toujours associée à cette puissance de la nature. Le « Sol », le climat méditerranéen, est en outre favorable à l'expansion de la culture en ce qu'il permet une communion de l'homme et du monde qui l'entoure et le révèle à lui même par sa beauté. Cette beauté se traduit en une esthétique commune, une parenté perceptible chez les grandes nations où cette civilisation a rayonné, un même esprit s'épanchant dans des langues fusionnelles, le grec archaïque ayant donné naissance au Latin et le Latin aux langues romanes. Une identité d'images, de constructions se dégage, c'est ainsi qu'« Athènes nous serait venu d'Anthinéa, qui veut dire « fleurie » ; Athènes, à l'origine, dirait en grec ce que dit Florence en latin. ».<sup>403</sup>

Or ce retour à un hellénisme esthétique, s'inscrivant à la racine de la culture française, tout à fait en vogue chez les écrivains de la Belle-époque, permet d'entretenir un lien d'amitié avec les cénacles littéraires avec lesquels il se trouve en délicatesse depuis « l'Affaire ». En effet, cette appropriation de la Grèce va permettre à Maurras et à son *Action Française* d'étendre puis de préserver quelque influence dans le monde littéraire, jusque dans les années vingt. Pour autant, ce paganisme esthétique est d'autant plus provocateur que quelques tentatives de retour vers la foi échouent. Ainsi est-ce lors de son voyage à Florence, étape classique des retours au catholicisme, qu'il compose *Anthinéa*. Parallèlement il continue son œuvre de critique littéraire et fait briller dans ses colonnes toute l'intransigeance de son intellectualisme.

### 2.3 Une critique politique...

Malgré la virulence de la tribune politique, de plus en plus dévorante, quelques articles d'analyse poétique paraissent encore, dans le courant des années 1900 : la plupart s'en prennent à Henri de Régnier, véritable bête noire, que Maurras vilipende depuis 1897 à la moindre parution, en vers ou en prose : après les *Jeux rustiques et divins*, en 1897, paraît *La Canne de Jaspe*, que Maurras étrille dans *La Revue encyclopédique* du 4 juin 1898 : « En vers, c'est un pingouin amputé d'une patte : quand il écrit en prose, il n'a plus de pattes du tout. » Car cette malheureuse prose est « compassée, maniérée, médiocrement significative... ». Les reproches pleuvent également dans les articles qui concernent « *Les Médailles d'argile* » « un défilé de petites scènes élégiaques, toutes disposées en

---

<sup>403</sup> Charles Maurras, *Anthinéa*, préface, op. cit. p.VIII.

« quatorzains », où se trouvent de « mauvais vers, des chevilles grossières, et maints procédés simplificateurs ».

Maurras n'hésite pas à reprendre à son compte le reproche d'Aldolphe Retté à l'endroit d'Henri de Régnier : c'est un « opportuniste du symbolisme ». Or, et c'est là un sujet d'aigreur comme d'interrogation, Henri de Régnier jouit d'une faveur extrême. « Il a pour lui les grandes revues, les grands journaux, les grands critiques. Il a les salons parisiens, l'Université, l'Académie... ». Cela suffit à lui attirer les foudres du critique intègre qui récompense son mérite à la seule valeur de ses vers : des vers plats, englués dans « un développement pénible, lent, dénué de couleur. » Maurras cite le poème « Pégase », feint de l'analyser, pour conclure ainsi son texte : « Qui regarde bien s'aperçoit que le Pégase de Monsieur Henri de Régnier se bat les flancs avec sa queue. » En mars 1900, toujours dans *La revue encyclopédique* du 17 mars, Maurras couronne ainsi « *La double Maîtresse* » : « Il y a des critiques pour louer cela. Les bons esprits en riront. C'est du clinquant. ».

Poursuivant le trait et la veine qui en appelle aux bons esprits, aux bons lettrés, Maurras s'exclame encore, au sujet de De Régnier, qui est devenu entre temps le gendre de Heredia et s'est « rallié aux formules de son beau-père, cette lourde et laborieuse cacophonie », « ce sera quelque jour un grand problème littéraire d'expliquer comment des lettrés raffinés ou des critiques haut placés ont pu supporter les poèmes de ce « poète ». » Guillemets hautement ironiques ! En ce qui concerne les *Inutiles beautés* en 1902, le reproche est cinglant : non seulement de Régnier n'est que le pâle copiste de son beau-père, mais il n'a pas le talent, encore que bien faible, qui brille parfois, fusse lourdement, en ce dernier : le sens de l'évocation historique. Selon Maurras, de Régnier continue de débiter une poésie inconsistante, toujours noyée d'images éclectiques, sans force et surtout sans projet, abaissant la poésie à un misérable jeu de Dandy, bassesse que favorise le petit monde du bon ton et de la mode.

Parallèlement à ces critiques au vitriol, Maurras écrit un article que nous ne pouvons passer sous silence, *Ironie et Poésie*, paru en 1901 dans *La Gazette de France*. Il s'agit, en fait, d'un dialogue entre deux amis, fins lettrés, l'un Paul, 22 ans, est germaniste, l'autre Pierre, la trentaine, ressemble de plus en plus à Maurras au fur et à mesure que se déroule le dialogue. L'article ne prétend pas évoquer, sinon de façon indirecte mais à plusieurs reprises, la judaïté du poète « - A propos de sa race et à propos de sa patrie, à propos de la France, de la Grèce, de la Judée, à propos de ses amis et de ses maîtresses, de l'amitié et de l'amour, il pouvait répéter le tragique mot de Catulle, «odi et amo», j'aime et je hais en même temps.» et

l'on retrouvera, plus tard, dans l'évocation d'un autre dialogue avec Moréas, le fait qu'Heine soit - avant tout - juif.

Pour l'heure, les deux amis évoquent les mérites d'Heinrich Heine : mérites qui paraissent évidents pour l'un, discutables pour l'autre, la poésie du poète allemand semblant toute pétrie d'ironie, puisqu'elle se moque ouvertement des niaiseries du romantisme allemand : or l'ironie peut-elle être admise, en poésie ? Ne lui est-elle pas fondamentalement antithétique, au point de la détruire entièrement ? Paul pense que l'ironie est un des moyens de la poésie, qu'il l'aime, non seulement chez Heine mais aussi chez Musset, qu'elle permet une légèreté charmante qui invite l'intelligence du lecteur au partage. Mais Pierre est d'un avis tout autre. L'ironie est une arme du discours, non de la poésie. « Je ne saurais supporter l'ironie en poésie, ni chez Heine, ni chez Byron, ni même chez notre Musset ».

Musset n'est grand que dans *Les nuits* ou *Rolla*, selon Pierre qui le cite d'abondance alors que Paul, plus léger, le préfère dans le pastiche, *Le tapis d'Hassan* ou autre *Manouma*. « Ces frivolités me délassent et vos sublimités m'ennuient ! » déclare-t-il à son mentor. Pierre, quant à lui, n'apprécie guère les citations que son ami lui fait en allemand : certes, Paul traduit aussitôt des vers où le mièvre le dispute à l'inconsistant, où Heine raille donc ce que Pierre déteste, le romantisme allemand : « Ah si j'étais un petit oiseau, vers ma bien-aimée je m'envolerais, si j'étais un serin... » Moquerie de la mièvrerie germanique... Mais Pierre ne goûte ni l'un ni l'autre : d'ailleurs l'allemand lui écorche les oreilles au point qu'il ne peut entrevoir la moindre poésie à l'audition d'un tel baragouin.

Pour lui, Heine est lourd, d'une lourdeur extrême : ainsi s'écrie-t-il, lorsque le poète allemand évoque si complaisamment son cercueil « Mon cher Paul, je vous le demande, pourquoi n'y a-t-il pas mis sa ration de choucroute et sa paire de gros souliers ? » Paul traite Pierre, sans trop y croire, de profanateur qui ne sait pas l'allemand, ce qui ne semble guère chagriner ce dernier. Car Heine, décidément, importe peu : il faut en revenir au point essentiel de leur différend, le mélange, possible ou impossible, de la poésie et de l'ironie. Les deux amis parlent du Romantisme, qui prône le mélange des genres, que Paul accepte mais que Pierre abhorre. Paul, ironique, lui fait-il remarquer qu'il révère pourtant une vision sublime, romantique et hugolienne, de la poésie, Pierre s'en défend : le seul classique qui puisse, tel Horace, mêler la plus fine ironie à la poésie, c'est La Fontaine...

Or La Fontaine ne passe jamais de la poésie à la prose, il ne trahit pas la muse d'une façon aussi grossière, car user d'ironie en poésie, c'est casser le premier discours. S'il existe, le trait satirique doit venir du « fond du sujet : pas de heurt, de rupture, de discontinuité ».

L'ironie joue entre deux élans, deux contraires, mais elle se moque de l'un par l'autre. Elle casse ainsi le principe d'unité qui sous-tend le discours poétique, lui donnant sa force pleine et entière. L'ironie, mutation d'une souffrance, est un recul, alors que la poésie vraie est une confiance : quelles que soient les distorsions qui existent, elle les dépasse. Si l'on mêle de l'ironie à l'œuvre poétique, c'est une trahison, une bassesse : « comme un être moralement affaibli embrasse la profession de cynique pour former de l'orgueil avec ce qu'il a de plus vil, ainsi le poète grimace de l'ironie quand il se voit exclu du lyrisme supérieur. ».

Paul semblant douter, Pierre insiste, d'une façon un peu didactique, il faut bien en convenir, le personnage de Paul ne semblant être qu'un disciple égaré, une prétention personnifiée que Charles Maurras se plaît à évoquer avant de la convaincre. Comment accepter de mêler l'ironie et la poésie ? « L'ironie, c'est le monde, la comédie du monde tel qu'il va. Mais la poésie, c'est autre chose que le monde. C'est par la poésie que nous fixons le meilleur de nous-mêmes au dessus de nous. Il faut bannir toute ironie de la poésie, car « l'ironie, c'est la terre. Et la poésie, c'est le ciel. ». Rien qui puisse légitimer quelques chansonnettes, fussent-elles amusantes. Rien qui se puisse inspirer d'une mauvaise poésie germanique, toute pétrie de moquerie, c'est-à-dire d'esprit de supériorité.

Si l'on accepte cette alliance, selon Pierre contre nature, c'est que l'on a perdu de vue l'importance première, « ontologique », du fait poétique : faire de la poésie, c'est être un homme, dans l'acception la plus élevée de ce que le terme peut avoir de culturel. Enfin la poésie véritable n'a que faire d'amuser : elle est la quête et la révélation d'une beauté supérieure, une musique, un chant. C'est ainsi que, dès 1901, l'on peut lire, en filigrane, la leçon qui brode autour de préjugés divers pour en arriver à l'un des fondements théoriques de la vision maurrassienne : la poésie est une musique, basée sur une claire langue de l'âme, latine, de préférence. Elle n'est que cela. Et ce « Pierre Maurras » de conclure : « Vous me demandez si j'aime le ciel des poètes ? Non, je ne l'aime pas. Car en vérité, je l'adore. ».

Après être revenu, en 1902, sur les Parnassiens, dans la *Question sur les Parnassiens*, où il tisse les reproches habituels qu'il fait à leur métrique pompeuse, à tout leur système, donnant à Théophile Gautier sa part de responsabilité pour n'avoir pas assez expurgé les énormités de Victor Hugo, et s'être enfermé dans « L'Art pour l'Art », Maurras s'intéresse, dans *La Gazette de France* du 24 août 1902, à l'essai de Monsieur Jules de Gaultier sur « Le Bovarysme ». Dans un article nommé « D'Emma Bovary au grand tout », Maurras commence par conforter sa thèse sur ce mal essentiellement « romantique » et que dénonce Flaubert d'être avide d'un autre moi : la tête pleine de lectures romanesques, Emma ne peut se

contenter de la réalité de la vie, elle se veut, en réalité, autre qu'elle n'est et souffre de cette folle passion, vouloir copier ce que l'on n'est pas.

L'article ne serait qu'un procès ultime du Romantisme, dans la veine des *Amants de Venise*, que Maurras publie la même année, évoquant les amours égoïstes de Georges Sand et d'Alfred de Musset, s'il n'insistait sur une extrapolation du philosophe Gaultier, qui voit dans les peuples le même désir de se vouloir autres que ce qu'ils sont : Maurras le cite, avec la plus grande complaisance : « J'aime la pénétrante analyse qu'il a donnée du Bovarysme déterminé par un modèle étranger, tel qu'il sévit dans la France contemporaine ». A lire Maurras, l'eau du philosophe se verse, en cascade, à son moulin : la France, largement ouverte à l'émigration étrangère perd son âme au contact des « nouveaux-venus », « attirés dans la patrie nouvelle par des considérations d'intérêt personnel. ».

Au fil de son commentaire, Maurras brode sur la fameuse « théorie des Météques », si bien explicitée dans *Les Monod peints par eux-mêmes*. Il s'agit « d'une tribu » au sang vicié, incapable, par race, de s'intégrer pleinement dans la patrie française mais fort capable d'en changer les façons d'être du fait du poids accablant que prennent ces « ouvriers, commerçants, industriels, banquiers » qui se voient bientôt ouvrir les portes des carrières d'Etat et du politique. La critique littéraire et le Bovarysme passent au second plan et l'on trouve bien présente une forte diatribe antisémite : « si peu tentante que soit la mentalité de ce pauvre peuple pasteur, elle diffère de la nôtre, elle est autre et cela suffit à provoquer les premières imitations. Que la presse, l'administration, les pouvoirs publics donnent à cette mentalité étrangère l'estampille d'Etat, son influence deviendra facilement incalculable, quelle qu'en soit, au reste, la valeur intrinsèque ou, pour dire mieux, l'indignité fondamentale, le néant profond. » Il est aisé de voir l'entrelacs de convictions critiques et politiques dont use désormais Maurras, qui fait flèche de tout bois, quelques soient les feuilles lui ouvrant leurs colonnes.

## **2.4 ...ou une critique de bon ton**

Pour autant qu'elle affiche un positionnement néo-classique clairement militant, la critique littéraire apparaît également comme le lieu d'un échange intellectuel où Maurras n'a de cesse de ménager ses pairs en littérature. Car la critique est à la fois le lieu premier de sa légitimation littéraire et la passerelle qui lui permet d'entretenir un lien, fut-il diffus, avec les cénacles littéraires. Dans une lettre à Georges Moreau, il prétend ainsi regretter un monde révolu où la politique n'avait pas encore divisé le monde intellectuel : « Il est certain que,



pour mon compte, je me berçais aussi de cette pensée que les Lettres sont un refuge où peuvent fraterniser encore les intelligences les plus contraires. »<sup>404</sup>.

Cette même année 1901 Charles Maurras écrit un article étonnant, « *La statue de Rimbaud* » dans *La Gazette de France* du 21 juillet 1901, prenant pour prétexte l'érection d'une statue du poète à Charleville-Mézières, pour le dixième anniversaire de sa mort. Alors qu'il vilipende Rimbaud dans l'article des *Epoques de Verlaine*, Maurras se montre ici fort différent. Il parle du jeune homme solitaire, de sa dérive baudelairienne à chanter l'horreur, de sa révolte, de ses emportements qui détourneront Verlaine d'une poésie moins hasardeuse, mais sans le condamner, au contraire.

Maurras déplore, surtout, le deuil d'un grand poète mort après cette adolescence exaltée, puisque Rimbaud, adulte, n'écrivait plus de poésie. L'homme montrait encore, dans ses *Illuminations* un appétit féroce de vie et de jouissance. Maurras évoque Aden, le sort curieux de celui qu'il compare à Sindbad le marin, cet « Ulysse » oriental, et s'en prend finalement à cette volonté « bourgeoise » de gommer une image qui, si elle sentait le soufre, évoquait puissamment, pour une jeunesse fervente de poésie et de révolte, une âme de feu, un aventurier intrépide, indomptable aussi. Maurras en a-t-il rêvé, ainsi que d'autres ? Il conviendra, dans la préface de *La Musique intérieure*, qu'il désirait être marin. Faut-il voir dans ces pages un soudain retour sur l'adolescent malheureux qu'il fut ? Toujours est-il qu'il achève cet article non sur des considérations de théorie poétique mais sur l'ironie qu'il y a à présenter, selon une lettre de sa sœur, le jeune poète en rupture de ban comme un homme ayant trouvé une position honorable dans une maison de commerce. Rimbaud, assagi, gagné par les conventions, cela laisse Maurras ironique pour ne pas dire déçu : « Voilà « le poète maudit » bien réconcilié avec les convenances de la société. Mais que diront la Poésie et la Gloire de ce changement de figure ? ».

L'année suivante, en 1902, un article de la *Gazette de France* sur la mort de Zola lui permet de rendre hommage à l'homme et à la force de ses convictions, bien qu'en déplorant son combat, ses « folies dreyfusiennes ». Ainsi Maurras prend-il grand soin de préserver intactes la mémoire et la personne du mort, d'autant que les circonstances demeurent douteuses, et il n'attaque que son style, « le De profundis de la phrase française ». Article sinon élogieux du moins complaisant et qui lui permet de se rapprocher de son ancien maître,

---

<sup>404</sup> Lettre de Juillet 1900, à Georges Moreau, conservée par M. Jacques Maurras.

Anatole France, dreyfusard, qui peut enfin lui écrire : « Je vous serre la main derrière la barricade »<sup>405</sup>.

A « La mort de José Maria de Heredia, » en 1905, Maurras reprend les reproches récurrents faits au Parnasse. L'homélie funèbre lui permet d'enfoncer le clou. Il présente des condoléances choisies à cette « famille de lettrés » mais ne retranche rien de ce qu'il a écrit sur le poète, se désolant toutefois d'avoir pu le blesser par des écrits qui n'avaient rien de personnel. C'est un ennemi de plume qu'il pourfendait depuis 1893 : « Une haine toute abstraite m'emplissait : il m'apparaissait que personne ne représentait mieux que Monsieur de Heredia l'asservissement de l'esprit aux liens du langage, aux procédés les plus matériels de l'art. » Et de poursuivre : « Je ne crains pas de l'écrire comme la Vérité sur le marbre de son tombeau, il était le prédécesseur direct de Mallarmé. ».

Puis, comme si les « erreurs de Heredia n'étaient pas totalement condamnables au titre de l'esthétique », Maurras se livre à un exercice des plus discutables : il s'en prend à la nature profonde de l'homme, qui ne pouvait qu'avoir le goût perverti par sa complexion « cubaine » : or, à en croire le critique, il s'agit là d'une faute partagée par toute une société, car cette nature se serait moins laissée aller à ses accès et excès d'exotisme néoromantique si notre société française eût été moins malade, moins viciée dans ses goûts, « si nos lettres et nos arts n'eussent été, à sa naissance, en pleine décomposition » : « 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. ».

Il ne s'agit donc pas de reprocher sa poésie à José Maria de Heredia, poésie qui porte avec elle cette coloration exotique constitutive, mais d'aller, par delà l'homme, à ce reproche essentiel qu'il faut poursuivre contre le Parnasse et contre tous ceux qui en viennent, fusse pour s'en éloigner, mais qui portent toujours le germe infecté du premier mal : « l'institution d'une différence essentielle entre le fond et la forme ». Or il s'agit d'« une fausse idée », la forme devenant une « draperie relativement à un corps nu », ou, pour suivre une autre métaphore, un vase pour une liqueur... Comment écarter enfin une jeune moisson de talents poétiques de cette idée absurde, si bien démentie par les grands Anciens : la forme et le fond ne sont pas distincts, ils ne font qu'un, et, « pour dire plus vrai que Buffon », le style, c'est l'Ame, car « l'idée engendre par opération spontanée l'apparence brillante qui la rend manifeste au regard, claire à l'esprit, sensible au cœur ! »

---

<sup>405</sup> *Quelques lettres inédites d'Anatole France et de Mme Arman de Caillavet à Charles Maurras*, Le Lys rouge, société Anatole France, Paris, 1978 f°8.

Ces textes contre le Parnasse, que Maurras republiera en 1925 dans « Les Barbares du Parnasse », confortent tous la ligne théorique déjà exposée, après le descriptif condamatoire d'une poésie dérégulée et décadente. Il faut donc revenir à une poésie néo-classique, dépouillée de tous ces artifices, ouverte à l'imitation de l'Antique comme à la peinture de la modernité. Peu de textes de cette époque, qui ne reprennent les idées déjà énoncées, la poésie formant avec le politique non plus une voie divergente mais un chemin parallèle.

Dans cette production de critique poétique, nous devons distinguer un écrit de 1903, sur Anna de Noailles, paru dans la revue *Minerva*, et qui sera ajouté au corpus du *Romantisme féminin* paru cette même année, toujours dans *Minerva*, ce groupement d'articles contenant une critique de quatre poétesses et une conclusion sur « Leur principe commun. » Dans ce *Romantisme féminin*, l'on trouve Renée Vivien, Marie de Régnier – la fille de Heredia hélas encombrée par l'ombre de son père à laquelle s'est ajoutée la fatuité de son mari. Et, pourtant, elle aurait eu un joli talent, elle ! – Sont également intégrées à l'ensemble Lucie Delarue-Mardrus et Anna de Noailles, qui jouit d'un article beaucoup plus développé.

Il s'agit de parler d'une poétesse d'origine étrangère, roumaine et grecque, mariée au comte de Noailles, et dont l'œuvre, *Le Cœur innombrable* sent, comme en témoigne ce titre antithétique, la dérive romantique : voici « un brillant esprit féminin » qui aime Racine et Ronsard mais qui a la faiblesse d'aimer une compagnie poétique moins pure : « les véritables favoris sont des poètes plus récents, plus jargonnants, moins purs. Faiblesse liée à Baudelaire, à Vigny, l'amour des animaux, et fusion émotionnelle fortement liée à Victor Hugo, celle de mêler « le matériel et le mystique, le pittoresque et le rêvé, le sentiment et la chair. »

Il faut ajouter à ces lectures une âme qui se veut emportée, une âme à la « Werther » qui cultive son goût pour la mélancolie, une mélancolie sincère et « fiévreuse ». Par ailleurs la « demi-grecque » cultive un imaginaire mythique, une vision de la mort antique fort éloignée des angoisses du péché, aucun trouble « propre à la conscience chrétienne. ». L'auteur du *Cœur innombrable* imagine un pays de la mort où l'on s'enquiert des vivants, en une vision païenne, qui semble artificielle au critique, chants amoureux éloignés d'un lyrisme véritable et où « l'objet s'est évanoui dans le rêve, le sujet dans le commentaire et l'épigramme dans un lyrisme intempestif. ». Car la pièce poétique est par trop languissante et molle : tout cela « manque d'ordre » et, « en l'absence de cet ordre on éprouve qu'un livre, un poème, une strophe n'ont rien que des semences et des éléments de beauté. ».

Maurras se montre moins dur, moins catégorique avec le second recueil de la comtesse de Noailles, *l'Ombre des jours*, dans lequel il relève de véritables réussites poétiques saisies par cette âme avide de sensibilité. « Il annonce et définit quel trésor de puissance poétique

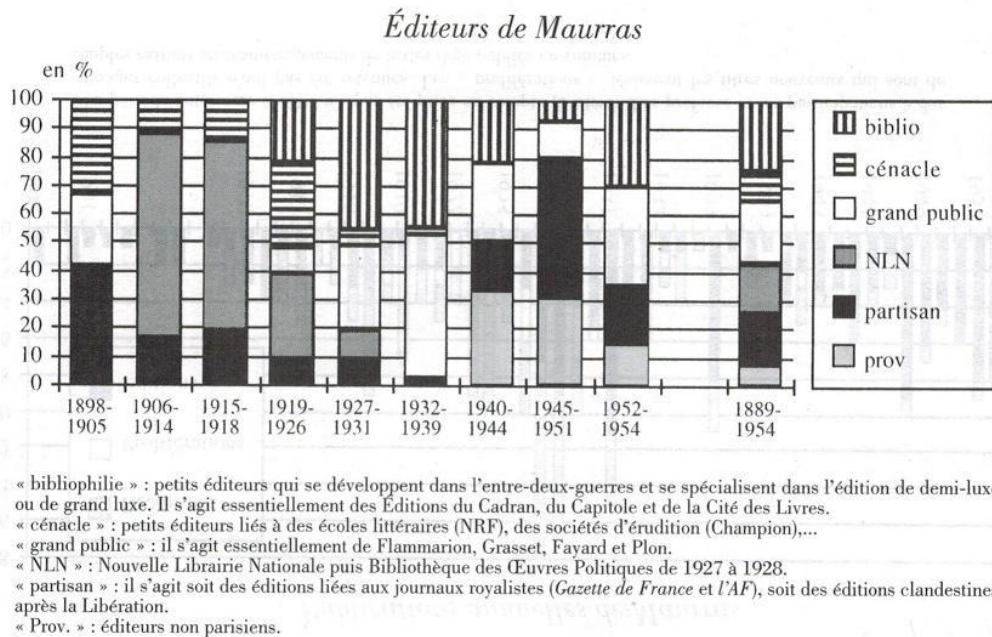
accumule cette frémissante nature ! » Cependant cette nature même, par l'excès même de son romantisme, dévore son sujet : le monde n'est plus ce qui l'entoure mais ce que perçoit ce cœur affolé, qui vide peu à peu les objets de sa contemplation de substance véritable, car ce qui importe, ce n'est pas de les peindre ou de les percevoir mais de se peindre et de se percevoir à travers eux. Folie d'un égotisme inquiet, avide de se trouver soi-même : ce que l'auteur demande aux arbres, aux buissons, à la nature entière, c'est d'exciter ses nerfs, d'extasier son rêve et de lui apporter quelques mouvements passionnés.

Cette écriture poétique touche parfois à la plus exquise justesse, par l'incohérente négligence des images au moment même où l'on s'oublie : « et dans cet état de tension morale naturel ou appris jaillit, de nécessité, en aigrettes ou en étincelles, parfois en bulles de savon plus éphémères, quelque superbe agencement de mots... » Mais le tout reste chaotique : « Ne demandez pas à l'auteur d'avoir dressé un plan une heure avant d'écrire ! Il s'agit de chercher non le juste propos mais l'exaltation, « les cris » ». C'est ainsi qu'Anna de Noailles, lorsqu'elle en vient à l'un de ses thèmes essentiels, l'amour fatal, danger qui rôde dans *La nouvelle Espérance*, ne parvient pas à peindre la passion ni sa fatalité mais le désir de cette passion, l'amour de l'amour, qui permet de se sentir vivre. Cette absence même d'amour véritable est un aveu d'impuissance, d'inanité, ce que Maurras contemple comme le plus romantique des suicides du moi.

Cependant, paternel, adouci par la féminité du propos, Maurras confie que, malgré son essence violemment romantique, on garde quelque délice pour Madame de Noailles, car le jeune auteur de *La nouvelle Espérance* cherche de quoi exposer ce qu'est avec vérité son cœur de femme, conçu non au repos mais en mouvement, « au plus violent, au plus rapide, au plus effréné de ces mouvements ». La passion de cette âme en fait le charme et il semble que Charles Maurras, malgré toute sa sévérité, y soit sensible, n'admettant guère le Romantisme qu'au féminin. C'est le même thème qui sera repris dans le groupement du *Romantisme féminin*, où le critique analyse sinon la poésie du moins le goût féminin pour l'exaltation romantique, ce qu'elle propose d'évasion se voyant parfaitement intégré dans un dérèglement d'humeurs féminines, principe commun à ces femmes-poètes, femmes avant que poètes...

Malgré la dimension dévorante de son combat politique quotidien et bien qu'en constante délicatesse avec les cénacles littéraires les plus fermés de la capitale, en dépit de toutes les tensions suscitées par l'affaire Dreyfus entre lui et ces milieux, Charles Maurras parvient à préserver une place sinon d'écrivain du moins d'homme de lettres. Il le doit à la parution chronique de sa critique littéraire ainsi qu'à l'essai romancé *Anthinéa* dont l'hellénisme ambiant comme la forte musicalité de la prose correspondent aux codifications

esthétiques de la Belle-époque. Qu'il s'agisse de sa politique, révolutionnaire, ou de son esthétique, mêlant les formes complexes de la tradition et de la modernité, Maurras parvient encore à se situer en amont des avant-gardes. Pour parfaire cette double image, héros de plume et poète, il joue sur un choix antagoniste d'éditions différentes, entre éditeurs partisans, maisons d'éditions grand public et petits éditeurs liés à des mouvements littéraires ou à des sociétés d'érudition tel que la NRF ou Champion, comme nous pouvons le voir dans le diagramme ci-dessous.



**Figure 2 : Editeurs de Maurras par Bruno Goyet**

Cette double valence des éditeurs, qui est aussi dualité de la langue, entre polémique populiste et élitisme littéraire, ne ruine aucune de ses positions duelles. L'image qu'il parvient à véhiculer est bien celle d'un écrivain engagé en politique, dont on déplore parfois le combat, mais dont on admire sans concession la plume. Cependant cette position d'équilibriste va s'avérer de plus en plus difficile à tenir lorsque survient en 1905 la violente rupture qui déstabilise profondément les milieux catholiques : la séparation de l'église et de l'état.

## 2.5 Révolutionnaire ou conservateur ? 1905-1911

La crise institutionnelle qui bouleverse alors la France impose à Maurras une ambiguïté profonde de positionnement : il s'affirme révolutionnaire dans son combat contre la République et les bourgeois, allant jusqu'à tenter un rapprochement de l'Action française avec les milieux syndicalistes de l'extrême gauche antisémite. Mais il obéit à l'appel de luttes

éminemment conservatrices que sont la défense de la religion contre la politique de laïcisation de la République et la défense de la nation dans le contexte de montée des périls en Europe. Ainsi l'évolution conservatrice d'Action française, évidente dès l'immédiat après-guerre<sup>406</sup> se fait déjà sentir en amont, de nombreuses années auparavant, notamment par le rapport particulier, tout philosophique, que Charles Maurras entretient et induit avec la foi catholique.

Dès 1906, dans le cadre de l'Institut d'Action française, la chaire dite du *Syllabus*, inaugurée par Paul Bourget, modèle de l'écrivain catholique et symbole littéraire de la tradition, veut enseigner « la substance de la doctrine catholique »<sup>407</sup>, comme catalogue des erreurs contemporaines concernant la doctrine catholique. Très tôt dans son histoire, la position d'Action française sera celle de la défense de l'autorité pontificale et de la société chrétienne. Entre 1906 et 1914, plusieurs ouvrages de Maurras du *Dilemme de Marc Sangnier* à *L'Action française et la religion catholique*, tentent de montrer les points de rencontre entre sa pensée politique et la doctrine catholique. Ils insistent particulièrement sur les thèmes du rejet de l'individualisme protestant et démocratique ainsi que sur l'approbation du *Syllabus*<sup>408</sup>.

Le *dilemme de Marc Sangnier*, publié dès 1906, procède de ce cheminement que nous avons déjà aperçu dans *Anthinéa*, libérant Maurras de toute introspection personnelle. Il y dénonce la perversion de l'Eglise romaine, corrompue par l'orient et le judaïsme, et à laquelle il oppose une Eglise de la continuité, une Eglise de l'ordre. Non pas celle de « quatre juifs obscurs » (entendre les évangélistes), comme il l'écrit dans sa préface du *Chemin de Paradis*, mais celle d'une église romane qui a su filtrer la Bible. Au contraire des évangiles et de la « Bible d'orient » qui déifient l'homme, fait à l'image de Dieu et Dieu lui-même, Maurras établit une mystique catholique très proche, dans son acception de la soumission, de l'homme réintégré au cosmos, aux forces ordonnées de la Nature.

Il inscrit toute son approche mystique dans l'humilité, principe fondateur, selon lui, du catholicisme et de l'hellénisme, dont il éprouve la permanence dans l'héritage religieux du chaînon culturel français. Ainsi Charles Maurras serait-il revenu au culte initial, historique, de l'Église Romaine, prosélyte et dans un certain sens polythéiste puisque sacralisant la vierge et les saints patrons des professions et des villes, en accord avec l'héritage antique qui, s'il reconnaît l'existence des dieux, les subordonne à la Nature, élément parfait et immuable dont les lois ordonnées se transcrivaient chez les anciens par les mathématiques. Une étrange

---

<sup>406</sup> Michel Leymarie et Jacques Prévotat (dir.) *L'Action française, culture, société, politique*, Volume I : Jean Garrigues, chap. *Le moment parlementaire de l'Action française : 1919-1924*, Ed. Presses universitaires du Septentrion, Lille, 2008, p. 244-245.

<sup>407</sup> Appel de la ligue d'Action Française « Aux jeunes français », *Revue d'Action française*, 15 février 1906, p. 302 et 303.

<sup>408</sup> Michael Sutton, *Charles Maurras et les catholiques français, 1880-1914*, Ed. Beauchesne, Paris, 1994.

mystique associative du culte païen et catholique se fait jour. La même vision du Divin se retrouve dans une humilité commune, qu'elle s'exprime face à Dieu ou face aux lois de la Nature qui ordonnent et gouvernent le monde. Par sa « renonciation à se faire centre »<sup>409</sup>, c'est à dire à diviniser l'Homme, Maurras « chérit tout ce qui le peut contraindre et régler. Il ne donne point ses propres lois à la nature, il reçoit les siennes. »<sup>410</sup>.

Une telle acception de la Nature déifiée complait aux cercles littéraires parisiens. Par ailleurs, l'ambiguïté de cette position vis-à-vis de la foi ne provoque pas un discrédit immédiat de Maurras au sein de l'institution catholique. L'église demeure relativement tolérante, en 1906, vis-à-vis de cette hérésie toute littéraire. Car Maurras insuffle, par son « politique d'abord » une dimension militante au catholicisme français. Il prend une large part au réveil d'un parti catholique conquérant en valorisant le rôle de l'Eglise dans la composition du champ culturel occidental.

Cette approche militante s'oppose à la stratégie de Léon XIII, qui entendait borner les catholiques aux œuvres et les dissuader d'une politique ou d'un parti catholique. Nombre de catholiques français retrouvent, en effet, dans l'Action française « les valeurs d'ordre, d'autorité, de tradition qui définissaient le catholicisme intransigeant du XIX<sup>e</sup> siècle, héritage du combat contre la Révolution et ses principes jugés pernicious, combat réactivé par Maurras et légitimé par une lecture fondamentale de Saint-Thomas d'Aquin »<sup>411</sup>. Les docteurs de l'église dissocient alors parfaitement l'œuvre de Maurras et l'œuvre d'Action française.

L'Action française paraît offrir la possibilité d'un retour à l'expression politique pour faire face à la laïcisation de la société. Maurras est alors utile aux stratégies de l'Eglise, notamment du successeur de Léon XIII, Pie X. Le nouveau pape, qui entend partir à la reconquête des intellectuels français, prône plus largement une re-christianisation militante de « la première fille de l'Eglise », défendant l'enseignement catholique en tant que défense de la spiritualité et des humanités classiques contre le scientisme et l'utilitarisme ambiant<sup>412</sup>. C'est ainsi que, pour de nombreux intellectuels, le retour à la foi s'accompagne souvent d'un engagement au côté du nationalisme intégral, sans qu'il soit toujours aisé de définir lequel est antérieur à l'autre. Ce sont les « convertis de l'ordre », comme Jacques Maritain ou Georges Bernanos, fascinés par le caractère intellectuel du néo-thomisme maurrassien<sup>413</sup>.

---

<sup>409</sup> Michel Mourre, *Charles Maurras*, op. cit. p. 59.

<sup>410</sup> Ibid. p. 59.

<sup>411</sup> René Rémond, en préface de Véronique Auzépy-Chavagnac, *Jean de Fabrègues et la jeune droite catholique : aux sources de la Révolution Nationale*, op. cit.

<sup>412</sup> Jean-Louis Fabiani, *Les philosophes de la République*, Ed. Minit, Paris, 1988, p. 150-152.

<sup>413</sup> Frédéric Gugelot, *La conversion des intellectuels au catholicisme en France, 1885-1935*, Ed. CNRS, Paris, 1998, p. 132-137 et 402-414.

Pie X travaille ainsi à renforcer le néo-thomisme maurrassien sur le territoire hexagonal et au sein des sphères vaticanes, travail d'alliance qui doit être compris en regard de sa propre lutte, au sein de l'Église, contre le courant moderniste. Il paraît ainsi éminemment favorable à l'Action de Maurras lorsqu'il dit à la mère du rédacteur, qu'il reçoit en audience, l'importance de son fils dans les combats de la défense religieuse. La condamnation du *Sillon* de Marc Sangnier par Rome en 1910<sup>414</sup> augmente d'autant plus l'intérêt des catholiques pour l'Action française qu'ils y sont conduits par le Pape lui-même.

L'Action française compte par ailleurs un nombre important de membres du clergé, adhérents ou proches sympathisants, parfois assez puissants dans les sphères vaticanes. A Rome, le cardinal Lai, secrétaire du Consistoire, s'applique à ne faire nommer et promouvoir en France que des prélats favorables à l'Action française, et ce jusqu'aux derniers mois de la crise, c'est-à-dire jusqu'en 1925. Il en va de même des cardinaux Le Floch<sup>415</sup> ou Billot. Sur le territoire hexagonal, nombre d'ecclésiastiques influents passent pour des sympathisants affirmés de l'Action française, tels que les cardinaux Maurin, Charost ou Andrieu, les pères Clérissac, Garrigou-Lagrange, De Pascal, de la Brière, Pègues, de Tonquédec, Janvier, et les célèbres abbés des Bénédictines de la rue Monsieur<sup>416</sup>, l'abbé Mugnier et Dom Jean-Martial Besse. Quant aux grands noms du néo-thomisme, ils sont, dans leur grande majorité, fort proches des thèses maurrassiennes.

## 2.6 Prise de contrôle du parti monarchiste

Le prestige d'*Action française* face aux autres quotidiens d'obédience monarchiste est significatif, et se fait, bien souvent, au détriment des autres organes de presse. Alors que son lectorat s'accroît, la revue bimensuelle devient, en 1908, un quotidien, le *Journal d'Action française*, et Maurras en est promu directeur. Devenu maître incontesté du journal d'*Action française* diffusé par des hommes de mains, « les camelots du roi », initialement chargés de le vendre à la criée, Maurras complète son organisme politique par toute une série de satellites et de publications. Ce sont progressivement diverses fédérations, une maison d'édition, la Nouvelle Librairie Nationale, une commission de propagande pour le soutien financier, un cercle de Dames et de Jeunes Filles royalistes, un Institut d'étude politique, l'école de pensée

---

<sup>414</sup> SS Pie X, *Notre charge apostolique*, 25 août 1910.

<sup>415</sup> Véronique Auzépy-Chavagnac, *Jean de Fabrègues et la jeune droite catholique : aux sources de la Révolution nationale*, op. cit, p. 89.

<sup>416</sup> Louis Chaigne, *Les Bénédictines de la rue Monsieur, Histoire et vocation d'une chapelle*, Ed.F.X. Le Roux, Strasbourg, 1950.



de l'Action française, un groupe de réflexion, le Cercle Proudhon, une bibliothèque, une librairie, une salle de sport et même, au niveau régional, en Languedoc, un théâtre d'Action française.

L'essor du journal, entièrement converti à la doxa maurrassienne, favorise rapidement un rapprochement du groupe avec le prétendant au trône. En effet, l'effort de Maurras dans la rénovation d'une doctrine monarchiste déclinante et dans le rajeunissement de son idéologie dote la passion nationaliste d'un système à la fois traditionnel et empirique, fondé sur le principe de l'action politique par une synthèse des droites, légitimiste, orléaniste et bonapartiste<sup>417</sup>. L'entreprise, soutenue par la puissance rhétorique et l'extrême pouvoir de persuasion propres à l'écrivain, apporte à Louis Philippe Robert d'Orléans, prétendant au trône sous le nom de Philippe VIII de France, des troupes plus fraîches et plus énergiques que les vieux comités royalistes ou que le très mondain Œillet blanc, formé d'une poignée d'aristocrates salonnards<sup>418</sup>. Dès le mois de Juin 1900, Maurras est allé à Bruxelles, où réside le duc lorsqu'il n'est pas en croisière, et il a rencontré les chefs du parti, André Buffet et le comte de Lur-Saluces, en exil depuis les tentatives de complot monarchiste de 1898 qui se concluront par le coup d'état manqué de Déroulède.

Mais les tendances révolutionnaires de l'Action française paraissent intolérables à l'arrière-garde des conservateurs monarchistes qui forment l'entourage proche de Philippe VIII. Ils craignent particulièrement la tendance des camelots à la provocation et au coup d'éclat. C'est ainsi qu'en mars 1910, dans une interview donnée au journal traditionaliste *Le Gaulois*, le prétendant condamne le geste du camelot Lucien Lacour qui avait giflé le président du conseil Aristide Briand le 20 novembre 1909, lors de l'inauguration d'une statue de Jules Ferry. Face aux protestations d'*Action française*, s'ensuit un démenti du prince, accusant le journaliste d'avoir déformé ses propos. Le conflit entre monarchistes révolutionnaires et traditionalistes n'en est pas pour autant résorbé, attendu qu'il repose sur de profondes contradictions stratégiques, notamment le refus des ambitions conquérantes de la politique maurrassienne sur le territoire hexagonal, mais on préserve l'alliance selon le mode d'un œcuménisme idéologique qui n'a pas peur du grand écart.

La crise rebondit néanmoins lors du soutien d'*Action française*, contre l'avis du prince et de ses sergents, à la grève des cheminots d'octobre et l'association du mouvement monarchiste aux mouvements syndicalistes qui appuyaient la grève. Le 30 novembre, l'organe officiel du prétendant, *La Correspondance nationale*, condamne Maurras et son journal : « Je

---

<sup>417</sup> René Rémond, *Les droites en France*, Ed. Aubier-Montaigne, coll. « historique », Paris, 1982, p.180.

<sup>418</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op. cit. p. 220.

suis le seul juge de la direction et de l'orientation de mon parti ». Ce à quoi Maurras répond par la dénonciation, classique, des mauvais serviteurs d'un prince trop éloigné des réalités de la patrie pour en bien juger. Il orchestre également une violente campagne de presse contre *Le Gaulois*, utilisant tous les stratagèmes, jusqu'aux listes de souscriptions truquées pour faire croire à un très vif soutien populaire. L'avantage tourne rapidement du côté de *l'Action française* et les autres journaux royalistes perdent des lecteurs. Ceci conduit le prétendant à une réconciliation avec le mouvement de Maurras par le biais d'un échange épistolaire d'excuses et de soumissions où chacun préserve sa bonne figure, à l'exception du comte de Larègle, chef du bureau politique du prince, qui démissionne à l'été 1911<sup>419</sup>, désavoué par le duc au profit de L'Action Française. Dès lors, Maurras et son journal joueront entièrement la carte de la fidélité à la personne du prince, alors que Philippe VIII, peu politique et naturaliste passionné, « abandonne à l'auteur de l'Enquête sur la monarchie la réalité de la direction politique du mouvement », suite à l'affaire Larègle, se consacrant corps et âme à ses expéditions. Le prétendant au trône publiera d'ailleurs plusieurs comptes-rendus de voyages.

En quelques années, Maurras a pris possession d'une revue qu'il n'a pas fondée et s'est érigé en théoricien incontournable du monarchisme français. Il a réussi à prendre une place de premier ordre dans un parti qui lui préexistait largement avant de s'en emparer définitivement, évinçant méticuleusement les concurrents traditionalistes qui formaient initialement l'entourage du prince. De même prend-il, avec une soudaineté foudroyante, une place de premier plan auprès des sphères vaticanes et des catholiques français. Ses stratégies sont clairement celles d'une politique de l'opportunité, de la « soumission subversive » et du coup de force. Elles impliquent une distance à la fois géographique et idéologique avec les hommes et les institutions que l'on prétend défendre, qu'il s'agisse de Pie X à Rome ou de Philippe VIII en exil. L'on y trouve un néo-thomisme intégriste incorporé à une politique religieuse positiviste, c'est-à-dire l'acceptation d'un pouvoir spirituel entendu comme le dénominateur commun autour duquel la société française pourra se reconstruire, hors de toute implication de métaphysique personnelle. L'on établit de même un royalisme empirique, plus combatif, rajeuni, mais défait de « l'attachement quasi-religieux à la personne du roi »<sup>420</sup>, un royalisme positiviste<sup>421</sup>. Toutes ces réussites ne laissent pas de poser néanmoins à Maurras une double difficulté : celle de préserver une audience auprès des milieux d'extrême gauche comme des cénacles littéraires.

---

<sup>419</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op. cit. p. 229.

<sup>420</sup> René Rémond, *Les droites en France*, op. cit. p.171.

<sup>421</sup> Ibid. p.172.

## 2.7 Les limites des ambitions maurrassiennes

La prise de contrôle des institutions monarchiques et religieuses implique naturellement une distanciation des tentations révolutionnaires. La tactique politique se rapproche dès lors des milieux conservateurs<sup>422</sup> et l'Action française devient « peu à peu le refuge d'un conservatisme strict »<sup>423</sup>. Cette évolution conservatrice s'était déjà fait sentir à travers le rapprochement de l'Action française et de l'Eglise face aux vastes campagnes menées contre le clergé français par la presse anticléricale<sup>424</sup>. Elle affleurait encore dans les positions bellicistes du journal, notamment vis-à-vis des propositions pacifistes de la gauche et d'une importante partie de l'extrême gauche, face à la montée des périls en Europe. Le journal se fait le relais, depuis 1906, d'une germanophobie de plus en plus dévorante au fur et à mesure que la diplomatie échoue et que les tentions enflent dans les Balkans. Ces positions rendent nécessaire une première rupture idéologique de Maurras avec l'extrême gauche, au moment-même où les remous de « l'Affaire » commencent à s'estomper.

Ainsi que le note Robert O. Paxton, « l'Affaire » agite la France jusqu'en 1906. Jusqu'alors, la bannière artificielle de l'antisémitisme peut permettre de regrouper des conservateurs et des militants de gauche influencés par les formes traditionnelles du nationalisme anticapitaliste, jacobin et antisémite. Cet antisémitisme partagé permet l'expansion œcuménique du monarchisme maurrassien dans ses tentatives les plus audacieuses de séduction des milieux syndicalistes, tentatives de ralliement auxquelles on attribue parfois l'origine du fascisme. Cependant les thèses qui cherchent dans ces parages la genèse du fascisme extraient ces discours de leur inscription sociale, les plantant hors de la réalité des réseaux ébranlés.<sup>425</sup>

Elles extrapolent sans analyser pour autant les enjeux d'une telle alliance, sans tenir compte des conditions d'impossibilité de ces stratégies dans la France de l'après affaire Dreyfus. A ces interprétations hâtives s'ajoute parfois une perception obnubilée par le modèle allemand, voyant dans l'association du socialisme et du nationalisme la racine mère du fascisme. C'est ce que démontre Kenneth Tucker en renversant la perspective d'analyse, c'est-à-dire en s'intéressant justement aux éléments de discours communs qui ont permis la rencontre, éphémère, d'une certaine partie de l'extrême gauche et des théories

---

<sup>422</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op. cit, p. 13.

<sup>423</sup> Ariane Chebel d'Apollonia, *L'extrême droite en France, de Maurras à Le Pen*, op. cit. p.182.

<sup>424</sup> Eugen Weber, *Action française : Royalism and Reaction in Twentieth-Century France*, Stanford, Stanford University Press, 1962, Eng. (trad. française, Stock, 1964).

<sup>425</sup> Jacques Julliard, *Sur un fascisme imaginaire : à propos d'un livre de Zeev Sternhell*, *Annales* 39 (4), 1984, p. 849-861.

maurassiennes. Ce cheminement l'amène à dévoiler les éléments de l'impossibilité de convergence discursive<sup>426</sup>.

Cette impossibilité provient particulièrement de l'importante divergence de réception entre l'anticapitalisme syndicaliste, perçu avant tout comme le refus d'un système économique favorisant l'inégalité sociale, et l'anticapitalisme maurassien : celui-ci dénonce pour sa part la corruption de la société civile nationale mais il est avant tout un refus du cosmopolitisme, c'est-à-dire de l'immigration de masse qu'implique la nouvelle société de marché. C'est elle qui provoque le mélange des identités nationales et la ruine des anciens ordres et des anciennes familles françaises. C'est ce mécanisme que démontait déjà *L'Avenir de l'intelligence*, où l'auteur vilipendait le « système de l'Argent », expliquant la destitution historique des élites artistiques, passant d'un mécénat de prince éclairé au pouvoir purement intéressé et spéculatif, plus vulgaire et teinté de « cosmopolitisme », des riches possesseurs des organes de presse, dénonçant ainsi un monopole de fait de l'« Or » sur la pensée et l'esthétique.

C'est cette différence fondamentale qui génère l'échec discursif du Cercle Proudhon, cercle de réflexion de l'Action française, situé à la confluence entre nationalisme et syndicalisme, et qui avait pour objectif la conciliation des théories syndicalistes révolutionnaires et du néo-monarchisme maurassien. Rapidement, le rapport d'influence s'avère inégal, le cercle étant tout entier dominé par les monarchistes. *Les cahiers du cercle*, où paraissent les travaux au rythme d'une revue trimestrielle puis bimensuelle dirigée par Henri Fortin, sont tous rédigés sous la supervision de Maurras et diffusés par la Nouvelle Librairie Nationale, la maison d'édition partisane de l'Action française. Quant au directeur du cercle, il n'est autre qu'un maurassien, aussi fidèle que convaincu, Georges Valois, le futur directeur de la NRN.

Dans ces circonstances, on imagine aisément la prédominance qu'ont pu prendre, très tôt, les idées maurassiennes sur les idées proprement syndicalistes, au sein d'un cercle dont les réunions se font sous la présidence de Maurras, lequel ne voit en Proudhon que le nationaliste et l'antisémite, rejetant ses théories proprement révolutionnaires<sup>427</sup>. L'existence, passagère et discontinue du cercle, qui cessera la publication de ses travaux dès l'été 1914, montre à quel point la connivence devait s'avérer impossible, particulièrement en ce qui concerne les thématiques névralgiques de la montée des périls puis de la Guerre. Si le Cercle

---

<sup>426</sup> Kenneth H. Jr. Tucker, *French Revolutionary Syndicalism and the Public Sphere*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, Eng./ USA, 1996.

<sup>427</sup> Voir Charles Maurras, Art. *Quand Proudhon eut les cent ans*, 1909.

survit aux ruptures successives de l'Action française et des milieux d'extrême gauche (il persistera en effet tout au long de l'histoire d'Action française), il est rapidement déserté par les syndicalistes qui n'ont pas embrassé entièrement la doxa maurrassienne.

A partir de ce moment de l'histoire d'Action Française, la vie de Maurras se confond avec celle de son journal et de sa ligue. Il devient l'homme au marbre, entièrement attaché à son combat et semble s'être définitivement éloigné de la littérature. S'il publie alors de nombreux essais, ils sont tous animés par des thématiques politiques (*Kiel et Tanger, Si le coup de force est possible*) ou religieuses (*Le dilemme de Marc Sangnier, La Politique religieuse, La démocratie religieuse, L'Action française et la religion catholique*). Qui plus est, l'immense majorité de ses textes est diffusée par le biais de presses partisans, qu'il s'agisse de la NLN, des quelques revues monarchistes où il continue à écrire, comme *La Gazette de France*, ou de l'Action française elle-même (voir diagramme des éditeurs cité plus haut p.278).

Progressivement, c'est donc bien l'image d'un homme politique pour lequel la littérature n'est qu'un des nombreux relais de diffusion des idées, qui s'impose. L'image de l'écrivain engagé, qui a pu subsister jusqu'en 1906, année des derniers remous de « l'affaire » et d'une première évolution conservatrice, s'estompe peu à peu. Cependant l'évolution même de cette figure ne rompt pas totalement le lien que Charles Maurras parvient à entretenir avec les milieux littéraires. Durant ces années d'intense politique, force est de constater que peu d'ouvrages attaquent en réalité l'image du maître littéraire et politique, soit par crainte de représailles journalistiques, soit par adhésion implicite. Ainsi voit-on Charles Péguy lui adresser chacune de ses œuvres depuis 1911<sup>428</sup>. La critique des idées de Maurras, lorsqu'elle a lieu, demeure dans sa grande majorité de bon ton, le propos regrettant la forme de ses théories mais n'en attaquant que très rarement le fond. L'on admire l'attique talent de l'auteur d'*Anthinéo* et l'on déplore qu'il aliène sa verve dans les combats politiques quotidiens, imaginant les chefs d'œuvres littéraires dont la politique prive ainsi le lecteur attentif.

Ainsi les élogieuses critiques d'Albert Thibaudet, en 1913, dans son commentaire des *Notes sur Dante* : « On sent de quelle critique singulièrement originale, abstraite, idéale et sévère, nous prive la politique qui tient M. Maurras. »<sup>429</sup> En effet, la théorie critique pâtit elle-même de l'engagement maurrassien et devient de plus en plus systématique. Il en a laissé le soin à d'autres, alors qu'il s'occupe de pages politiques qui accaparent la plupart de son

---

<sup>428</sup> Stéphane Giocanti, *Maurras, Le chaos et l'ordre*, op.cit. p. 255.

<sup>429</sup> Albert Thibaudet, *Rev. Nouvelle Revue Française*, Avril 1913, cité par Pierre Boutang, *Maurras, La destinée et l'œuvre*, op. cit. p. 275.

temps. De fidèles disciples, continuateurs de sa pensée, se font désormais les porte-paroles de son système critique, dans l'*Action française* ou dans d'autres revues, plus spécifiquement littéraires. Pour l'instant, le message n'apparaît pas dépassé et Maurras lutte pour préserver sa stature en amont des avant-gardes littéraires, ce qui explique en partie le succès de cette critique, à la fois nationaliste et moderniste, traditionaliste et, sinon tout à fait scientifique, du moins rationnelle et positiviste.

Ainsi reste-t-il en marge, toujours hautain, entre modernité et tradition. Dans les années 1900, il conforte l'idée d'une appartenance nouvelle à une tradition revisitée par la modernité, l'innovation, fruit du progrès lié au refus de l'alternative sans compromis que le champ littéraire semble imposer entre ces deux pôles. Ainsi, dans un texte de jeunesse, *La patache électrique*, il défend l'idée d'une union possible entre modernité et tradition par l'effet d'une parabole industrielle : la technologie moderne ne rompant aucunement, si elle sait s'y fondre, l'authenticité du paysage provençal.

Dans les années dix-neuf-cent-dix, la revue néo-classique d'obédience maurrassienne *Les Guêpes* énumère aussi bien les tenants de la littérature officielle que ceux du vers libre, de l'obscurité poétique et du symbolisme<sup>430</sup>. Durant les premières années de la guerre, il applaudira, dans un article de l'*Action française*, de concert avec Apollinaire, le poème moderniste du jeune catalan espagnol Josep Maria Junoy, *L'Oda a Guynemer*, calligramme en hommage au célèbre aviateur français abattu par la suite au dessus de Verdun, poème qui importe la tradition moderniste en langue catalane.

Cependant il demeure de plus en plus difficile de dissocier la part du politique et du littéraire au fil de d'articles de plus en plus rares : Un système littéraire se tisse peu à peu, qui part de la polémique littéraire pour filer continuellement la théorisation politique. De la dénonciation des excès du Romantisme corrompateur à la condamnation du Parnasse, qui loin d'apporter de l'ordre n'a été qu'appauvrissement, sec travail de la langue, vacuité du sens véritable, il s'agit de montrer, au travers de la poésie, l'état de décadence lamentable du siècle. Un état misérable qui achève de navrer les sensibilités dérégées et les abandonne aux pires excès du « moi » souverain, un état méprisable qui ne peut qu'engendrer le délitement des valeurs communes dans un marasme personnel devenu général.

La solution est sans cesse amenée, en fin d'article, confortée par les grands noms des écrivains du siècle classique, car il s'agit de revenir à un néo-classicisme vivifiant, aussi national qu'indispensable au renouveau général. C'est assurément dans cette perspective, si ce

---

<sup>430</sup> Michel Decaudin, *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française, 1895-1914*, Ed. Slaktine, Genève-Paris, 1981, p. 317.

n'est pour l'illustrer du moins pour y participer, que Charles Maurras publie, en 1911, une seconde version du seul poème qu'il ait jusque là publié, son *Pour Psyché*.

## 2.8 Le second *Pour Psyché*

C'est à l'âge de quarante-trois ans que Charles Maurras publie son *Pour Psyché*, en cette année charnière de 1911 où il va approfondir sa pensée politique et morale. Mais alors que les polémiques abondent dans les colonnes « Politique » de l'*Action française*, l'élan poétique parvient-il à extraire l'homme d'une contingence qui détourne de lui le monde littéraire, lui offrant de plus hauts sommets que ceux de la vindicte polémique quotidienne ? C'est à cette fin qu'il publie ce court poème, en quelques rares exemplaires, dans la très discrète collection des *Amis d'Edouard*, collection privée d'Edouard Champion, qui imprime à ses frais des textes d'amis chez Paillard d'Abbeville, rigoureusement hors commerce, en de petits fascicules que s'arrachent les bibliophiles :

« — Je vois Maurras en bonne place.

— C'est un si vieil ami... et si cher ! Mon père, qui édita les fameuses *Trois Idées politiques* du rédacteur de *La Gazette de France* dont il était un fidèle abonné, m'avait appris à l'aimer, et je ne me souviens pas de notre première rencontre, tellement c'est loin ! Et dans *L'Enquête sur la monarchie* vous trouverez au début de l'entretien avec Sully Prudhomme que j'avais recueilli, certain adolescent « aux grappes de cheveux clairs qui s'échappent d'un feutre pointu » qui me ressemble comme un frère ! Dès septembre 1911, j'ai sorti ses vers désormais classiques *Pour Psyché*, qui dormaient dans *La Revue hebdomadaire* ; et dernièrement, j'ai donné, après d'abondantes corrections et d'innombrables épreuves, l'interview publiée par Frédéric Lefèvre dans *Les Nouvelles littéraires*. »<sup>431</sup>.

Mais, par delà les amitiés qu'il parvient à entretenir avec quelques membres éminents des cercles littéraires les plus fermés de la capitale, ces publications « privées » ont un rôle stratégique important dans la composition iconique de Maurras : elles permettent de la rattacher à l'élitisme littéraire des cénacles d'avant-garde tout en préservant l'image d'un poète intimiste, d'une humilité scrupuleuse, presque jalouse à l'égard de ses vers. D'autant qu'il s'agit d'une nouvelle *Psyché*, nouvelle au sens d'une recomposition surprenante de l'œuvre initiale, mais également d'une nouvelle femme dont la réputation est préservée par la confidentialité de l'édition. C'est à cette mystérieuse égérie qu'il dédie son *Enquête sur la*

---

<sup>431</sup> Interview d'Edouard Champion par Jacques Deville, *L'Ami du lettré*, Crès, 1925, p. 452-463.

*monarchie* de 1909, la précédant d'une dédicace chiffrée O.S.P, qui apparaissait déjà dans l'*Anthinéa* de 1901. Dans une lettre à l'Abbé Penon, il décrit un « madrigal un peu triste adressé à un être qui a tenu dans ma vie une place immense, dont j'eus immensément à me plaindre et à me louer, et dont j'ai tenu à inscrire le souvenir sur la plus intime des pages d'*Anthinéa* et aussi sur le monument capital de ma vie et de ma pensée. ». Ce madrigal, *Optvmo sive pessvmo*, également présent dans *Les Inscriptions*, sera finalement publié en épilogue de la *Musique intérieure* :

Optvmo sive pessvmo

Essence pire que le Pire  
Et meilleure que le Meilleur  
Quelle est la langue qui peut dire  
Les deux abîmes de ton cœur !

Mais à ce double sanctuaire,  
DÉESSE ou MONSTRE, ô seul esprit  
De mon ombre et de ma lumière,  
L'unique hommage soit inscrit.

Il semble qu'il soit adressé à la comtesse de La Salle-Beaufort, la nièce du directeur de la *Gazette*, Gustave Janicot, qui travaillait avec lui au journal et dont il est tombé amoureux. La jeune femme, mariée et mère de plusieurs enfants, visiblement touchée par tant d'ardeur amoureuse, ne peut lui rendre cet amour. « De là, la plus grave crise sentimentale de toute son existence, son désespoir le plus profond face au grand amour de sa vie. » C'est peut-être ce chagrin qui confère au poème *Pour Psyché* une double interprétation, entre désespoir intime et redoutable message métaphysique, selon une ambiguïté qui deviendra fréquente. Les vers laissent entendre une interprétation biographique et philosophique, que souligne la dimension hermétique de l'esthétique maurrassienne. La même équivoque se retrouvera dans les publications ultérieures de ce poème de jeunesse, qui paraîtra de nouveau en 1919, dans une édition moins privée, à la suite du succès de son *Ode historique de la bataille de la Marne*.

L'ensemble sera incorporé à *La Musique intérieure* en 1925, avec l'ajout d'une pièce poétique de quatre quatrains d'alexandrins et de nombreuses modifications. C'est cette dernière version qui sera reprise dans *Les Œuvres Capitales*, à la fin de sa vie, non sans quelques nouvelles modifications de ponctuation, le tout témoignant d'une singularité toute particulière du poète à se réécrire en permanence.

Nous observerons pour l'heure le texte de 1911. Il conserve le titre initial de *Pour Psyché*, mais nous pouvons noter de nombreuses modifications. Seul le premier quatrain du



poème de 1892 n'a pas changé. L'ensemble se voit considérablement modifié par l'amputation totale du chant II, inclus dans le poème de jeunesse, et dont « *la vaine ballade des remontrances à Psyché osées par le vieux Faust* » prend place. Elle est suivie d'une pièce nouvelle, la « *dernière ballade ou jeu-parti de l'âme illuminée guidant l'âme amoureuse à la vraie source de la joie* » qui sera datée de 1893 par Maurras, dans *La Musique intérieure*. Est-ce à dire que ce texte, fut écrit immédiatement après la publication du premier ensemble ? Nous n'avons aucune certitude sur ce point. Il s'ensuit néanmoins que l'ensemble poétique reste divisé en triptyque, un poème de trois quatrains d'octosyllabes suivi de deux ballades :

## I

Psyché, vous êtes ma pensée  
Vous élevez votre flambeau  
Les hommes vous ont repoussée  
Vous souriez comme un tombeau,

Psyché, vous êtes ma souffrance  
Vous vous mourrez au vent d'Ailleurs  
Vos yeux sont las de l'apparence  
Et vacillants comme des fleurs

Et, Psyché, vous êtes mon rêve,  
Ensemencant le ciel léger  
De vos mépris pour l'heure brève  
Qui dit que vivre est de changer.

## II

*La vaine ballade des remontrances à Psyché osées par le vieux Faust*

Faust

Chère Psyché, vos yeux qui tremblent,  
Vos yeux de fleur ont peur du vent,  
Peur et délice tout ensemble :  
Ivres d'espoir dans le levant  
Ils étincellent au devant  
Des clartés vaines qui s'élèvent.  
Ah ! sous ce dôme décevant,  
Luise la lampe de vos rêves !

Psyché

Hélas! c'est un rameau de tremble,  
Qui luit en nous, ami savant !  
Des anciens songes il me semble  
Compter si peu de survivants !  
La nuit les souffle en s'achevant.  
J'ai le cœur nu comme une grève  
Qu'un dur automne va lavant...

Faust

Luise la lampe de vos rêves !

Psyché

Vous ne savez ! Mon sein ressemble,  
O Faust, à ces châteaux mouvants  
Qu'à l'Occident le soir assemble.  
Mais j'ai faim du Dieu vivant  
Je veux sentir en le trouvant  
S'épandre l'âme de mes sèves...

Faust

Elle vous monte aux yeux souvent,  
Luise la lampe de vos rêves !

ENVOI

O ma Psyché, vivez rêvant !

Psyché

Nos champs résonnent de voix d'Eves  
Et de grands faunes poursuivants...

Faust

Luise la lampe de vos rêves !

III

*Dernière ballade ou jeu-parti de l'âme illuminée guidant l'âme amoureuse à la vraie source de la joie*

*...al ciel ch' è pura luce  
Luce intellectual piena d'amore  
Amor di vero ben pien de letizia  
Letizia che trascende ogni dolzore  
DANTE, Par., 30*

-Entends tomber les vaines heures,  
Dans le palais de sable amer :  
Toutes les choses qui se meurent  
Ont, ô mon Ame, assez souffert !

Laisse s'éteindre sous la mer  
Dont le tumulte, au loin, flamboie  
Les yeux de Celle que tu sers...  
-Où sont les sources de la Joie ?

-Laisse à la foule qui les pleure  
Ces bijoux tristes de la chair,  
O toi qui sais quel est le leurre  
Secret de leurs sombres éclairs  
Et qu'à peindre le champ de l'air  
De fin or blond, de claire soie,  
Les cruels t'ont le cœur ouvert !  
-Où sont les sources de la Joie ?

-Mais, ô lumière intérieure,  
Ame de l'Ame, rayon vert  
Qui, pour un temps, fîtes demeure  
Au fond de ces beaux yeux déserts :

Vous qui brûliez encore hier  
Et que le monde enfin revoie,  
Purifiés, des anciens fers...  
-Où sont les sources de la Joie ?

#### ENVOI

-...Yeux de Psyché, pâles et clairs,  
VRAIS YEUX, qu'un jour je vous revoie,  
Unique étoile, au bel éther  
Où sont les sources de la Joie !

Quel sens peut-on donner à cette réutilisation tronquée puis enrichie, qui conserve son premier titre et se verra à nouveau modifiée par la suite ? Ne s'agit-il que d'ajouts destinés à mieux figurer un même sentiment, ou d'une transformation du sens en même temps que de la forme ? Dès lors, quels sont les enjeux qui fondent cette recomposition ?

Nous observerons tout d'abord que la première pièce, si elle change très peu, connaît quelques modifications : au vers 2 du second quatrain, le vent d'ailleurs devient le vent d'Ailleurs. Maurras, qui aime à user des majuscules, comme nous le verrons particulièrement dans *L'Ode historique de la bataille de la Marne*, voulait-il donner à cet Ailleurs, un sens plus ample et métaphysique ? Au troisième quatrain, le dernier vers se voit sensiblement modifié par le changement du verbe : « Qui sait que vivre est de changer » devient « Qui dit que vivre est de changer ». La formule est nettement moins péremptoire, elle n'avalise plus de façon catégorique le fondement comtien d'une nature en gestation permanente mais établit un dialogue constant entre le poète et un monde qu'il peine à conquérir.

L'heure brève qui dit que vivre est de changer le montre elle-même, elle devient la conséquence du temps qui passe et non l'expression d'un savoir supérieur. Est-ce à dire que Maurras, par petites touches, s'éloigne du postulat comtien pour embrasser une esthétique plus chrétienne alors même qu'il se fait le défenseur de l'Eglise par son mode le plus orthodoxe, celui d'un néo-thomisme intégriste et ultra conservateur ? Les variations sont mineures, dans le premier poème et semblent inexistantes dans le second, si l'on excepte, au vers 20, dans la réponse de Psyché : « Mais j'ai la faim du Dieu vivant », qui devient « Mais j'ai la faim du dieu vivant ». Dans un strict respect liturgique l'emploi de la majuscule ne peut se faire que lorsque l'on parle à Dieu, un dieu unique, envers lequel l'emploi de l'article indéfini est sacrilège. Evoquer un dieu vivant conserve implicitement une touche de

paganisme diffus - De quel dieu s'agit-il ?- un Dieu auquel la majuscule conférerait un surcroît de divinité.

Si l'on excepte ces quelques menus changements, les deux premières pièces sont identiques, disant le désarroi de Psyché ; une Psyché devenue cependant bien plus âme que femme, qui ne trouve plus d'enveloppe charnelle que par ses yeux : « Vos yeux de fleur ont peur du vent », et ne vit qu'au travers d'un rêve languissant, d'anciens songes, d'une douleur de vacuité née d'une absence du dieu vivant comme d'un passé mythique :

« Nos champs résonnent de voix d'Eves  
Et de grands faunes poursuivants... »

Nous restons néanmoins dans une description atemporelle, un monde passé, évanescent, où résonne en refrain le vœu de Faust, comme si cette âme affaiblie, malade, risquait de s'éteindre : « Luise la Lampe de vos rêves ! »

Cependant, par l'absence de la pièce II, la partie III du poème de 1892 devient seconde. Or, pour Maurras, en poésie, tout est construction d'ensemble<sup>432</sup>. La partie II, étudiée précédemment, donnait à Psyché une forme expressément féminine, sa bouche, ses lèvres, répondant et attendant des baisers, une ivresse sensuelle la laissant en attente de son amant, femme aimée souffrant d'aimer. Or ce moment de bonheur fusionnel, printanier et sensuel, n'existe plus. Il s'ensuit une perte charnelle, et une mutation de sens, le poète appelant Psyché, c'est à dire son âme, repoussée par les hommes, à conserver la force d'espérer, le vieux Faust l'exhortant de ses remontrances, à poursuivre sa quête, devenue sinon mystique du moins métaphysique. Deux présences, l'une masculine – Faust et l'autre féminisée, Psyché – semblent rendre compte d'une dichotomie interne, d'un mal quasi schizophrénique de l'âme, mal qui ne procède en rien d'un spleen ou d'un idéal, puisqu'il n'est pas de pêché véritable, de corruption, dans cette souffrance qui semble liée à un manque d'être, à une aspiration impossible au bonheur.

A ce bonheur inaccessible, à cet état d'âme appauvrie, comme en souffrance du passé, répond la dernière pièce, une seconde ballade de forme médiévale composée de trois strophes d'octosyllabes suivies d'un envoi : « *Dernière ballade ou jeu-parti de l'âme illuminée guidant l'âme amoureuse à la vraie source de la joie.* ». Le poème, qui se donne dès le titre pour un achèvement, est placé sous l'auspice d'une citation de Dante, en Toscan, avec sa référence, « Dante, Par., 30. ». Il s'agit pour le grand poète italien de figurer l'état de l'âme au Paradis :

---

<sup>432</sup> Charles Maurras, Journal *L'Action française*, article *Le plus beau vers* : « Les beaux vers font partie d'un monde, ils participent d'une harmonie d'ensemble si complète qu'on ne doit pas les tronquer. », 11 mai 1909.

« Au ciel se trouve la lumière pure  
Lumière intellectuelle pleine d'amour  
Le véritable amour plein de joie  
Joie qui transcende toute douleur »

Citation qui situe immédiatement le poème sous les auspices de la foi chrétienne et supprime implicitement les audaces sulfureuses de la version de 1892. Le jeu-parti implique le dialogue de question-réponse des deux âmes et le cheminement suivi, en une sorte de métamorphose, l'une s'abîmant en l'autre pour enfin former un tout réconcilié, une intelligence, par la fusion des êtres, hors cet individualisme amoureux dont il fait la critique, dans *Les amants de Venise*. Car l'amour romantique n'est autre qu'amour de soi même à travers l'autre, amour nécessairement malheureux puisque pétri d'égoïsme, d'individualisme forcené qui ne trouve son plaisir que dans une relation malheureuse et complaisante. Au contraire, l'Amour maurrassien, se veut de fusion ontologique, union d'êtres permettant d'accéder à une Vérité supérieure, toute de transmission, et dont nous observerons une portée plus clairement politique en conclusion.

Si le ton reste celui du dialogue, il prend une tonalité exaltée, de révélation aussi politique que mystique, allant des trois strophes, interrogatives, pour trouver dans l'envoi une réponse exclamative, comme extatique : « où sont les sources de la joie ! ». La « Lumière intellectuelle pleine d'amour » est ainsi l'aboutissement d'une fusion de l'âme illuminée et de l'âme amoureuse, l'une guidant l'autre vers une révélation du Vrai qui est tout ensemble Beau et Bien, selon le schéma d'ascendance prophétique teinté du mystère hermétique de la poésie médiévale. Cette forme ascendante est clairement sous-tendue par le refrain de la ballade « Où sont les sources de la joie ? » Il s'agit, à l'évidence, du thème médiéval de l'« *Ubi sunt* », rappelant Rutebeuf ou le Villon de *La Ballade des Dames du temps jadis* : « Mais où sont les neiges d'antan ? ». A la vanité du temps qui passe s'ajoute l'effritement des choses :

« - Entends tomber les vaines heures  
Dans le palais de sable amer : »

Mais un sursaut exaspéré reprend le thème, une voix s'emporte que soutiennent les impératifs : *Entends, Laisse s'éteindre, Laisse à la foule*. Il s'agit d'abandonner tout ce qui concourt à un bonheur factice, toujours inassouvi, né de l'amour d'une femme « Celle que tu sers », l'amour charnel, dont les plaisirs sont « des bijoux tristes » et dont la joie n'est qu'un « leurre » qui n'est en rien préférable aux mirages de la fortune : « De fin or blond, de claire

soie ». Et à chaque constatation désabusée revient la question : « Où sont les sources de la joie ? ».

La réponse, à la troisième strophe, commence par un tiret de dialogue et un « Mais » d'opposition à tous ces bonheurs factices : il s'agit d'invoquer la lumière intérieure, « l'âme de l'âme » qui a aimé et s'est attardée pour un temps dans les yeux « déserts » de l'aimée. Ces feux, anciens, aujourd'hui purifiés, ont abandonné « les anciens fers », ce qui permet l'envol final de l'envoi : Les yeux de Psyché sont devenus, inscrits en majuscules de VRAIS YEUX, ceux qui permettent de contempler la beauté du monde, étoile transcendante qui hisse l'âme au bel éther, « où sont les sources de la joie ! ».

Psyché, dès lors, n'est plus « promise à ces lèvres d'Amour », elle ne languit plus après ce « qu'Amour moissonneur Désire. ». Toutefois Psyché, en perdant ses charmes féminins, s'est, en quelque sorte, désincarnée. L'éclatement de cette joie finale, céleste, offre la lecture platonicienne du savoir hors du monde, au dessus du monde, non sans se doubler d'une forte adhésion de mystique chrétienne. Les thèmes de la purification, de l'erreur néfaste, de l'amour terrestre falsificateur offrent autant d'approches nouvelles, en termes de comparaison, avec l'œuvre de jeunesse.

Il semble ainsi qu'à partir de la première romance, poétisée en Psyché, le propos se soit fortement écarté des influences symbolistes qu'il contenait comme d'une sensualité souterraine, somme toute complaisante. La perception clairement néo-thomiste de la dernière pièce, où la créature, acceptant enfin de n'être qu'une forme réflexive de la complexité du monde, se fédère à l'ampleur de la Création, donne à l'ensemble une valeur de processus. L'âme jeune se tourmente, quête l'absolu dans l'amour humain, pensant l'avoir trouvé, le perdant, devant accepter cette perte pour s'épurer, s'extraire du monde des hommes et trouver enfin les sources de la joie.

C'est ainsi qu'en réintégrant des vers plus anciens au sein d'un nouveau corpus, Maurras en transpose nécessairement le sens, selon une stratégie d'auteur qui deviendra récurrente et se fait déjà jour dans le remaniement discret de cette première pièce poétique de jeunesse. Or la dimension hermétique de la poésie maurrassienne favorise ces glissements de sens en ce qu'elle permet des réinterprétations permanentes en fonction des compositions d'ensemble où les poèmes sont intégrés. Cette propension suit une réalité souvent plus prosaïque qu'il n'y paraît et cette réécriture savamment ambiguë ne peut trouver d'explication complète hors des contingences dont le poète prétend s'émanciper. Nous touchons ici à la tension stratégique qui anime l'hermétisme maurrassien : d'une part il flatte un certain élitisme littéraire, dont témoigne la diffusion confidentielle de ce second poème. Il fonde cette

appartenance à la happy few stendhalienne qui lui permet de préserver sa figure littéraire malgré les violences polémiques quotidiennes auxquelles il participe dans l'*Action française*. D'autre part, l'opacité volontaire du poème permet une adaptation presque serpentine du discours poétique, dont l'évolution se construit parallèlement aux restructurations de la doctrine politique et littéraire.

La recomposition surprenante de cette courte pièce trouve en 1911 son explication première dans une volonté de reconstruction hagiographique à la fois iconique et politique plus en cohérence avec les remaniements conservateurs de la doctrine. Il s'agit d'épurer l'œuvre première de ses scories les plus scandaleusement païennes alors même que l'auteur courtise, en politique, les milieux les plus conservateurs de la droite catholique. Pour de tels lecteurs, la révélation d'une jeunesse nihiliste et décadente serait inacceptable. Cependant Maurras lui-même demeure in-converti. S'il se détourne, comme Jacques Maritain, des conceptions modernistes de la foi, il n'en reste pas moins cet agnostique qui souffre d'être en quête de Vérité, qu'il dépeint si souvent, non sans une certaine complaisance littéraire. Ainsi les imperfections initiales, jugées trop symbolistes, ont été effacées de la version nouvelle. Il s'agit de remodeler une image littéraire qui réponde davantage à une mise en scène mystique, la peinture d'une âme perdue en quête de réponses, celle de l'agnostique qui cherche à revenir vers la foi, tout en occultant le Maurras des premières années parisiennes, symboliste, anarchiste et décadent.

Il supprime ainsi le chant II du précédent triptyque, dont les aspects sensuels concouraient à l'image d'une nature divinisée, les allusions à l'Amour des troubadours provençaux et l'utilisation clairement païenne du mythe d'Eros et Psyché. Cette ascèse conduit à une vision néo-platonicienne épurée d'un paganisme trop évident qui ne renonce pas pour autant à une mystique comtienne extrêmement proche des constructions théoriques de 1911. Maurras parvient ainsi à effacer les tentatives d'esthétisme anarchique et symboliste de sa jeunesse, dans le sillon de Baudelaire, Verlaine ou Mallarmé, afin de présenter le visage impassible du défenseur de l'ordre national par la voie d'un néo-classicisme fortement teinté d'un néo-thomisme intransigeant au sein d'un système où la littérature et la langue sont avant tout perçues comme les tenants de l'organisation nationale.

Cependant le triptyque ne rompt pas entièrement avec l'esthétique du *Pour Psyché* précédent. S'il en gomme les aspects trop fortement symbolistes et en atténue le paganisme, il en préserve néanmoins l'éclectisme, c'est à dire l'hétérogénéité des emprunts à la tradition, mêlant univers antique et médiéval, deux ballades suivant la pièce libre, l'ensemble usant d'octosyllabes en rimes croisées. Il obéit également aux codifications plus modernes de

l'hermétisme élitiste (citation de Dante non traduite) et de la musicalité poétique, avec le choix, notamment de l'oreille au détriment de l'œil (*clairs / éther*).

Malgré un hermétisme qui confère une difficulté réelle d'interprétation du sens, la portée politique du propos se fait de plus en plus évidente. Elle suit le modèle d'une mise en perspective, par la poésie, de la doctrine littéraire et politique qu'il a longuement structurée dans de nombreux articles critiques depuis le début des années 1900. C'est ainsi que le vocabulaire grécisant, la tournure médiévale et les images de l'hymen gréco-latin se fondent dans la forme poétique archaïsante pour suggérer cette règle du Beau par le retour à une esthétique néo-classique d'où s'extrait le Vrai qui fixera désormais sa ligne. La pluralité des emprunts à la tradition se fait le reflet des thématiques linguistiques, culturelles, religieuses et littéraires que nous avons présentées en amont de ce poème : il s'agit de fixer, par delà les âges et les langues, la ligne de continuité d'une civilisation préservée.

Le triptyque se compose suivant une ligne ascensionnelle passant de l'antiquité païenne au moyen-âge païen puis chrétien. Il devient le symbole de la continuité entre le monde hellénique et la France contemporaine préservée à travers l'église romane catholique, Eglise de la continuité et de l'ordre latin. L'axe obéit à une mystique chrétienne mêlée de naturalisme comtien, faite d'humilité de l'homme face au cosmos, aux forces ordonnées de la Nature, principe moteur du catholicisme et de l'hellénisme, dont le poète éprouve la permanence dans l'héritage religieux du chaînon culturel français. Cet effet de transcendance temporelle est renforcé par la citation, en toscan médiéval, de Dante, tirée de *La Divine Comédie*. L'ensemble poétique devient ainsi le symbole d'une continuité linguistique de la civilisation latine, du grec ancien au français, en passant par le toscan et le provençal.

Cette dimension politique se retrouve dans l'opposition, précédemment énumérée, que le poème opère entre Amour romantique, qui n'est que dérèglement des sens et de l'intelligence, et Amour classique, selon la perception maurrassienne, qui est à la fois Amour pour la Créature, Amour pour la Divinité, avec une forte présence de l'idée d'Amour chrétien, et de l'Amour comme substrat premier de la cohésion des sociétés humaines. Ainsi la notion d'Amour est une clef à l'entendement du poème, qu'il s'agisse d'en révéler le sens biographique ou le sens plus distant de métaphysique politique.

En premier lieu, le second *Pour Psyché* est l'expression d'une rupture sentimentale, définitive, avec la nièce de Gustave Janicot, la comtesse de La Salle-Beaufort, ainsi qu'en témoigne leur correspondance contemporaine : « J'ai de grands devoirs politiques, je suis accablé de travail. J'ai besoin [...] d'une paix que tu ne peux ni ne veux me donner. Je suis résolu à ne pas me déshonorer. » Cette séparation est aussi l'expression d'une rupture



politique entre Maurras et les milieux royalistes traditionnels, notamment leurs journaux. Dans une autre lettre, l'écrivain explicite les raisons contingentes de leur rupture, liées aux reproches qui lui furent faits d'indélicatesse envers la *Gazette* au profit de l'*Action française*.

Cette œuvre amorce ainsi une constante future : Maurras va désormais mêler ce qu'il est, ce qu'il pense et ce qu'il écrit, sa vie, son œuvre et son combat, de manière indissociable. « Toute sa dynamique biographique est ainsi fondée sur des crises intellectuelles et spirituelles qui scandent les impasses et les réorientations imposées à sa carrière littéraire. »<sup>433</sup>. Il en va de même pour l'engagement au sein de l'*Action française*, son journal, qui est une famille, une maison dont on ne sort pas. Après de violentes crises passionnelles, les revers politiques et les combats littéraires trouvent toujours une étrange personnification au sein de drames personnels.

La crise amoureuse se fait crise politique, que le poète dépasse par un entendement plus élevé de l'Amour, selon une perception pétrarquaisante, héritée du lyrisme de la Renaissance. C'est le triomphe final de celui qui a su transcender le sentiment le plus pur, mais également le plus diffus et le plus complexe, le plus difficile à approcher pour l'entendement humain. Il peut dès lors expliquer l'entière complexion du monde, devenant le plus accompli des rhéteurs. « Car la dialectique de l'amour passe outre aux résistances, aux réticences mêmes de l'esprit d'examen. »<sup>434</sup>. Elle confère au poète une Vérité suprême, prophétique, celle du guide qui peut conduire les hommes vers un entendement supérieur. « Lorsque j'étais enfant, du même esprit dont je suivais la céleste ascension des âmes et des anges, il m'était arrivé d'imaginer un type de navire volant qui tournât le dos à la nuit pour suivre, à vitesse d'étoile, le flot de pourpre et d'or de ces couchants vermeils qui font briller aux yeux, et par là même au cœur, un autre rêve d'immortalité de joie et d'amour : entre cet ancien rêve personnel ainsi ranimé et celui, plus ancien, de tous les esprits de ma race, la composition n'avait pas à choisir. Comme une barque prise entre deux mouvements trouve de la douceur à les suivre l'un après l'autre, je me confiais à ce double cours balancé, avec une espèce de foi obscure, quelque chose assurant qu'à défaut de mon âme, le Poème saurait aborder quelque part. »<sup>435</sup>.

L'Amour entre deux êtres, amour véritable qui est intelligence, fusion des êtres, outrepassa leurs seuls égoïsmes car il est perpétuation d'un peuple, d'une race, d'une langue. A travers leur amour, c'est toute la civilisation qu'ils pérennisent : « Nos maîtres platoniciens

---

<sup>433</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op. cit. p. 171.

<sup>434</sup> Charles Maurras, préface de *La Musique intérieure*, op. cit.

<sup>435</sup> Ibid.

définissaient la vie par les métamorphoses de l'amitié et de l'amour ; cependant ont-ils explicitement relevé que nous courons à l'amour parce que nous en venons et que ceux qui se sont aimés pour nous faire naître ne peuvent nous lancer vers un autre but que le leur ? Origine et fin se recherchent, se poursuivent pour se confondre, cela est clair pour qui l'a senti une fois. »<sup>436</sup>. L'Amour, au même titre que le Langage, conduit ainsi à la nécessaire association des hommes : « la faim et la soif de la vie d'autrui ne s'arrêtent pas à l'amour ni même à l'amitié proprement dite. Cette faim, cette soif, composent le plus clair de la vie courante de l'homme, quel que soit cet homme. Solitaire, égoïste, misanthrope, prétendu insensible, il n'est pas un cœur d'homme qui soit indifférent à la nécessaire présence, à la substance indispensable de son reflet vivant : il y est attiré par un appétit moral indomptable. »<sup>437</sup>.

Ainsi l'Amour apparaît-il comme l'un des moteurs primordiaux de la composition des sociétés humaines : « Qu'il faille tuer, dépecer ou cuire un gibier, coudre des peaux, tailler des toiles, telle est l'économie corporelle de l'animal humain : elle ne se présenterait pas autrement qu'elle ne fait si elle ne résultait d'une providence désireuse de préparer un premier terrain à l'Amour, de lui aménager comme un premier substrat physique, les harmonies matérielles préluant aux affinités de l'esprit. »<sup>438</sup>. Il est à la fois substrat nécessaire et produit de l'humilité de l'Homme réintégré aux lois du Cosmos, thème subjacent du dernier poème que porte avec lui la citation en exergue de Dante : « Lorsque, au chant III du *Paradis*, Dante demande à la bienheureuse Piccarda si elle n'ambitionne pas d'être promue à une sphère de plus grande félicité, ses yeux riants la montrent satisfaite de ce qu'elle a. Elle tient sa mesure, et elle a comblé son amour. »<sup>439</sup>.

Malgré la nature mineure et discrète de cette seconde production poétique, il demeure d'ores et déjà intéressant d'observer diverses structures, stratégiques et discursives, qui composeront les clefs de l'œuvre poétique ultérieure : nous voyons ici naître la tendance à la recomposition par l'intégration de poèmes plus anciens dans de nouvelles compilations qui en transposent naturellement le sens. Il s'ensuit un remaniement de l'image personnelle, par divers effets de mise en scène poétiques, pour offrir un reflet plus conforme aux nécessités présentes. L'on découvre enfin une œuvre qui se laisse progressivement dévorer par des constructions théoriques et doctrinales antérieures, le poème venant clore la démonstration

---

<sup>436</sup> Ibid.

<sup>437</sup> Ibid.

<sup>438</sup> Ibid.

<sup>439</sup> Ibid.

rhétorique, système qui deviendra le fil conducteur du long poème épique qui révélera, en 1918, le versificateur patriote au public parisien, *L'Ode historique à Bataille de la Marne*.

### 3. Maurras et La Grande Guerre : 1912-1918

« Si par malheur ils survivaient  
C'était pour partir à la guerre  
C'était pour finir à la guerre  
Aux ordres de quelques sabreurs  
Qui exigeaient du bout des lèvres  
Qu'ils aillent ouvrir au champ d'horreur  
Leurs vingt ans qui n'avaient pu naître  
Et ils mouraient à pleine peur  
Tout miséreux oui notre bon Maître  
Couvert de prêtres oui notre Monsieur

*Demandez-vous belle jeunesse  
Le temps de l'ombre d'un souvenir  
Le temps du souffle d'un soupir  
Pourquoi ont-ils tué Jaurès ?  
Pourquoi ont-ils tué Jaurès ? »*<sup>440</sup>

Les tentatives de normalisation de la figure de Maurras, de son journal et de sa ligue durant la première moitié des années vingt, lesquelles aboutissent à la publication de son premier recueil de poèmes, *La Musique intérieure*, ne peuvent être étudiées de façon rigoureuse si elles sont exclues du mouvement général de normalisation de l'Action française à partir de la Grande Guerre. Utilisant un large consensus d'Union sacrée, l'Action française abandonne peu à peu toute forme de discours révolutionnaire et antirépublicain pour embrasser un conservatisme protestataire, se jetant corps et âme dans le combat de défense de la patrie. L'académisation progressive de Maurras sur le plan littéraire participe ainsi d'un mouvement plus vaste, sur le plan politique, de glissement idéologique de la ligue vers une droite plus protestataire que proprement révolutionnaire<sup>441</sup>, selon une évolution s'opère en réalité très tôt dans l'histoire du journal et de la ligue, à travers le rapprochement de l'Action française et de l'Eglise depuis 1906. Maurras abandonne progressivement les tentations révolutionnaires qu'il présentait dans *Si le coup de force est possible*, au début du siècle, et sa tactique politique se rapproche des milieux conservateurs<sup>442</sup>.

---

<sup>440</sup> J. Brel, *Jaurès*, 1977.

<sup>441</sup> Jean Garrigues, Art. *Le moment parlementaire de l'Action française : 1919-1924*, cité dans *L'Action française, culture, société, politique*, Volume I, Michel Leymarie et Jacques Prévotat dir., op. cit., p. 244-245.

<sup>442</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op. cit., p. 13.

### 3.1 L'immédiat avant-guerre

Les choix politiques et stratégiques de l'Action française durant les quelques mois qui précèdent la guerre sont ainsi clairement conservateurs, se rapprochant sensiblement de Tardieu et Poincaré dans leur rejet de l'utopisme pacifiste : elle s'oppose avec virulence aux campagnes socialistes contre la « folie des armements » et soutient la loi des trois ans de service militaire de Louis Barthou, que les radicaux envisagent de supprimer. Ce dernier, fort reconnaissant, avoue à Pujo qu'il n'aurait pu faire passer cette loi sans le soutien des Camelots du Roi<sup>443</sup>. L'Action française penche alors vers la droite radicale et traditionaliste. Cependant, sur le plan idéologique, la ligne directrice du journal monarchiste reste, en apparence, inchangée. La République démocratique demeure la mère de tous les maux, à commencer par l'impréparation militaire de la France en vue d'un conflit de plus en plus certain : la lenteur et la faiblesse d'un régime anachronique doit ainsi « nous représenter 500.000 jeunes français couchés, froids et sanglants, sur leur terre mal défendue »<sup>444</sup>, « nous en sommes à percevoir l'utilité d'une armée forte et d'une marine puissante [...] à l'heure où les organisations ennemies sont prêtes. La démocratie au XXème siècle apparaît enfin comme ce qu'elle est, un anachronisme vivant, un chariot mérovingien. »<sup>445</sup>.

Les tensions entre pacifistes et nationalistes gonflent au printemps 14 lorsque Jaurès s'associe à la CGT pour lancer la grève générale internationale dès que la guerre sera déclarée. Les articles d'*Action française* se font alors d'une rare violence à l'encontre des représentants de gauche et du leader socialiste, au point qu'elle est soupçonnée d'une participation active dans son assassinat par Raoul Vilain. Malgré un démenti publié dans la presse : « Il nous était [Raoul Vilain] totalement inconnu de figure et de nom. Son crime contredisait à toutes les instructions et consignes que nous avons données à nos troupes. »<sup>446</sup>, et en dépit d'un hommage rendu à l'adversaire politique par Maurras : « Nous nous sommes inclinés hier devant la dépouille sanglante de M. Jean Jaurès [...] L'incomparable honneur qui vient d'être accordé à M. Jean Jaurès de tomber en signe de sa foi et de sa doctrine affranchit sa personne des jugements d'ordre moral sur sa politique et son action. Seules ses idées

---

<sup>443</sup> Cité par Maurice Pujo : « Sans vos camelots du roi, je n'aurais jamais pu [la] faire passer. », *Maxime Real del Sarthe*, Revue *Aspects de la France*, 28 avril 1988,

<sup>444</sup> Charles Maurras, *Kiel et Tanger*, Nouvelle Librairie Nationale, 1921 p. XLVI.

<sup>445</sup> Charles Maurras, *L'Action française*, 18 février 1913, article repris dans le *Dictionnaire Politique et Critique*, art. *Poincaré*, T.IV, p. 24.

<sup>446</sup> Charles Maurras, *Le bienheureux Saint Pie X sauveur de la France*, art. *Comment je n'ai pas tué Jaurès*, Plon, p. 206.

restent exposées au débat qui ne peut mourir. »<sup>447</sup>. Cependant, la rumeur selon laquelle l'assassin était un Camelot du roi ne cesse de se répandre dans la presse et l'opinion, d'autant qu'un appel au meurtre lancé par Daudet avait été publié dans l'*Action française* une semaine avant l'assassinat : « Nous ne voudrions déterminer personne à l'assassinat politique, mais que Jean Jaurès soit pris de tremblements ! ».<sup>448</sup>

Si aucun réseau de preuves objectives ne peut soutenir cette accusation relayée, selon Maurras, par des adversaires soucieux de ne pas voir le mouvement monarchiste mordre sur la force ouvrière<sup>449</sup>, nul doute que l'article extrêmement véhément de Daudet ait pu motiver l'acte isolé de Raoul Villain, décrit par les médecins comme « déséquilibré mental ». Néanmoins, les affiliations politiques du dément ne cessent d'être ambiguës : Raoul Villain n'apparaît pas directement lié à l'Action française, du moins aucune preuve ne l'établit. De ses propres aveux, il dit n'appartenir « à aucune ligue révolutionnaire ni réactionnaire » et avoir agi de son « propre mouvement ». L'acte d'accusation, en date du 22 octobre 1915, adopte sans hésitation la thèse du crime solitaire : « L'instruction a établi que l'accusé n'avait pas de complices. Il était seul au moment où il a tiré [...] il a été démontré qu'il ne fréquentait pas les groupements politiques militants et qu'il n'avait point entretenu de relations avec les agitateurs des partis extrêmes. ». On découvrira néanmoins qu'il a appartenu à la *ligue des jeunes amis de l'Alsace-Lorraine*. On soupçonne qu'il ait fréquenté le *Sillon* de Marc Sangnier puis les *Camelots du roi*.

Si les soupçons ne sont pas des preuves, les doutes d'un crime motivé par les sphères dirigeantes de l'Action française demeurent alors largement répandus au sein de la population française. Enfin l'acte politique isolé imputé à un déséquilibré mental n'est pas sans rappeler celui du communiste conseiller néerlandais Marius Van der Lubbe, l'incendiaire du Reichstag, dans la nuit du 27 au 28 février 1933, acte autour duquel les historiens ne cessent d'être partagés entre la thèse imputant l'incendie au seul Van der Lubbe<sup>450</sup> et celle l'attribuant aux Nazis<sup>451</sup>.

---

<sup>447</sup> Charles Maurras, *La France se sauve elle-même*, Nouvelle Librairie Nationale, 1916, p.8.

<sup>448</sup> Léon Daudet, *L'Action française* du 23 Juillet 1914, soit une semaine avant l'assassinat de Jean Jaurès.

<sup>449</sup> Stéphane Giocanti, *Maurras, Le chaos et l'ordre*, op. cit. p. 256.

<sup>450</sup> Fritz Tobias, *Der Reichsbrand Legende und Wirklichkeit*, Ed. Rastatt, Baden, 1962.

Ian Kershaw, *Hitler*, tome I: 1889-1936, Ed. Flammarion, 1999 (éd. originale: *Hitler, 1889-1936: Hubris*, Penguin Books, Londres, 1998).

<sup>451</sup> Pierre Milza, *Les Fascismes*, chap. 9. Imprimerie Nationale, Paris, 1985.

François Delpla, *Le terrorisme des puissants : de l'incendie du Reichstag à la nuit des Longs couteaux*, art. paru dans la revue *Guerre et Histoire* n° 7, septembre 2002.

Gilbert Badia, *Histoire de l'Allemagne contemporaine, 1933 - 1962*, Ed. Éditions sociales, Paris, 1975.

Alexander Bahar, Wilfried Kugel, *Der Reichstagbrand*, Ed. Q, Germ. 2001.

Le Bellicisme ultra d'Action française, mu par un nationalisme revanchard émergeant du passif culturel et intellectuel de ses trois grandes plumes, et qui se cristallise dans l'assassinat, direct ou indirect, de Jean Jaurès, creuse encore le fossé idéologique qui oppose l'Action française aux milieux de gauche et d'extrême gauche, à tendances largement pacifistes, ou, pour le moins, opposés à un conflit qui profiterait à la bourgeoisie et dont les premières victimes seraient les ouvriers, français ou allemands. Cette sorte d'accueil bienveillant, cet écho parfois favorable des milieux syndicalistes, Maurras et l'Action française l'ont de toute façon perdu depuis leur rapprochement avec l'Eglise et les milieux parlementaires, comme en témoigne les épithètes que lui octroie Victor Méric dans ses articles de la *Guerre sociale* dès 1914, dans l'immédiate avant-guerre : « pitre,... tartuffe,... histrion de messes noires,... parfait imbécile,... bavard intarissable,... »<sup>452</sup>.

Ainsi le conservatisme croissant de l'Action française, latent dans les années qui précèdent la guerre, devient effectif lors de l'indéfectible soutien apporté à la politique d'Union Sacrée qu'embrassent volontiers les trois écrivains de « grande race »<sup>453</sup> du journal, qui collaborent ouvertement avec les importantes figures républicaines du pouvoir, particulièrement Delcassé et Poincaré.<sup>454</sup> Maurras abandonne, le temps de la guerre, son combat antirépublicain, et met son journal au service de l'effort de guerre : « Hier il fallait attirer l'attention sur ce qui menaçait de nous affaiblir face à l'ennemi. Aujourd'hui l'ennemi est là. Ne pensons qu'à la victoire. »<sup>455</sup>. Raymond Poincaré a par ailleurs reconnu, dans une lettre célèbre, symptomatique de la normalisation progressive de l'Action française vers le républicanisme conservateur, que depuis le début de la guerre, Léon Daudet et Charles Maurras avaient oublié leur haine de la République et des républicains, ne pensant désormais plus qu'à la seule France<sup>456</sup>. Ainsi est-ce une Action française ministérielle qui va se dessiner de plus en plus évidemment au fur et à mesure qu'évolue le conflit.

---

<sup>452</sup> Victor Méric, *Ces messieurs causent, La Guerre sociale*, 13-20 Mai 1914.

<sup>453</sup> Expression de R. Poincaré à propos de Maurras. Lettre de Raymond Poincaré à Maurras, 1910 citée par Pierre-Jean Descholdt, *Cher Maître, Lettres à Charles Maurras*, Ed. Christian de Bartillat, Paris, 1995, p. 510.

<sup>454</sup> Au sujet de la correspondance entre Maurras et Poincaré de 1909 à 1924, voir *Cher Maître, Lettres à Charles Maurras*, Pierre-Jean Descholdt, op. cit. Au sujet des relations entre Poincaré et l'Action française, voir Eugen Weber, *Action française : Royalism and Reaction in Twentieth-Century France*, op. cit., p. 113 et 160-161. Voir aussi Michel Winock, *Histoire de l'extrême droite en France*, chap. *l'Action française*, Ed. Le Seuil, Paris 1993 – 1994 (Winock dir.) p. 138-141.

J. F. V. Keiger, *Raymond Poincaré*, chap. *Poincaré la Guerre et Poincaré la Paix*, Ed. The Press Syndicate of the University of Cambridge, Eng. 1997, p. 193-274.

<sup>455</sup> Cité par Eugen Weber, *The Action française*, op. cit. p. 113.

<sup>456</sup> Raymond Poincaré cité par J. F. V. Keiger in *Raymond Poincaré*, op. cit., p. 243.

### 3.2 Politique extérieure : Maurras diplomate

Les contacts entre l'Action française et Matignon vont aller s'accroissant tout au long du conflit, particulièrement à partir de l'année 1915, et principalement au sujet de l'infiltration de la propagande germanique en Espagne, pays neutre et frontalier, où Maurras et l'Action française ont, par tradition décentralisatrice et félibréenne, de nombreuses amitiés parmi les milieux carlistes et catalanistes. Le gouvernement français sait qu'il peut compter sur le soutien efficace de l'Action française pour organiser une contre-propagande pro-française et tenter d'enrayer les tendances germanophiles qui touchent surtout les milieux intellectuels madrilènes et nationalistes catalans. Si une possible entrée en guerre de l'Espagne du côté de l'axe semble fantaisiste et invraisemblable, les inquiétudes du gouvernement se situent sur les possibles retombées économiques que peut engendrer cette progressive montée de germanophilie en Espagne, liée aux interdictions commerciales drastiques des producteurs d'armes et de blé avec les nations de l'axe : « La propagande allemande en Espagne ne décidera certes pas à prendre les armes contre nous. Mais elle aura des conséquences après la guerre sur le terrain des intérêts économiques. »<sup>457</sup>. Ainsi le président de la République Française écrit-il à Maurras que la mission espagnole qui lui est impartie « est lourde, mais n'est pas impossible. Votre patriotisme et votre talent triompheront, je l'espère, des difficultés. »<sup>458</sup>.

La tâche de Maurras consiste principalement à introduire des éléments de propagande française dans la presse espagnole en utilisant ses réseaux journalistiques et à fournir des comptes rendus de l'évolution de la germanophilie catalane. Il doit utiliser le biais de ses contacts diplomatiques, notamment de son ami félibre Marius André, alors consul de Barcelone<sup>459</sup>, et du poète catalan Josep Maria Junoy i Muns<sup>460</sup>, critique littéraire avant-gardiste et directeur de la revue Barcelonaise *Trossos*, correspondant de l'Action française à Barcelone, lequel a depuis longtemps épousé l'esthétique politique maurrassienne. De même, Maurras commence-t-il à écrire fréquemment dans l'ABC, journal de l'aristocratie et de la bourgeoisie espagnole de tendance conservatrice et monarchiste, tentant de faire vaciller du côté de l'Alliance une rédaction qui s'impose un devoir d'impartialité<sup>461</sup> face aux diverses

---

<sup>457</sup> Lettre de Marius André à Charles Maurras, 5 avril 1915, archives de M. Jacques Maurras.

<sup>458</sup> J. F. V. Keiger, *Raymond Poincaré*, op. cit. p. 511.

<sup>459</sup> Stéphane Giocanti, *Maurras, Le chaos et l'ordre*, op. cit. p. 263.

<sup>460</sup> Jordi Mas López, *Josep Maria Junoy i Joan Salvat-Papasseit, dues aproximacions a l'haiku*, Ed. L'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2004.

<sup>461</sup> Journal ABC du 17/09/1915, en Une: « No somos periódico de partido sino de opinión. [...] nosotros creemos cumplir un deber de imparcialidad recogiendo en nuestras columnas el total sentir de la nación. » - « Nous ne

opinions qui touchent au conflit européen. C'est d'ailleurs suivant ce devoir d'impartialité que l'ABC lui ouvre ses colonnes<sup>462</sup> à partir du 17 septembre 1915<sup>463</sup>.

Cette mission diplomatique marque le début de la collaboration, et par là même du rapprochement, du groupe monarchiste et des conservateurs républicains, qui s'uniront bientôt sous l'égide de Poincaré puis de Clemenceau, lequel reçoit Maurras à l'Élysée en Juillet 1916<sup>464</sup>, en fort symbole de cette nouvelle union contre nature. Aussi l'image d'un parti monarchiste embourgeoisé et républicanisé, conseillant le pouvoir plus qu'il ne l'attaque réellement, commence à transparaître dès les années de guerre : « dans le milieu républicain radical, on proclame bien haut que Maurras, en restaurant la discussion politique en France, a rendu un immense service à la République elle-même en l'obligeant à faire son propre examen. »<sup>465</sup>.

### 3.3 Politique intérieure : La chasse aux traîtres

Ce soutien actif et militant de Maurras au gouvernement républicain durant la guerre va jusqu'à le mettre en porte-à-faux avec son discours originel et ses propres militants. Dans un article surprenant du 13 Juillet 1916, la veille de la commémoration de la Révolution française et de la fête nationale, le voici qui défend le principe du gouvernement républicain fort : « Nous n'avons jamais cru que république et démocratie soient deux synonymes [...] la République florissante, puissante et prospère est possible [...]. Cette République est le contraire de la démocratie, parce qu'elle augmente le trésor des acquisitions civilisatrices dont la démocratie est la plus funeste ennemie. »<sup>466</sup> Cette concession, incroyable et absolument inattendue de la part du héraut du réveil monarchiste français, provoque le mécontentement des adhérents et des militants, certains d'entre eux craignant une main mise des radicaux de

---

sommes pas un journal partisan mais d'opinion. Nous croyons accomplir un devoir d'impartialité en compilant dans nos colonnes le ressentiment total de la nation. ».

<sup>462</sup> Ibid: « ABC, inspirado en esta norma de conducta, se ha dirigido a un ilustre representante de la Francia intelectual para que en estas paginas pueda exponer el pensamiento de sus compatriotas. Pocas voces habra en la nacion francesa tan prestigiosas como la de Carlos Maurras. » - « L'ABC, s'inspirant de cette norme de conduite, s'est dirigée vers un illustre représentant de la France intellectuelle pour que dans ces pages, il puisse exposer le point de vue de ses compatriotes. Peu de voix sont, en France, aussi prestigieuse que celle de Charles Maurras. ».

<sup>463</sup> Ibid : « Carlos Maurras honorará nuestras columnas con frecuentes articulos en que tratará de los diversos problemas politicos y sociales relacionados con la guerra. A continuación publicamos el primero que hemos recibido de este ilustre escritor. » - « Charles Maurras honorera nos colonnes par de fréquents articles où il traitera des divers problèmes politiques et sociaux en relation à la guerre. En attendant, nous publions le premier que nous ayons reçu de cet illustre écrivain. ».

<sup>464</sup> Tony Kunter, *Maurras et la contre-révolution, entretiens*, entretien n° 11 avec Stéphane Giocanti, p.79, source internet : [http://maurras.net/pdf/kunter\\_entretiens/kunter\\_entretiens.pdf](http://maurras.net/pdf/kunter_entretiens/kunter_entretiens.pdf)

<sup>465</sup> Jacques Bainville, *Journal*, 1901-1918 et 1927-1935, Ed. Plon, Paris, 1948, p. 349.

<sup>466</sup> Charles Maurras, *Journal L'Action française*, 13 Juillet 1916.



droite sur l'Action française. Aussi Maurras reprend-t-il rapidement ses critiques de fond, sans déroger à l'engagement d'Union sacrée qu'il a pris, posture politique qui est d'autant plus aisée à tenir que les problèmes d'instabilité du régime ne sont pas résolus.

Il peut ainsi critiquer la division des partis sans attaquer la République après que les forts mouvements de contestation sociale des milieux ouvriers soutenus par la SFIO ont ruiné le consensus d'Union sacrée du 4 août 1914. Face à la renaissance des crises constitutionnelles qui menacent la victoire, l'Action française demande un véritable gouvernement de guerre, une monarchie de guerre à la manière de celle du président-roi Sidonio Pais au Portugal, pays de l'Alliance qui semble, après de nombreuses divisions, avoir rétabli l'ordre depuis le coup d'état du 5 décembre et l'instauration de la Nouvelle République. Maurras réclame une simplification dictatoriale de la nomenclature étatique exigeant la suppression de la présidence du Conseil du socialiste Painlevé au profit du président radical de droite Poincaré, ainsi que la liquidation d'une des deux chambres parlementaires, la seconde n'ayant à tenir qu'un rôle consultatif : « Une multitude délibérante n'est que trop portée à subir ses nerfs, plutôt qu'à écouter sa pensée [...] Qu'est-ce qu'un chef de l'Etat qui ne dirige pas le gouvernement ? Et que signifie un gouvernement au flanc d'un Etat dont il n'est pas le chef. », <sup>467</sup> Il prône ainsi un « ministère de guerre totale », s'appuyant paradoxalement, et non sans un certain cynisme, sur une réflexion de Jean Jaurès contre le gouvernement polycéphale que représente la division des deux chambres.

Maurras soutient ainsi la politique de censure de la presse et participe avec violence, dans son soutien hégélien à l'Etat tout puissant, à la chasse aux traîtres menée par le gouvernement Clemenceau à partir de 1917. La politique de guerre sans concession rencontre le soutien des droites et des nationalistes ultras qui assimilent volontiers toute position pacifiste à un acte délibéré de haute trahison. Dans une même politique intérieure de dénonciation des traîtres et des défaitistes, Maurras et son journal s'impliquent alors au premier plan, à travers diverses affaires, telles que l'affaire Desclaux ou Bolo Pacha, dans lesquelles plusieurs personnalités du monde politique se voient accusées d'escroquerie, de défaitisme et de trahison.

L'une des affaires les plus retentissantes, où *L'Action française* et ses rédacteurs apparaissent en première ligne, demeure l'affaire dite du « Bonnet rouge », lors de laquelle Daudet conduit une violente campagne de presse contre le rédacteur en chef du quotidien

---

<sup>467</sup> Charles Maurras, Journal *L'Action française*, 9 Juillet 1917 et 23 août 1917.

anarchiste éponyme, Miguel Almercyda<sup>468</sup>, ainsi que l'administrateur et bailleur de fonds du journal Emile-joseph Duval. Ils y sont accusés de recevoir des financements de l'étranger au but d'orienter les propos du journal en faveur de l'ennemi, ainsi que d'avoir contacté, à Carthagène, le commandant d'un sous-marin allemand<sup>469</sup>. Progressivement, l'affaire prend une tournure politique importante, et plusieurs personnalités gouvernementales de gauche qui apparaissaient sur les listes de souscription du journal anarchiste, se retrouvent impliquées, comme les socialistes pacifistes Louis Malvy et Joseph Caillaux<sup>470</sup>. Ce dernier n'avait, en réalité, pour toute compromission anarchiste, que l'espoir que le *Bonnet rouge* prenne la défense de sa femme, Henriette Caillaux, accusée du meurtre avec préméditation de Gaston Calmette, directeur du *Figaro*, qui menait depuis 1914 une violente campagne de presse contre Caillaux, à qui il reprochait une politique occulte de rapprochement franco-allemand<sup>471</sup>.

L'affaire des fonds étrangers versés au *Bonnet rouge* se conclut par les arrestations d'Emile-joseph Duval, arrêté le 14 Mai 1917 à la frontière suisse avec un chèque de provenance allemande puis fusillé le 17 Juillet 1917<sup>472</sup> et de Miguel Almercyda, arrêté le 4 août 1917, puis retrouvé mort dans sa cellule le 20 août, étranglé par un lacet. Son suicide fut mis en doute, le rapport médical concluant au suicide mais incluant la réserve d'un des experts, admettant la possibilité du crime<sup>473</sup>. Le ministre de l'intérieur Louis Malvy démissionne le 7 août 1917 ; il est arrêté sur ordre de Clemenceau le 14 Janvier 1918, en même temps que Joseph Caillaux, tous deux favorables à une paix blanche avec l'Allemagne, sans annexions ni indemnités, et soupçonnés de pacifisme depuis leur participation et soutien aux mouvements de grèves ouvrières qui agitent Paris. Ils seront traduits devant le Sénat réuni en Haute cours de Justice<sup>474</sup>. Louis Malvy fut accusé par Léon Daudet d'avoir fourni des renseignements militaires à l'Allemagne et d'avoir fomenté les mutineries de la bataille du Chemin des Dames, dans une lettre adressée à Clemenceau lue à l'Assemblée Nationale le 4 octobre 1917 par le président du Conseil, Paul Painlevé<sup>475</sup>. Innocenté du crime de trahison,

---

<sup>468</sup> Eugène Bonaventure, Jean-Baptiste Vigo de son véritable nom, il prit le pseudonyme de Miguel Almercyda lors de son premier séjour en prison, dans les années 1900.

<sup>469</sup> Voir Archives du Sénat : Affaire Bolo Pacha et Affaire du *Bonnet rouge*, sur le site du Sénat : [www.senat.fr](http://www.senat.fr).

<sup>470</sup> Ibid.

<sup>471</sup> Jean-Claude Allain, *Joseph Caillaux, le défi victorieux 1863-1914*, Ed. Imprimerie nationale, Paris, 1978, t. 1, p. 79 et Edward Berenson, *The Trial of Madame Caillaux*, Ed. University of California Press, USA, 1993, p. 133-168.

<sup>472</sup> Léon Daudet, *Souvenirs politiques*, Ed. Albatros, Paris, 1974, p. 90.

<sup>473</sup> Ibid. p. 93.

<sup>474</sup> Gisèle et Serge Berstein, *Dictionnaire historique de la France contemporaine*, art. *Caillaux, Joseph*, tome I: « 1870-1945 », Éd. Complexe, Bruxelles, 1995, p. 112 – 115.

<sup>475</sup> <http://www.senat.fr/evenement/archives/D40/malvy1.html>

Louis Malvy fut reconnu « coupable d'avoir - agissant comme ministre de l'intérieur dans l'exercice de ses fonctions - de 1914 à 1917 méconnu, violé et trahi les devoirs de sa charge dans des conditions le constituant en état de forfaiture et encouru ainsi les responsabilités criminelles prévues par l'article 12 de la loi du 16 juillet 1875 »<sup>476</sup> et condamné par la Haute cour de Justice le 6 août 1918 à 5 ans de bannissement : il partit en exil en Espagne.

Joseph Caillaux fut, quant à lui, accusé de trahison et de complot contre la sûreté de l'État. Partageant son temps entre la prison de la Santé et l'assignation à résidence, il est jugé deux fois, avant d'être condamné, en février 1920, à trois ans d'emprisonnement et à la privation de ses droits civiques pour le seul chef de « correspondance avec l'ennemi ». On ne lui reproche plus alors qu'une aide involontaire apportée à l'ennemi par ses paroles, ses relations et sa virulente opposition politique<sup>477</sup>. Leurs condamnations respectives suscitèrent de vives réactions de la part de la presse de gauche qui évoqua, dans le cas de Malvy, "une nouvelle affaire Dreyfus". Tous deux ne furent amnistiés qu'en 1924, après la victoire du Cartel des Gauches.

L'affaire du *Bonnet rouge* demeure l'un des grands scandales politico-financiers de l'année 17 : l'*Action française* y aura joué un rôle primordial et elle en sort absolument victorieuse. Néanmoins les postures patriotiques des trois grandes plumes de l'*Action française*, et leur tendance toute singulière à la délation, leur attirent la franche et définitive hostilité des milieux d'extrême gauche autrefois courtisés au travers du cercle Proudhon. Ce sont généralement des militants anarchistes et communistes qui sont passés par les armes, suite à ces dénonciations. Les années de guerre marquent ainsi la rupture définitive, sur le plan idéologique, entre l'Action française et les milieux syndicalistes, une division axiologique opposant unité de classe à unité nationale, opposition qui s'affirmera particulièrement après la révolution d'octobre en Russie et qu'avaient préfacée les positions conservatrices de l'Action française dans l'immédiat avant-guerre. Malgré certaines affinités idéologiques persistantes, telles que l'anticapitalisme, ainsi qu'une certaine forme de socialisme sur le plan de la redistribution économique, la Guerre et la Révolution d'octobre marquent la scission définitive entre extrême gauche et extrême droite.

De la même manière, les attaques répétées de l'*Action française* contre le personnel républicain à tendance de gauche, avivées par les tensions et les luttes d'autorité entre Elysée, présidence du Conseil et parlement, expliquent les mesures qui vont être prises par la gauche

---

<sup>476</sup> <http://www.senat.fr/evenement/archives/D40/malvy2.html>

<sup>477</sup> Gisèle et Serge Berstein, *Dictionnaire historique de la France contemporaine*, art. « Caillaux, Joseph », tome I: « 1870-1945 », op. cit. p. 112 – 115.

contre les royalistes, notamment lors du « complot des panoplies », par le président du Conseil Painlevé, dont le nom apparaissait sur la liste des souscripteurs du *Bonnet rouge*. Ce dernier lance à la fin du mois d'octobre des perquisitions dans toutes la France contre les royalistes soupçonnés de comploter contre la République, lesquelles ne s'avèreront que peu fructueuses, et, pour ainsi dire anecdotiques : quelques haltères, des cannes, des fleurets, des drapeaux, vingt-huit vieux pistolets et une panoplie murale ornée d'une vieille carabine, arsenal qui semble un peu mince en vue de préparer un attentat contre la République. Un non-lieu fut prononcé le 6 novembre puis mis en minorité le 16, provoquant la démission de Paul Painlevé. Le camouflet politique permet à Maurras de souligner l'absurdité de pareilles accusations ainsi que l'incapacité logistique de l'Action française à fomenter un complot « en l'absence des moyens matériels après l'avoir conçu au rebours de toutes nos idées directrices. »<sup>478</sup>. Il peut ainsi rappeler solennellement la nouvelle teneur politique de l'*Action française*, qui a, depuis le début de la guerre, oublié toute lutte intestine contre la République, s'étant dévouée entièrement à la patrie en danger : « cependant, malgré notre cœur, malgré nos principes, nous soutenons de notre mieux [...] chacune des équipes ministérielles... Il s'agit de la France en péril. »<sup>479</sup>.

### 3.4 La part du combattant

Alors que la guerre est à son point culminent et que le carnage fait rage tous les jours dans les Ardennes, le doctrinaire d'Action française n'a pas le temps de s'occuper de poésie. Il est tout entier absorbé dans la lutte quotidienne pour la défense de la patrie en danger. La production littéraire de Maurras est alors amplement politique, toute entière tournée vers l'effort de guerre dont il dit se sentir l'infini débiteur, lui qui, infirme, ne peut monter au front : « La vie que je mène en ce moment est plus absurde que jamais. Je ne perds aucune espérance de me rattraper. Plus je vais, cependant, plus l'existence m'apparaît comme une faillite. »<sup>480</sup>. Ne pas pouvoir combattre parmi les autres soldats constitue, pour le père intellectuel du nationalisme français, un malheur véritable, qu'il décrit comme proche du bannissement. Le compositeur Vincent d'Indy ne cherche-t-il pas à s'engager à l'âge de soixante-trois ans ?<sup>481</sup> Ainsi, pour participer lui aussi, avec les forces qui sont les siennes, à

---

<sup>478</sup> Charles Maurras, Journal *L'Action française*, 29 Octobre 1917.

<sup>479</sup> Id. du 31 Octobre 1917.

<sup>480</sup> Lettre à Maurice Barrès, Septembre 1915, *Maurice Barrès et Charles Maurras : La République ou le Roi, Correspondance inédite, 1888-1923*, Plon, 1970, p. 557-558.

<sup>481</sup> Stéphane Giocanti, *Maurras, Le chaos et l'ordre*, op. cit. p. 262.

l'effort de guerre, accumule-t-il, en plus des articles quotidiens, les nouveaux ouvrages, brochures et recueils destinés à soutenir le moral de la population qui se bat comme de celle qui ne se bat pas. Il est alors mu par une irrépressible fécondité.

En hommage aux provençaux du 15<sup>ème</sup> corps d'infanterie, il publie *L'Etang de Berre*, vaste compilation de textes évoquant les paysages et les poètes provençaux qu'il dédicace à ces héros, à la manière des *sirventès* de l'ancienne poésie provençale : « A votre gloire, morts, blessés et victorieux de la guerre. [...] Avec vous, si mon corps avait valu mon âme, contre le barbare german, je me serais armé et battu pour le sol et l'intelligence de la patrie, le regard qui vous suit porte éternellement la piété d'une gratitude pleine d'envie. »<sup>482</sup> Il reverse l'intégralité des bénéfices des ventes aux blessés de ce corps, dessinant, déjà durant les années de guerre, le leitmotiv de son intégrité et de son désintéressement, s'en expliquant auprès de Barrès, son ami de lutte passé à la République et son agent de liaison dans les milieux conservateurs : « Mon livre sera vendu au profit des blessés de ce Corps, parce que c'est avec lui que j'aurais combattu si j'avais pu. »<sup>483</sup>. Et, s'excusant de devoir lui adresser autant de pages, il se justifie de cette irrépressible fécondité : « Le temps me pousse, je ne sais comment, à publier, à publier. »<sup>484</sup>. Pour la seule année 1917, il fait ainsi imprimer le tome II des *Conditions de la victoire, Le Pape, la Guerre et la paix, Aux républicains de Russie, Idées royalistes, Libéralisme et libertés* et *La part du combattant*. Ce dernier ouvrage est un petit opuscule destiné à favoriser la formation d'une caisse de prime militaire qui associera le combattant aux produits matériaux de la victoire, grâce aux dédommagements financiers que l'Allemagne devra verser, son territoire et sa population civile ayant été, en comparaison de la France, relativement épargnés.

*La part du combattant* demeure certainement l'ouvrage des années de guerre le plus plébiscité de Maurras et rappelle la teneur socialiste de son nationalisme, laquelle apparaissait déjà dans *L'Avenir de l'intelligence*. Loin d'être l'un des ouvrages les plus littéraires de son auteur, usant d'une rhétorique simple et efficace comme d'une langue rudimentaire, il s'adresse à un poilu imaginaire auquel il ne s'agit plus de faire valoir la haute valeur de la patrie allégorique mais le bien positif que chacun peut tirer de la victoire. « Frère soldat, tu as souffert la gelée et la neige, tu as enduré le temps triste sous le vent dur, et ni ces matins, ni ces soirs n'ont été précisément agréables à vivre malgré les appels de la gloire et malgré les aiguillons du risque lui-même. Tu as tenu bon pourtant, frère soldat, tu as pris patience ; or

---

<sup>482</sup> Dédicace de *L'Etang de Berre*, op. cit. en tête de l'ouvrage.

<sup>483</sup> Lettre à Maurice Barrès du 25 Juillet 1915, *Maurice Barrès et Charles Maurras : La République ou le Roi*, op.cit., p. 556.

<sup>484</sup> Ibid, 12 Juillet 1917, p. 572.

tout cela aura une belle fin : belle pour ton pays mais aussi pour toi, belle pour tous tes camarades et pour ta femme, pour les petits enfants que tu as laissés au pays. »<sup>485</sup>.

Nul doute que Maurras ne participe à une propagande énergique, indispensable pour soutenir le moral d'une armée décimée lors de la contre offensive du Chemin des Dames, et au sein de laquelle se multiplient les mutineries. De même, à l'arrière, la cohésion nationale qu'avait forgée l'Union sacrée est mise en péril ; aussi faut-il unir de nouveau le Front à l'Arrière : « Il faut que le poilu entende palpiter derrière lui des millions de cœurs patriotes. »<sup>486</sup>. Mais la rhétorique d'une patrie mythifiée ne suffit plus, après bientôt trois ans de carnage, à galvaniser les cœurs ; aussi faut-il les intéresser aux fruits de la victoire : « C'est en associant les intérêts positifs des combattants aux fruits, à tous les fruits dorés de la victoire que l'on fera sonner plus tôt l'heure victorieuse. »<sup>487</sup>.

Si de rares voix s'élèvent contre ce procédé vénal : « C'est supposer une âme de mercenaire à nos soldats. »<sup>488</sup>, l'ouvrage reçoit un vif accueil populaire ainsi que de vibrants relais dans la presse où des dizaines d'articles commentent le projet de Maurras. L'idée d'une indemnisation de guerre pour le combattant progresse dans les milieux ministériels et parlementaires ; à la chambre, des députés tels que Barrès ou Baudry d'Asson soutiennent une entreprise qui associerait le pays qui ne se bat pas au pays qui se bat. Maurras reçoit l'assentiment de Poincaré comme de la droite, et, malgré l'hostilité des socialistes, l'état autorise, en juin 1918, la souscription lancée par l'*Action française* en faveur des combattants. L'image de Maurras et de l'*Action française* en sortent largement renforcées auprès de la population.

La guerre offre ainsi à Maurras la possibilité de magnifier la violence ordinaire de son journal : appels au meurtre, délations, attaques déshonorantes de personnes deviennent un devoir patriotique qui jouit alors d'un fort consensus moral au sein de la population puisque il est justifié par l'état de guerre. La normalisation de l'*Action française* commence ainsi par une acceptation complète du discours de l'extrême droite nationaliste par la population. Cette acceptation, que reflètent la dilution et la reprise de ce discours dans la droite conservatrice et radicale, va progressivement s'étendre au monde intellectuel parisien, également engagé dans l'effort de guerre totale. Les années de guerre consacrent ainsi L'*Action française* comme un journal patriote de premier ordre, qui atteint un tirage quotidien exceptionnel d'une moyenne

---

<sup>485</sup> Charles Maurras, *La part du combattant*, Nouvelle Librairie Nationale, Paris, 1917, p. 55.

<sup>486</sup> Ibid. p. 95.

<sup>487</sup> Ibid. p. 126.

<sup>488</sup> Journal *Le Droit du peuple* de Grenoble, cité par Stéphane Giocanti Maurras, *Le chaos et l'ordre*, op. cit. p. 268.

de 156.000 exemplaires entre 1917 et 1918<sup>489</sup>, le quel est tenu par des écrivains de grande valeur dont l'influence politique est devenue, en quelques années, considérable auprès des milieux de droite comme du monde intellectuel français.

### 3.5 Vers une reconnaissance littéraire : le poète civique

Maurras a toujours revendiqué la portée politique de la littérature. Sans cesse, il a affirmé l'étroite liaison entre le littéraire et le politique, plus précisément entre la poésie et le peuple. Dès son engagement félibréen, il déclare que « la question de la langue est une question d'organisation nationale » et « qu' on ne sépare pas une langue des gens qui la parlent ni des pays où elle est parlée. »<sup>490</sup>, position qu'il affermit lors de la fondation de l'école romane en 1891, dans l'article *Barbares et Romains* ainsi que lors de son *Essai sur la critique*<sup>491</sup>, où il met en avant l'importance des critères nationaux et culturels dans l'appréciation du Classicisme et du Romantisme, théories qui vont fleurir sous sa plume dans les années dix-neuf cent, notamment au travers de *Trois idées politiques*, *Châteaubriant*, *Michelet*, *Sainte-Beuve*, ouvrage dans lequel il définit pour la première fois l'un des principes centraux de sa doctrine, l'Empirisme organisateur, ou dans l'essai *l'Avenir de l'intelligence*, au sein duquel il défend l'harmonie essentielle entre l'écrivain et les forces sociales qui ordonnent la nation. Or c'est cet alliage du politique et du littéraire, associé à une pensée positiviste et moderniste ainsi qu'un fort élitisme dans sa conception du public qui lui permettent de préserver sa place au sein du monde des avant-gardes littéraires, bien qu'une certaine défiance retienne ces milieux d'une approbation absolue de l'esthétisme maurrassien.

Paris l'admet ainsi comme un critique éminent, véritable chef d'école littéraire dont l'aura internationale et la prose académique se confirment, dont on cherche l'approbation ou dont il faut combattre les seuls critères esthétiques. L'immédiat Avant-guerre marque ainsi le début du processus de normalisation, politique comme littéraire, de Charles Maurras et de son *Action Française*. La haute stature de l'écrivain polémiste est globalement reconnue dans la population française comme dans les élites, littéraires ou politiques, si bien qu'il peut envisager une candidature au Grand prix de Littérature de l'Académie française, sur les conseils de Barrès, dès 1913. Il adresse ainsi à la « vénérable institution » les rééditions

---

<sup>489</sup> Stéphane Giocanti, *Maurras, Le chaos et l'ordre*, op. cit. p. 273 ; Le journal *L'Action française* comptait 2.500 souscripteurs lors de la formation du quotidien en 1908, 22.000 entre 1910 et 1912, et le chiffre atteint les 30.000 souscripteurs en 1913.

<sup>490</sup> Lettre de Maurras à Mistral, Musée Mistral, Maillane, Bouches-du-Rhône. 147-65, lettre du 3 Mars 1892.

<sup>491</sup> Il paraît dans *La Revue encyclopédique Larousse*, 26 décembre 1896.

d'*Anthinéa*, de *La politique religieuse* et des *Notes sur Dante*, justifiant ces prémices de candidature par la nécessité politique : « Il m'a paru, ces temps derniers, qu'il y avait de la fatuité à ignorer l'Académie et de la duperie à vouloir s'en laisser ignorer. [...] ce n'est pas l'ambition qui me dévore. Mais à la poussée des Paul Adam et autres Barbares, je crois qu'il faut opposer des contre-poussées. »<sup>492</sup>. Cependant, ses alliés étant peu nombreux sous la coupole, l'offensive des partisans de l'ordre est facilement mise en pièce et il est largement battu par Romain Rolland, premier échec académique qui préfigure celui de sa candidature de 1923 et qui témoigne des difficultés réelles de pénétration du maurrassisme dans les sphères dirigeantes, fussent-elles littéraires.

Si la réception du poète n'est alors limitée qu'aux cénacles provençaux, Charles Maurras, qui se décrit lui-même comme extrêmement pudique à l'égard de ses vers, n'étant poète que pour le cercle restreint de ses amis félibres, l'écrivain en prose jouit, quant à lui, d'une reconnaissance littéraire qui s'étend des milieux partisans aux milieux de la droite aussi bien conservatrice que radicale ou traditionaliste. L'évolution conservatrice de ses positions politiques et littéraires permet à Maurras d'acquérir une reconnaissance incontestable en tant qu'écrivain prestigieux, de « grande race », pour reprendre l'expression de Poincaré, parmi les cénacles littéraires à tendance conservatrice et catholique, tel que le groupe des « 4B », auteurs de référence des milieux traditionalistes que sont Barrès, Bourget, Bazin et Bordeaux. Bien qu'il ait définitivement rompu avec les milieux symbolistes de sa jeunesse, ceux qui avaient révélés l'écrivain du *Chemin de Paradis*, il parvient néanmoins à ménager ces cercles de la première heure, conservant avec eux une relation de classe selon le mode de la révérence distinguée que se doivent les gens de lettres lorsque les oppose un combat d'idées.

Si les positions conservatrices de Maurras et de l'Action française permettent une pénétration relative des idées maurrassiennes au sein des cénacles littéraires à tendance conservatrice et traditionaliste, les années de guerre vont lui fournir une occasion unique de faire valider sa doctrine littéraire autour des thématiques qui touchent à l'idée de nécessité d'un art national. Un grand nombre d'intellectuels et d'hommes de lettres, emportés par le sentiment de la nécessité d'une littérature soutenant l'effort de guerre, se rallient implicitement aux idées maurrassiennes et il devient rapidement une référence incontournable en matière de critique littéraire. C'est particulièrement le cas d'auteurs proches de la NRF, qui mènent alors le même combat de réveil néo-classique et de lutte contre la barbarie nordique

---

<sup>492</sup> Lettres à Maurice Barrès du 6 janvier 1913, *Maurice Barrès et Charles Maurras : La République ou le Roi*, op. cit, p.502-503.



que l'Action française. Ils se retrouvent, malgré leurs tentatives de distanciation<sup>493</sup> vis-à-vis de l'esthétique maurrassienne, peu à peu attirés dans son sillon. Entre l'avant-guerre et la guerre, une frange importante du monde littéraire français<sup>494</sup> passe ainsi de la méfiance envers un homme respecté sur le plan littéraire mais envers lequel on conserve une évidente prudence idéologique, à une adhésion plus ou moins entière à des conceptions politiques et esthétiques intrinsèquement liées et dont il est désormais possible de se réclamer sans risque d'ostracisme dans les cénacles littéraires.<sup>495</sup>

C'est l'exemple célèbre d'André Gide<sup>496</sup>, l'écrivain cofondateur de la collection qui lutte, depuis 1909, contre les tentatives de captation de la critique maurrassienne sur la NRF<sup>497</sup>, dont les attaques polémiques contre Maurras furent pourtant nombreuses, mais qui s'abonne à *Action française* en 1916, et lui adresse une lettre admirative accompagnée du montant de son abonnement<sup>498</sup>. Cet élan spontané de Gide vers l'Action française est certainement dû à la mort au combat de son ami Pierre Dupouey dont il a appris l'adhésion en même temps que la conversion à la foi catholique, comme à sa propre crise spirituelle : « Je suis reconnaissant à mon ami [le lieutenant Dupouey] de cette occasion qu'il me donne. Je transcrirais ces louanges avec moins d'émotion et de zèle si je ne m'y associais pas de tout mon cœur. »<sup>499</sup>. Mais cet engagement peut être également perçu comme un choix circonstancié, la position de Gide paraissant caractéristique du ralliement de certains auteurs classicisants à l'Action française : l'influence politique et littéraire de Maurras sur la vie intellectuelle parisienne est devenue incontournable, du fait de l'omnipotence politique et littéraire du journal dans les dernières années de la guerre, à une époque où la NRF a cessé de paraître et où son équipe s'est dispersée<sup>500</sup>. L'adhésion au journal est en outre devenue, pour beaucoup de français, le témoignage d'un amour de la France comme d'un patriotisme sans réserves.

Parmi les grands artistes de la capitale, peu sont ceux qui ne font pas remarquer qu'ils sont de fervents lecteurs du journal, Proust, Rodin, Augustin Cochin, Apollinaire<sup>501</sup>, Roger

---

<sup>493</sup> A. Anglès, *André Gide et le premier groupe de la NRF*, t. I, Gallimard, Paris, 1978, p. 209 et 317.

<sup>494</sup> Voir à ce sujet la liste exhaustive des littérateurs influencés par les idées néo-royalistes telle qu'elle est exposée par Eugen Weber dans *Action française : Royalism and Reaction in Twentieth-Century France*, Ed. Stanford University Press, 1962 (trad. française, Ed. Stock, 1964), p. 292.

<sup>495</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op. cit. p. 194.

<sup>496</sup> Martha Anna, *What did André Gide see in the Action française, Réflexions historiques*, Ed. Hivers, 1991.

<sup>497</sup> André Gide, *Nationalisme et littérature*, Ed. NRF, 1<sup>er</sup> juin, 1<sup>er</sup> octobre et 1<sup>er</sup> novembre 1909.

<sup>498</sup> Stéphane Giocanti, *Maurras, Le chaos et l'ordre*, op. cit. p. 271.

<sup>499</sup> Lettre d'André Gide à Maurras, 1916, *Cher Maître, Lettres à Charles Maurras*, Pierre-Jean Descholdt, op. cit. p. 333.

<sup>500</sup> Alban Cerisier, *Une histoire de la NRF*, Gallimard, 2009.

<sup>501</sup> Stéphane Giocanti, *Maurras, Le chaos et l'ordre*, op. cit. p. 271.

Martin du Gard, Anatole France<sup>502</sup> ou encore Anne de Noailles qui prie Maurras de croire à ses « sentiments de profonde admiration »<sup>503</sup>. Tous opèrent un rapprochement avec le « maître » politique et littéraire, le choix de l'*Action française* aboutissant plus rarement à l'abonnement, par le biais de correspondances choisies largement étudiées et corrigées. C'est particulièrement le cas de Proust, et de Gide, qui avait entamé, depuis le début de la guerre, une correspondance nourrie avec Maurras. Certaines des lettres de Gide n'ont cependant jamais été envoyées, ce qui montre, malgré ses tentations maurrassiennes alors à leur apogée<sup>504</sup>, une certaine réserve quant à la personne de Maurras et ses craintes quant à une éventuelle publication future de cette correspondance. Cette crainte semble d'ailleurs partagée par les grandes références littéraires de la capitale. Dans un brouillon de lettre qu'il a conservé, Gide lui écrit pourtant : « S'il vous arrive, en des jours plus calmes, de rouvrir mes livres [...] vous serez peut-être surpris de découvrir mes pensées plus proches des vôtres que vous ne le croyez aujourd'hui. [...] Il est vrai que durant de longues années je n'ai rien fait pour vous marquer ma sympathie. [...] Il est certain que depuis la guerre je vous suis de beaucoup plus près et que mon cœur plus entièrement vous approuve. ».<sup>505</sup>

Les réserves de Gide vis-à-vis de l'homme public semblent assez symptomatiques de la position réelle de Maurras dans le monde intellectuel parisien des années de guerre. Ainsi en 1917, alors que le quotidien d'*Action française* a atteint son faite en terme de tirages, Gonzague Truc, assez critique quant à son système et ses violences polémiques, qui commence, dans *Charles Maurras et son temps*, par rendre hommage au « dernier des grecs »<sup>506</sup>, regrettant qu'il perde son temps et avilisse sa plume dans des combats politiques partisans, gâchant, par là même, la dernière des intelligences en ce temps de décadence. Les bouleversements idéologiques que connaît alors la capitale font de l'ancien creuset de toutes les révoltes artistiques le foyer d'un consensus guerrier dans lequel se sont abîmées toutes les avant-gardes<sup>507</sup>. Ce mouvement situe Charles Maurras au centre des questionnements littéraires du bastion parisien. « Les avant-gardes parisiennes connaissent alors un mouvement de retour à l'ordre, une progressive et envahissante référence au classicisme. De *Mots* de

<sup>502</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op. cit. p. 27.

<sup>503</sup> Lettre d'Anna de Noailles à Maurras, 30 novembre 1917, 576AP73

<sup>504</sup> A. Anglès, *André Gide et le premier groupe de la NRF*, op. cit. t. III, p. 390.

<sup>505</sup> JD, Correspondance André Gide, gamma 1596.72.

<sup>506</sup> Gonzague Truc, *Charles Maurras et son temps*, Ed. Bossard, Paris, 1917, p. 11.

<sup>507</sup> Eric Cahm, *Revolt, Conservatism and Reaction in Paris, 1905-1925*, in Malcolm Bradbury and James Mac Farlane, *Modernism. A guide to european literature, 1890-1930*, Ed. Penguin Books, London, Eng., 1976. Rééd. 1987, p. 163-164.

Cocteau et Iribé à *L'Elan* d'Ozenfant, de *Nord-Sud* de Reverdi à *Sic* d'Albert-Birot, toutes ces revues veulent définir une voie nationale à l'art comme contribution de l'effort de guerre »<sup>508</sup>.

Mais, de la même manière que la NRF, ces feuilles cherchent à lutter contre l'influence qu'exerce la critique maurrassienne sur le monde politique et intellectuel et elles tentent de s'en émanciper dès que leur propos s'approche de l'éminence des valeurs françaises redéfinies autour d'un art politique normatif. Cherchant à affronter Maurras sur son propre discours, toutes ces revues se heurtent à la forte cohérence de ses théories néoclassiques de défense de la latinité à travers un art aux vertus sociales ontologiques<sup>509</sup>, ainsi qu'à son antériorité incontestable sur le plan de l'histoire littéraire. Ainsi sont-elles amenées malgré elles à employer tout un lexique maurrassien au cœur de leur propre critique. Affirmant que la guerre verra un retour au classicisme supplanter les derniers avatars révolutionnaires cubistes, elles emploient le terme même de « romantisme » pour stigmatiser les courants décadents de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, ce qui a pour effet logique de valider entièrement la critique littéraire maurrassienne<sup>510</sup>. De même, l'influence croissante de son journal ainsi que la confusion générale des limites entre littérature et propagande nationaliste renforcent considérablement les positions initiales de Charles Maurras.

Il faut cependant convenir que la poésie comme la prose guerrière demeurent plus rares et moins honorées en France qu'en Angleterre, où les écrivains les plus reconnus chantent douleurs, espérances et faits d'armes héroïques des soldats britanniques tombés au champ d'honneur<sup>511</sup>. Cette différence se fonde peut-être sur l'étendue du désastre humain sur le sol français, dont l'Angleterre reste sinon préservée du moins épargnée. Fut-elle à tendance conservatrice ou réactionnaire, la prose française se déploie rapidement vers une littérature du désespoir et de l'indignation que renforcera le fort sentiment de décadence intellectuel qui touche la jeunesse française dans le remous des années trente. Sur ce point, Maurras correspond plus au modèle anglais. En prosateur civique convaincu, épargné par la connaissance directe du massacre, il travaille depuis 1915 à une *Ode historique à la bataille de la Marne*, long poème épique largement belliciste et didactique, reprenant les critères esthétiques malherbiens de l'Ode épique, qui paraîtra en extraits dans la revue poétique marseillaise *Le Feu* en septembre 1918.

---

<sup>508</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op. cit. p. 195.

<sup>509</sup> Kenneth Silver, *Vers le retour à l'ordre : l'avant-garde parisienne et la Première Guerre Mondiale*, Ed. Flammarion, Paris, 1991, p. 181-183.

<sup>510</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op. cit. p. 195.

<sup>511</sup> John Silkin, *The Penguin Book of First World War poetry*, Ed. Penguin Books Ltd, London, 1996.  
George Herbert Clarke, *A Treasury of War Poetry, British and Americans poems of the World War 1914-1919*, Ed. George Herbert Clarke, 1919.

### 3.6 L'Ode historique à la Bataille de la Marne

Comme il deviendra de coutume dans les parutions poétiques ultérieures, le poème épique se place immédiatement sous les auspices favorables de trois citations. Ce frontispice référentiel débute par une citation de l'Antigone de Sophocle, vers 148-149 :

« *Mais la Victoire (Nika), au nom illustre,  
Est venue sourire à Thèbes, aux chars innombrables.* »

Il se poursuit par une citation latine, celle du *Mémorial de la victoire des Aixois*, « *Delubro Victoriae Aquensi* », qui souligne la dimension monumentale à laquelle prétend ce long poème épique, dans la filiation horatienne où prétend s'inscrire le poète et s'achève par une citation de Mistral, extraite du *Lis Isclo d'Or* de 1875, « *Sian Gau Rouman e gentilhome*<sup>512</sup> »

Ce glissement chronologique de l'Antiquité grecque à la latinité provençale est une première indication du cheminement historique que prétend suivre l'ensemble épique, qui situe immédiatement le propos au pied de la Montagne de la Victoire.

« La Montagne de la Victoire  
Donne son souffle à nos drapeaux, »

Il ne s'agit pas seulement d'une allusion faite au massif calcaire qui s'étend des Bouches-du-Rhône au Var, très opportunément offerte aux lecteurs provençaux de la revue « Le Feu », où le poème est tout d'abord publié. L'idée d'une terre victorieuse du fait d'une culture qui fait des gallo-romains des gentilshommes sous-tend l'ensemble du discours.

La composition d'ensemble se divise en sept chants, numérotés en chiffres romains, dont le nombre de strophes s'enfle peu à peu pour retomber à la forme initiale, en un effet de boucle qui se prétend involontaire, le dernier chant se donnant pour inachevé de la façon la plus figurative qui soit, par un procédé de lignes en pointillés. Une ultime strophe, décrochée de l'ensemble, vient clore le poème, tel un sceau apposant la signature du poète. L'ode suit un événementiel historique précis, tissé d'exemples choisis, autant d'allusions filées en métaphores récurrentes que nous analyserons plus avant dans l'approche résumée de chaque chant, mais qui remettent en avant, de façon constante, le choc initial d'une barbarie

---

<sup>512</sup> « *Ils sont Gallo-Romains et gentilshommes.* »

germanique avide, toujours envahissante, toujours menaçante, derrière un fleuve-frontière mythifié.

Suivant un axe chronologique uniquement éclairé de ces références historiques, la structure épique remonte le temps au fil des combats que dut livrer la latinité à la barbarie germanique, et l'on pourrait en donner ainsi le rapide schéma :

- Livre I : 4 dizains : La culture latine contre la race allemande, la permanence du combat.
- Livre II : 5 dizains : L'Antiquité
- Livre III : 6 dizains : Le haut Moyen-âge : des Invasions Barbares aux débuts de la Chrétienté.
- Livre IV : 6 dizains : Le bas Moyen-âge
- Livre V : 9 dizains : La Réforme
- Livre VI : 12 dizains : La Révolution
- Livre VII : La victoire de 1918 et la symbolique bataille de la Marne.

Malgré l'écoulement rapide des siècles, l'effet d'une constante répétition de l'histoire tient à la permanence descriptive de deux combattants identiques comme à la mise en abîme que suggère l'ancrage dans l'actuel de la première strophe, où résonnent les trompettes de la victoire de 1918, ainsi que l'hommage à Foch qui débute le dernier chant, suivi de l'évocation, fût-elle inachevée, de la bataille de la Marne.

« Mais du Limbourg à la Champagne  
Et du tombeau de Charlemagne  
A l'environ de saint Denis  
Leur file hésite, flotte, gronde  
Et se redresse comme l'onde  
Sur une barre de granit. » (chant VII, v :39)

.....  
.....

Afin de rendre le contenu si particulier, si fortement didactique, de ce long poème, nous proposerons tout d'abord une lecture de chaque chant, suivie des éléments sémantiques et métriques qui font de l'ensemble un tout cohérent.

## **Chant I**

I/1 :

Composé de quatre strophe, le chant I n'est pas sans évoquer, dans la première strophe, un hymne guerrier, évocation liminale de quelque couplet de la Marseillaise ou du Chant du Départ « Nous entrerons dans la carrière/ quand nos aînés n'y seront plus ». L'arsenal militaire néo-classique d'une Victoire prise à son sens grec, une Niké « donnant son souffle à nos drapeaux », l'évocation des morts se relevant du tombeau, tout prend une

résonnance fortement patriotique avant que le discours ne glisse, « Comme un soleil sur la nuée », en un autre temps, sous un même soleil, un même ciel :

« Toute la Gaule s'est ruée : »

L'élan, qui semblait pris dans les premiers vers, grâce au rejet des deux verbes et à la force de la personnification évocatrice du sujet, la Montagne de la Victoire, se casse sur la ponctuation explicative. Comme reprenant souffle, le chant mêle les appositions, référence à la fameuse « France, mère des lettres et des arts », puis à la Pallas Athénée, qui conduit au combat les cœurs valeureux, en une recomposition inversée de la Guerre des Gaules lorsque :

« Au double assaut déjà recule  
Un germanique et faux César. »

Dès cette première strophe, à une mythologie accessible à tous correspond l'idée d'une vision fédératrice, « nos » drapeaux, non pas le drapeau tricolore, mais les drapeaux des provinces et des régiments du royaume de France, idée qui illustre, par la descente du présent au passé, la résurrection des deux mille ans d'histoire commune qui ont fait cette victoire.

I/2

Dès la seconde strophe, le ton, invocatoire, marque l'abjection que souligne le verbe, en un mouvement sordide :

« D'où sont vomis tes combattants »

Pour dire son fait à l'agresseur allemand, il suffit de décrire un égarement, une imitation de la force brute « Singe inutile des Titans/ Race allemande... » un état bestial et violent lié à un état constitutif, une pulsion brutale, incapable de se corriger :

« Aucun reproche ne te presse »

Nous notons l'éternisation du propos par ce présent suivi d'une allusion définitive au passé :

« Comme du manque de sagesse  
Qui de tout temps souilla ton cœur. »

I/3

La troisième strophe renforce le propos en une constatation fondamentale : il s'agit là « d'une race abandonnée », condamnée, toujours plongée dans l'ignorance :

« Tu ne sais pas la loi des mondes »

A l'éternel recommencement, à cette mort renaissante qui fait la vie, selon la vision comtienne d'une Nature suivant cette première loi organique du « mourir pour renaître », s'oppose la mort inutile et criminelle :

« Seule une race abandonnée  
Des justes dieux est condamnée  
Au crime qui ne sert à rien. »

I/4

La dernière strophe fonde cette certitude sur une absence d'histoire, de réflexion sur le vécu : l'Allemagne n'a que des *annales sombres*, où se pressent les images sanglantes, en une vision apocalyptique. Le marteau qui frappe de coups redoublés, allusion, sans doute, au marteau de Thor, ne sait ce qu'il abat. Ainsi :

« Hurle la flamme, pleut le sang ».

Sur « le charnier des villes mortes » naît une sorte de jouissance inapaisée, une malédiction monstrueuse et autodestructrice :

« Ta seule gloire est de nourrir  
Sans l'apaiser par les ravages  
Qui te flétrissent d'âge en âge  
L'unique faim d'anéantir. »

## Chant II

II/1

En opposition à cette vision d'horreur, le chant II débute par une reprise au ton euphorique, l'affirmation d'une communauté de frères :

« Amis, nos cœurs se réjouissent » (II/ v1)

La strophe développe la joie d'une bénédiction, le bonheur d'un travail enfin achevé qui résonne dans l'emploi des passés composés (a dompté – a construite), victoires fécondes et transmissibles qui fondent un héritage : ainsi la strophe mêle les symboles architecturaux, du nord et du sud en une allusion transparente au fameux sonnet « *Heureux qui comme Ulysse* ». Mais alors que du Bellay opposait l'ardoise fine, ici reprise, de la maison angevine, au marbre orgueilleux des palais romains, Maurras les unit en une même maison, une même démarche civilisatrice, insistant sur les participes adjectifs qui humanisent les minéraux :

« Marbres polis, argiles cuites  
D'ardoise fine surmontés ! » (II/ v9-10)

## II/2

Le second couplet reprend l'idée de cet artisanat fécond qui fait de l'homme l'artisan de sa culture et de cette culture comme le reflet d'une humanité ainsi transcendée :

« De l'artisan la grâce innée  
D'une industrie est raffinée  
Qui le polit d'âme et de corps, » (II/v : 15 – 17)

## II/3

Par ce cheminement, l'homme passe de l'artisanat à l'art, d'une langue outil, selon le schéma constructiviste hérité de la *Politique* d'Aristote qui associe le langage à la pensée et, par là même à l'union d'où naît la Cité, à la poésie, élément constitutif, primordial, dont apparaît le souffle apollonien :

« Il a touché la grave lyre  
Il a fait résonner les Vers  
Qui permettront enfin d'unir  
Sa destinée à l'univers : » (II/ v21-24)

Et, de la même façon, la poésie qui transcrit les lois de la Nature, la métamorphose en un réceptacle fécond à l'humanité, de son enthousiasme à sa connaissance d'un dépassement de la condition humaine. Nous citerons ici l'ensemble de la strophe, témoin essentiel d'une adhésion totale à la philosophie comtienne :

« En s'éveillant aux voix de l'Ame  
Les rocs, les eaux, les vents, la flamme  
S'étonneront de recevoir  
Notre chaleur, notre semence  
Notre mesure de l'Immense,  
Notre cruel et gai savoir. » (III/ v : 26-30)

La perception très particulière de Maurras, qui fait de la poésie un élément constitutif, ontologique, de l'humanité éclate dans ces vers dont l'adjectif possessif « notre », anaphorique, utilisé par trois fois en tête de vers, souligne l'union et l'unicité de l'homme cultivé, c'est-à-dire de l'homme qui, par le langage, parvient à l'association, à la construction commune.

## II/4

Poursuivant la démonstration, la quatrième strophe nous explique que cet art devient l'expression d'une âme qui prend racine en sa « Cité ». Une vision toute politique unit l'idée d'un don reçu du sol natal et d'une langue transmise en héritage :



« J'ai tout reçu du sol natal  
Et le langage de mes pères  
Dit l'alliance qu'y frappèrent  
Le licteur et le fécial. » (II/4 v36 – 40)

Il est intéressant de constater qu'en ce point où Maurras illustre de ses vers sa vision philosophique du langage il apparaît pour la première fois à titre personnel, de façon fugace, se donnant lui-même pour exemple de cette force du verbe créateur latin. Les deux références à Rome sont ici explicites : les licteurs accompagnaient le magistrat revêtu de l'imperium en portant les faisceaux, symboles de son pouvoir. Le fécial était un prêtre chargé des prescriptions religieuses qui régissaient l'entrée en guerre et la conclusion des traités. Il s'agit d'évoquer une puissance maîtrisée par la loi et l'ordre, une force soumise à l'écrit et à la chose publique.

II/5

L'immersion dans la culture gréco-latine s'amplifie dans cette dernière strophe, balancée entre le caducée et l'empyrée : l'invocation en appelle au gardien du caducée de l'éloquence, Hermès, appelé à constater que :

« Dans notre enceinte policée  
Germent les Mœurs et naît le Droit » (II/ v 43-44)

L'évocation de la droiture et de la force de Rome s'illustre dans « le glaive court et droit » et l'ensemble du discours prend son essor avec le vol victorieux de l'aigle de Jupiter qui remonte dire à l'empyrée, c'est-à-dire aux forces divines qui maîtrisent l'univers, cette parole positiviste :

« - *La race humaine invente et crée  
Image vive des Grands Dieux.* » (II/ v 49-50)

Ce final, sous forme de discours direct transcrit par le tiret et les italiques, condense en une formule descriptive cette évolution merveilleuse de l'humanité. Notons toutefois l'usage du mot « race » qui deviendra fondamental dans la reprise suivante. Le langage magnifié, c'est-à-dire la poésie, prend une valeur de force créatrice qu'illustre la volonté systématique de lui donner une force référentielle par l'emploi constant des majuscules : « la Cité - les Mœurs- le Droit-le Glaive... »

Par ailleurs une vision areligieuse sinon proprement païenne se dégage non seulement de l'évocation des Grands Dieux, Hermès, l'aigle de Zeus, « enfant des cieux », mais surtout de cette vision particulière d'une humanité qui se crée elle-même, par le travail de ses mains,

son art, sa langue, qui n'est donc pas une créature finie mais une essence en mutation, fécondée par l'apport des générations, transmutée, policée par la vie de la Cité et la sagesse antique. Une résonance fortement aristotélicienne baigne le discours qui s'appuie sur des formules fortes, sortes d'aphorismes au présent :

« Quand l'art sublime se repose  
L'Ame conçoit sa royauté » (II/4 : v 32-33)

Retrouver, par les lois physiques et mathématiques l'Ordre fondamental du monde, mêler mystique et raison, c'est la mission que donne à l'homme Auguste Comte. Maurras intègre cette philosophie positiviste à son projet politique d'empirisme social. De même qu'il rejoint Pythagore dans cette acception de révélation mathématique, sa théorie d'un homme absolument social rejoint la pensée pré-moderne des philosophes de la Grèce hellénique et plus particulièrement celle d'Aristote qu'il redécouvre par le biais de Comte. Nous touchons ici au point névralgique de sa pensée politique et littéraire, d'où découle l'union de ces deux éléments : une pensée antimoderne par son refus de l'individualisme politique (le libre examen) mêlée des théories de la science positive, l'empirisme et le rationalisme comme l'appui esthétique qui réintègre cette pensée dans une modernité avant-gardiste, la *classical tradition*, qu'il s'agisse de politique ou de littérature.

En effet, la conception maurrassienne du Langage ne peut s'émanciper d'une conception ontologique aristotélicienne selon laquelle l'Homme est un « animal politique. »<sup>513</sup>, fondement génétique logique d'une doctrine où la France est l'héritière de la Grèce antique. Pour Aristote, qui pense le Langage comme élément constitutif de l'humanité, l'Homme se distingue des autres animaux en ce que, par le Langage, il participe à l'organisation de la Cité. Contrairement aux abeilles ou aux fourmis, l'Homme s'engage politiquement par la parole, conçue comme nécessairement politique. Aristote considère la cité comme essentiellement naturelle, son organisation entre dans les cadres mathématiques du cosmos où l'homme doit s'intégrer ; il est donc naturel à l'homme de vivre avec l'homme : il ne peut se constituer individuellement sans quoi il est « soit une créature dégradée soit un être surhumain. »<sup>514</sup>

C'est le Langage qui rend cette constitution possible et qui humanise. Hors de la cité l'homme est une bête : « Car nous le disons souvent la nature ne fait rien en vain et seul parmi

---

<sup>513</sup> Aristote, *la Politique*, Liv I.

<sup>514</sup> Aristote, *La Politique*, Liv I, Chap. 2, trad. P. Pellegrin, Ed. Nathan, coll. *Les intégrales de Philo*, Paris, 1983.

les animaux l'homme est doué de parole. ».<sup>515</sup> Ainsi cette parole s'est constituée par nature pour permettre à l'homme de s'humaniser par l'organisation sociale qui découle naturellement du Langage. Car cette parole sert « en vue de manifester l'utile et le nuisible, puis aussi, par voie de conséquence, le juste et l'injuste. C'est ce qui fait qu'il n'y a qu'une chose qui soit propre aux hommes et les sépare des animaux : la perception du Bien et du Mal, du juste et de l'injuste [...] ; et avoir de telles notions en commun, voilà ce qui fait une famille, une cité. ».<sup>516</sup>

La communion des êtres est l'unique chemin ascensionnel possible pour atteindre l'état d'Homme, la vie hors de la cité est une animalisation de l'Homme, elle le fait redevenir créature violente par essence, incapable du consensus social : « Il est celui qu'Homère injurie en ces termes : *sans lignage, sans loi, sans foyer*. Car un tel être ne peut être que passionné de guerre. Il est comme une pièce isolée dans le jeu de bric à brac. ».<sup>517</sup> L'homme s'humanise par l'organisation hiérarchisée de la société qui le rend meilleur et sans laquelle il retourne à l'état sauvage : « Nous en déduisons qu'à l'évidence la cité fait partie des choses naturelles et que l'homme est par nature un animal politique. ».<sup>518</sup> L'homme est social par nature, l'individualisme, qui est isolement, solitude, le conduit nécessairement à la violence, principe que l'on retrouve en tête de proue de la doctrine maurrassienne : l'homme est nécessaire à l'homme, il « doit commencer par satisfaire à l'obligation de recourir au ministère de l'homme. ».<sup>519</sup>

Si le langage organisateur est propre à l'Homme, Maurras ne peut concevoir celui-ci que dans sa dépendance à la société, laquelle implique la soumission à l'ordre naturel avant la prise de position rhétorique sans quoi la parole sombre dans le bavardage sophistique. L'homme doué de parole est donc nécessairement social. C'est l'Empirisme organisateur dont on retrouve également la trace d'un héritage chez les philosophes de la contre-révolution. Bonald soutient de même que le langage, don primitif de Dieu aux hommes, implique une conception ontologiquement sociale de l'individu qui, s'il n'est pas inclus dans un ensemble, n'est rien ; la langue sera donc, pour Bonald, le premier élément de rassemblement : « Un fait absolument primitif, absolument général, perpétuel dans ses effets [...] qui peut servir de base à nos connaissances, de principe à nos raisonnements, de point fixe, de départ, de critérium,

---

<sup>515</sup> Ibid. : N'oublions pas que les grecs ne conçoivent pas l'humanité : l'Homme d'Aristote, c'est celui qui parle le grec. Étymologiquement, le Barbare réfère à l'homme bestial, celui qui ne maîtrise pas les finesses d'un langage évolué, celui qui dit *blabla*.

<sup>516</sup> Ibid.

<sup>517</sup> Ibid.

<sup>518</sup> Ibid.

<sup>519</sup> Charles Maurras, *La Balance Intérieure*, préface, op cit. p. 23. Reprise intégrale de l'introduction au *Colloque des morts* donnée dans la préface de *La Musique Intérieure*, p.78

enfin de vérité. Ce fait [...] ne peut se trouver dans l'homme intérieur, je veux dire dans l'individualité morale ou physique de l'homme ; il faut donc le chercher dans l'homme extérieur et social, c'est-à-dire dans la société. Ce fait est ou me paraît être le don primitif et nécessaire du langage fait au genre humain. »<sup>520</sup>

Ainsi, s'il se revendique dépositaire d'un héritage, d'une tradition : « Pour ma part, quand la nouveauté de mon but, me faisait hésiter entre les chemins, je n'ai pu m'empêcher d'éprouver que les plus anciennement battus étaient les meilleurs. »<sup>521</sup>, d'une littérature classique fondée sur un *Art poétique* réglé, Maurras prétend s'enraciner dans l'expérience d'un Solon, tant poète que législateur. Le poète, à la fois « licteur et fécial », c'est-à-dire « celui qui peut saisir l'échange régulier que font, par degrés d'ascendance et de descendance mystique, les différents arts du poète avec ceux du guerrier, du législateur, du moraliste, du politique même, avec tous les arts généreux de la vie et de l'amour ! Il tient en main la coupe qui verse, illumine, transforme, humanise et déifie toute la sainte flamme épanchée des soleils, en promesse aux soifs de la terre. »<sup>522</sup>

Observons d'ores et déjà comme l'approche extrêmement didactique d'une telle poésie paraît interdire, dans son approche poétique, toute séparation de la poésie avec la philosophie politique, les deux concepts étant intimement liés par le postulat maurrassien qui fait du Langage l'élément primordial de la constitution humaine.

### **Chant III**

#### III/1

C'est à nouveau un ton sentencieux, proverbial, qui inclut le chant III dans l'espace précédent dès le premier vers :

« Telle est la loi de tous les hommes »

S'ensuit un portrait des hommes de culture, « Hôtes des champs et des maisons » qui accroche la démonstration au sol fécond et la prolonge de nos jours aux vers 3 et 4 :

« Hôtes des champs et des maisons  
Qui sont régis comme nous sommes  
Par les clartés de la raison ; »

---

<sup>520</sup> Louis de Bonald, *législation primitive*, op. cit. p. 19.

<sup>521</sup> Ibid. p. 91.

<sup>522</sup> Ibid., p. 117.

La strophe se construit ensuite sur une forte opposition : « Mais toi... GERMAIN ». Il s'agit, à nouveau, d'une apostrophe dépréciative, qui énumère les périphrases impliquant la rudesse et la vulgarité, avant que n'éclate le nom propre, en majuscules.

« Germain, pourquoi cesserais-tu  
Par les déserts de ta patrie  
De cultiver la pillerie  
Comme héritage de vertu ? » (III/ v 7-10)

L'opprobre jaillit sous forme de question, semblant oublier que la réponse a déjà été donnée au chant I : une terre inféconde pousse à la « pillerie » : l'emploi du néologisme remplaçant le mot de pillage en souligne le poids péjoratif, lui donnant un aspect de désordre chronique, induisant qu'il n'y a là nul courage, le mot de vertu étant pris au sens latin de *virtus*.

### III/2

Après cette question purement rhétorique, la strophe deux reprend et enfile l'explication : d'un sol stérile naît une race malade :

« Le triste sol des Allemagnes  
Est pauvre et plat comme ses vins : »

Et de cette fadeur constitutive naît une « race froide », viscéralement atteinte « d'une débauche malade » qui « Ronge tes peuples et tes rois. » (III/2 : v : 19-20)

### III/3

La strophe trois développe encore cette idée d'une maladie atavique. L'injonction s'adresse, cette fois, à la Germanie, personnifiée comme une mère indigne, étouffant ses enfants de sa « carapace » et les poussant, comme pour s'en débarrasser, à passer le fleuve. Quel fleuve ? L'allusion au Rhin comme aux invasions barbares est précisée par le passé simple « précipita », pour reprendre, par l'usage des présents « nous déborde » et « nous submerge » l'idée d'un éternel recommencement de l'Histoire. Ainsi le soldat, légionnaire romain ou Poilu français sous la pèlerine, doit-il toujours veiller aux berges et rester vigilant.

### III/4

Suit, à la strophe quatre, le portrait de ces germains dominés par un appétit avide, qui forment « [...] la populace / Des demi-hommes aberrants » (III/ v 36-37)

« Mais » – l'opposition est à nouveau soulignée qui entérine l'échec – ces êtres, inférieurs par leur race, ne peuvent se mêler aux autres ou s'élever jusqu'à eux :

« Nulle méprise de nature  
Ne les assoit sur notre rang. »

Ainsi restent-ils une espèce secondaire, de « [...] Chair trop blonde / Où frise un poil décoloré », aux « torsos gras où surabonde / Un intestin démesuré », « bâtards » qui ne peuvent égaler les hommes de culture latine.

### III/5

Ainsi, lorsqu'il s'épand, « Depuis Thulé jusqu'en Sicile » (v 45), ce « Vulgaire enfant » est-il incapable de planter :

« Les Thermes, l'Arc ou la Statue  
Signés.... » (III/5 : v : 48-49)

La strophe cinq s'achève à son tour par une exclamation, donnée au style direct par le même procédé de tiret et de mise en italiques, comme si le cœur soulevé du poète tentait de se contenir par l'ironie :

« *\_ La main qui brûle et tue  
Aspire encore à d'autres arts !* »

### III/6

Enfin la dernière et sixième strophe établit en victoire finale et comme en explication définitive la suprématie de la terre-mère latine qui vide de sens ses agresseurs : ils n'ont aucune emprise réelle sur elle et s'en retournent « l'oreille basse ». Pour finir cette partie qui mêle étroitement le médiéval et l'actualité, c'est la Germanie qui se voit à son tour conquise par Saint Boniface. L'évangéliste des Frisons, né en Angleterre, est habituellement représenté armé d'une hache près d'un chêne abattu, afin de figurer sa victoire sur le paganisme german.

« Ou tu reviens l'oreille basse  
A ton désert que Boniface  
Pénétra seul la hache en main, » (III/6 : v56-57)

Le héros, seul, face à des forêts insondables, a vaincu, mais pour combien de temps ?

« Et t'enseigner une parole  
Qui t'imposât le masque humain. » (III/6 : v 59-60)

Que penser, en effet, de cette domination symbolique de la Chrétienté évangélisatrice ? Elle remet les hordes germaniques en leurs frontières ainsi qu'en un nouveau chemin mais ne leur donne, à défaut d'une religion réelle, qu'un « masque humain ». L'annonce d'un échec s'amorce avec l'imparfait du subjonctif, qui suggère moins une capacité qu'une impossibilité, un irréel du passé remettant en question la validité de cette foi.

## Chant IV

### IV/1

A la question sous-entendue par la fin du chant III répond l'interjection négative qui débute le chant IV. Il s'ouvre par un tiret, comme en une reprise de dialogue, et par une affirmation négative lapidaire :

« - Non, la germaine multitude  
Brute naquit et gardera  
Le parler rauque et l'âme rude  
Que nul baptême n'ondoiera. » (IV/ v 1-2)

Du passé au futur, il n'est pas de place pour une salvation, pour une sainte onction.

« Tu te déchires à toi-même  
Et détruisant tous ceux qui t'aiment  
Tu te repais de leurs débris. »

L'idée du fauve n'est pas loin, de l'ingratitude comme de la violence. S'ensuit, comme en démonstration, une fresque rapide des déboires de l'Eglise médiévale qui ne parvient pas à dompter « le dur orgueil » germanique.

### IV/2

Selon cette strophe, c'est, tout au contraire, le germanique qui s'émancipe peu à peu des lois de l'Eglise, ne respectant rien. Ainsi trouverons-nous mêlées les allusions à la rapine et à la mise à sac du « Siègne saint » par l'Empereur Charles Quint, en 1527, pour répondre à l'union du pape Clément VII et de François Ier, aux anathèmes prononcés par le pape Grégoire VII, en 1085, contre l'empereur d'Allemagne Henri IV, ou à la colère d'Innocent IV, qui réunit le concile de Lyon, en 1245, contre l'empereur allemand Frédéric II. Cette énumération savante, sous-entendue, mêle volontairement les époques et les Papes afin de démontrer clairement et définitivement que rien n'y fait.

### IV/3

Un moment d'accalmie survint, grâce à une église chantée à la strophe trois, qui évoque les « Pères sacrés de notre Europe/ Fondateurs de la Chrétienté » (IV/3 : v : 21-22) dont la piété évangélisatrice parvint à apprivoiser « l'homme-loup ». L'image métaphorique de l'Eglise, « grand chêne » est à retenir ainsi que l'énumération, centrale dans cette strophe des « Pâtres, Pêcheurs, Docteurs, ô Prêtres », toute une confrérie ecclésiastique, unie dans la mission rédemptrice qui n'est pas sans évoquer cette église de l'Ordre que Maurras défend, depuis 1906, dans l'*Action française*, ainsi que l'association, toute politique, de la ligue et du Vatican.

#### IV/4

Néanmoins, dès la quatrième strophe, l'entreprise « Enveloppant d'un jour tranquille/  
Les soubresauts de l'animal » (IV/ v 31-32) échoue lamentablement. Le thème de la déchirure apparaît, qui naît de la bonté même de l'Eglise qui, par naïveté, va donner à l'âme germanique, ce « fauve des forêts », assez de connaissance pour porter le fer en son sein. Le Germain quitte l'armure pour l'étole. Et, dès lors, pour le malheur de tous, il va argumenter.

#### IV/5

La strophe cinq, par un effet de retour en arrière, ressuscite l'âge d'or de la Chrétienté, ce moment où la foi catholique offrait pour principe de paix l'harmonie de la monarchie :

« De la puissance de la Crosse  
Epée et sceptre avaient fleuri » (IV/5 : v : 62-63)

Ainsi « L'aigle étreignant le globe d'or », symbole traditionnel du Saint-Empire romain germanique, permet les heures les plus prospères et les plus douces :

« Et les vents que l'aurore envoie  
Bercent la Nef de port en port : »

#### IV/6

Hélas, à la strophe six, le désordre apparaît, un seul vaisseau fait mille épaves, et un seul navigateur, esclave de son fol orgueil :

« Chevauchant un mâât sans agrès  
Boit en pleurant l'écume blanche  
Et vocifère que sa planche  
Est l'arche même du Progrès. » (IV/ v 57- 60)

Les éléments de l'unicité s'opposent à la reprise emphatique de mille épaves et de mille navigateurs, la notion d'errance puis d'erreur apparaît, cet orgueilleux, esclave « De la houle et du vent moqueur » (IV/ v 53-54), cet insensé artisan de la Réforme ne percevant pas son inanité.

### **Chant V**

A la suite de cette composition descriptive, au rythme cadencé, presque mathématiquement ordonné, le chant V semble offrir une cassure : cela tient certainement d'une structure éclatée en deux discours, l'un suivant le récitatif de l'ode historique, l'autre prétendant représenter la parole de Luther, en un long sermon enflammé de cinq strophes présentées comme orales par l'emploi du tiret et des lettres italiques.



V/1

Le passage d'un discours à l'autre se fait au centre du premier dizain, après quatre vers présentatifs :

« A la porte de la Chapelle  
J'ai lu l'écrit, frère Martin,  
Qui, promulguant la foi nouvelle  
Vous émancipe du Latin : »

Ce qui laisse à penser que la Réforme n'a pas un simple but mystique mais reprend, sur un autre terrain, le vieux combat de la Germanité contre la Latinité. L'allusion est transparente, l'événement passant pour le début de la Réforme. C'est le 31 octobre 1517 que le moine allemand Martin Luther afficha sur la porte de la chapelle de Wittenberg les 95 thèses dénonçant les indulgences accordées aux fidèles par l'Eglise catholique.

Luther s'émancipe non seulement du latin mais encore de tout intercesseur entre Dieu et l'âme humaine. Il déclare roi et pape idolâtres, mêle les curies, siège du pouvoir romain ou du Saint-Siège, et ne recevra de châtiment que du ciel :

« Entre le feu du ciel et moi  
Que nul esprit ne se propose !  
Que nulle voix mortelle n'ose  
D'un cœur d'homme régler la voix ! »

Le ton, enflammé, est haché d'exclamatives : la répétition anaphorique de « nul- nulle » établit la vanité du propos comme la qualité strictement individuelle, voire intime, de la foi nouvelle.

V/2

Plus emporté encore, le second dizain vibre d'accents révoltés ; il professe un rejet violent d'une servitude, quelle qu'elle soit :

« Plutôt mes bauges d'Hercynie  
Que de servir sous votre toit ! ». (V/ v. 11-12)

La strophe se déroule selon le même ton d'exaltation à la fois passionnée et fanatique :

« Que toute chaîne soit bénie  
Qui m'affranchisse de vos lois ! » (V/ v 13-14)  
Afin de mieux stigmatiser cet orgueil germanique fou,

« C'est de mon Dieu que vient ma flamme  
Incendiaire... » (V/ v 16-17)

Maurras utilise le nom d'Hercynie, région boisée d'Allemagne qui recouvrait la Germanie toute entière pour le monde gréco-romain. Cette région, d'une sauvagerie extrême, peuplée de barbares vêtus de peaux, sans logis, permet d'évoquer, avec « les bauges », la régression à l'animal. Si l'on considère une propension fréquente chez Maurras à l'allusion historique plus fouillée, c'est dans les forêts d'Hercynie qu'eurent lieu les combats antiques entre Romains et Germains, en particulier sous les Antonins.

V/3

Le dizain fait état, sur un ton moins exalté, d'une promesse, celle d'être enfin libre, de n'être plus asservi et trompé par « la libertine et raisonneuse erreur latine ». Il s'agit de la combattre, de la repousser loin « Des confins de l'Homme allemand ». Il faut, pour cela, que les Allemands renoncent à toute culture, à toute esthétique, et de détruire les *basses voûtes* d'une prison faite de « De marbres faux, de panneaux peints » (V/ v 24)

V/ 4 et 5

Les deux dizains suivants expriment le schisme dans sa folie hallucinatoire : Luther évoque Dieu, par deux fois, qui est ce qu'il veut qu'il soit. Hurlant le premier dogme de l'église réformée, l'orateur prend à son tour un ton de déclaration catégorique : « Que chacun par soi-même expie ! » (v34). Il ne peut y avoir de pardon par la confession mais par les actes seuls. Il ne sert par ailleurs à rien de ritualiser la mort du Christ. Dieu est seul juge de notre mérite et de notre rédemption. Suivant ce raisonnement lapidaire, l'eucharistie est une pratique vaine :

« Qui veut l'encens d'un sacrifice  
Injurieux et superflu ? » (V/ v 46)

Il s'agit, bien sûr, d'une charge, d'une caricature érigée sur la base d'un emportement quasi hystérique, né d'une détestation de l'Eglise romaine. C'est comme si le vieux fond de haine germain, jusque là contenu, s'écoulait à nouveau, sans autre argument qu'une violence illimitée, un fanatisme qui se pardonne à l'avance, sous le couvert de servir Dieu et Dieu seul, toutes les abjections. Ainsi le discours conserve tout du long un ton impérieux, presque impératif, qui va d'ailleurs trouver les deux graphies selon les rééditions : « Mon Dieu condamne ou nous fait grâce » ou « Mon Dieu, condamne ou nous fais grâce : »

Cette énumération injonctive de sentences excessives se veut la critique, plus ou moins explicite, d'un désir impie, où le pécheur perd sa place et ses repères. Car il semble que ce soit Dieu lui-même qui doit obéir aux injonctions luthériennes.

V/6

Le poète reprend la plume, pour donner voix à un chœur céleste, « l'Assemblée-Nues », qui pose la question, tout au long du dizain, du devenir de « La mystique rose au cœur pur », représentation allégorique de la Charité, qui « Emparadisa Terre et Mer », être de miséricorde qui n'est plus. Une vision étrange laisse flotter une incertitude sur cet être de grâce,

« Qui, neige et feu, sous de longs voiles  
Qu'auréolèrent sept étoiles » (V/6 : v : 56-57)

Un être féminin, à l'évidence. Entre l'image d'une Nature mythifiée et l'évocation de Marie, c'est au lecteur de choisir comme de mesurer l'ampleur du manque né de cette disparition.

V/7

Moins allusive, la voix reprend son questionnement « Dites-nous : » pour constater l'absence de la Vierge Marie. Reniée par la religion réformée, Marie « Ne règne plus dans votre ciel ». Il s'ensuit que la terre défleurie devient un désert de cendres et de sel, qu'il n'est plus de foi, de confiance ni de liturgie :

« Et lui chanter : \_ O belle, ô claire,  
Dans la maison d'un même Père  
Abritez nos cœurs pèlerins ! » (V/7 : v : 68-69)

L'accent de la prière résonne qui propose une plénitude, une union, celle d'un même père, un asile pour « nos » cœurs unis dans une quête identique. Autant d'harmonie perdue, détruite par le schisme qui l'emporte.

V/8

Le dizain, reprenant le thème de la responsabilité du « Barbare » qui « n'écoute rien » approfondit le propos. Il s'agit « d'un vent d'erreur et d'imposture » qui persuade les multitudes enhardies de s'affranchir, et les fait ainsi tomber ou retomber dans les horreurs anciennes :

« Les folles armes sont brandies  
Pour la Vengeance et le Désir. » (V/8 : v : 79-80)

V/9

La dernière strophe établit le constat final, l'avilissement de la terre bénie dans la guerre, portée par cinquante peuples irrités « De leur Vistule à notre Sambre ». Les idées néfastes de la Réforme ont embrasé les hommes du Nord, « la martyre est sur la roue. » Le combat furieux a repris, une fois de plus, avec rage, jusqu'au bord du vieux fleuve gaulois :

« Au chant des cloches et des psaumes,  
Cinquante peuples irrités  
De leur Vistule à notre Sambre  
Brûlent, tenaillent et démembrant  
La moribonde Chrétienté. »

Une vision de déchaînement, de torture, portée par l'énumération verbale, laisse entendre le goût des uns pour la violence tandis que l'image du supplice de la roue donne au dizain une tonalité de constatation désespérée. C'est en fait de l'ensemble uni des terres, « Toutes jointures se rompant », et il semble que la barbarie l'ait finalement emporté dans ce combat qui déchire « la moribonde chrétienté. ».

## Chant VI

### VI/1

Alors que l'ombre de la Réforme, initiée par la folie germaine, semblait l'avoir emporté, le chant VI entonne un chant de victoire. Une victoire dédiée au Maréchal Foch, le « Victorieux au nom de flamme », allusion à l'étymologie latine de focus, le brasier allumé pour un sacrifice, et par extension, le feu. Le poème revient au présent de 1918, et fait de la victoire française le « châtement que nous donnâmes/ A ces forfaits des anciens jours ! » (VI/ v 3-4). Les deux combattants sont à nouveau présents, « la Germanie » et « la forte France », une France qui n'est pas celle de la III<sup>ème</sup> république, mais celle « Du Roi juste et du Cardinal ». Avec ce dernier vers, le dizain amorce une nouvelle descente dans le temps, Louis XIII, dit « le juste », étant ce roi appuyé sur le cardinal de Richelieu. Nous revenons ainsi à la guerre de trente ans, France contre Allemagne, à nouveau.

### VI/2

Un dialogue débute, indiqué par le tiret et les italiques, un appel, plutôt, au

« *\_ Père Josep de la Tremblaye*  
*Rouvrez vos yeux sous le froc gris*  
*Père Joseph de la Tremblaye*  
*Brisach est pris, Brisach est pris !* » (VI/ v 1-4 ???)

C'est Richelieu lui-même qui parle au vieux capucin mourant, son secrétaire, qui a tant œuvré pour vaincre l'Allemagne. Le cardinal agite une prétendue dépêche et dit au mourant : « - Père Joseph, Père Joseph, Brisach est à nous ! »

La plus grande des forteresses du Rhin était tombée, en effet, quelques heures plus tôt, aux mains de Bernard de Weimar, avec lequel le père Joseph avait négocié l'alliance française, mais Richelieu, qui voulait adoucir l'agonie du mourant, n'en savait rien.

L'anecdote historique n'en est pas moins symbolique. L'Allemagne est vaincue, en effet, « De la Hollande au Seuil Romain... » (VI/ v 17). Il reste que « le vieux fleuve ami » s'étonne de voir l'Allemagne demander la paix :

« Mais le vieux fleuve ami s'étonne  
Du blanc pavots qui te couronne,  
Atroce mère du Germain ! » (VI/ v 18-20)

Le Rhin s'étonne, il a vu trop de fois renaître l'ardeur belliqueuse de l'ennemi pour croire en cette demande de paix.

VI/3

L'image de l'Allemagne vaincue n'inspire ni pitié ni confiance. Sanglante, « de nos deuils fumante », (vers 23), elle semble une femme ployée, pliant « sa tête à nos genoux » (vers 24). Le cinquième vers du dizain lance la question et le doute : « Où descendra sa modestie ? ». Après tant de souffrance, comment croire en ces regrets ? L'histoire, convoquée par le poète, apporte sa permanente mise en garde :

« Mais ta prudence est avertie  
Sage et puissant glaive de feu »

S'agit-il encore du Maréchal Foch ? Du pays tout entier ou de la latinité ? La mise en garde est solennelle, que vont illustrer les strophes quatre et cinq :

« Prévois, préviens ce que conspire  
Un génie artificieux. » (VI/3 : v : 28-29)

VI/4et 5

Les deux dizains filent la même veine, peignant la douceur feinte de l'Allemagne vaincue, ses : « larmes et son tumulte de sanglots » (VI/ v 32). Mais le passé en est témoin : « A nous tromper, quel soin fertile ! » (VI/ v 35). La première image, aussi douce qu'hypocrite est celle, « douce et dolente / d'une servante de Psyché. » (Vers 39-40). Par la suite, selon le cinquième dizain, cette femme charmeuse, séductrice, « avait peint sa tête rousse » et « avait déguisé sa voix ». Elle chantait « nos pastorales », dansait « nos provençales, » (vers 41-47)

« Et réservait pour l'Elégie  
L'ultime flèche du carquois ! » (VI/5 : vers 49-50)

L'élégie, c'est-à-dire le chant de deuil, étymologiquement, assurément chanté sur notre tombe. L'ironie, l'exclamation ne laissent guère de doute sur les intentions réelles de cette charmante allégorie.

## VI/6

Peu à peu, c'est par la poésie que se poursuit l'infection :

« Au simulacre de l'esprit  
Quand la Gorgone fait la Muse  
Le populaire est vite pris, » (vers 52-54)

Il s'agit à présent de dénoncer la perversion de l'esprit, le romantisme, qui n'est nommé qu'à demi-mot, dans ses effets pervers :

« Que nous voulait un art menteur ?  
Une logique sans critique  
Une critique apodictique,  
Petit esprit dénégateur ? (VI/ v 58-60)

S'agit-il d'un esprit diabolique, celui du Méphistophélès de Faust, qui, d'après Goethe, est « l'esprit qui toujours nie » ? La périphrase convient parfaitement à Maurras qui voit dans le doute des Lumières, le besoin de toujours remettre en cause, la source de l'infection née de la Réforme et reprise par la Révolution.

## VI/7

Poursuivant cette idée d'une maladie contractée de l'intérieur, d'un empoisonnement diabolique, cette strophe sept change la muse hypocrite en une sorcière, que ce soit Locuste, l'empoisonneuse d'Agrippine et de Néron, ou Canidia, la femme maléfique, couronnée de serpents, citée si souvent par Horace que son nom est devenu le synonyme de sorcière dans l'Antiquité romaine :

« Pour, ô Locuste, ô Canidie  
Infester de ta maladie  
Un sang trop chaud, des cœurs trop vifs, » (VI/7 : v : 66-67)

Poison dont les effets ne tardent pas, métamorphosant les sages héritiers de la latinité « en fous barbares » (vers 69).

## VI/8

Le propos s'enflant, la strophe poursuit la métamorphose, se développant sur la structure grammaticale précédente. L'on sent gronder la colère impuissante du poète devant le poison qui nous a changés :

« En révoltés énergomènes  
Brisant l'étai de notre toit  
En pauvre plèbe souveraine  
Coupant la tête à notre roi » (VI/8 : v : 71-74)

Le mal insufflé par l'âme germaine, en un complot interne, a provoqué la Révolution, ce mal constitutif de notre décadence, cet équivalent, selon Maurras, d'un suicide collectif. La fin de la strophe, revenant à la mythologie grecque par un détour étonnant, met Alcide en scène. Il s'agit en réalité du plus célèbre des héros mythiques, Alcide étant le nom véritable du fils d'Alcmène et de Zeus, Héraclès, métaphore du peuple de France.

VI/9 et 10

Les deux dizains poursuivent la métaphore filée du destin d'Alcide, qui, pour sauver sa femme Déjanire, va croire le centaure Nessos et revêtir la tunique empoisonnée du sang de l'hydre qu'il a lui-même tuée :

« Quand une main s'est désarmée  
Qui broya l'Hydre et le Lion  
Bientôt dans Lerne et Némée  
Eclate la rébellion. » (VI/ v 81-84)

C'est en se désarmant, en s'affaiblissant, que le héros se perd, croyant son ennemi. Maurras file la métaphore à travers les travaux d'Hercule. Les oiseaux vaincus du lac Stymphale couvrent les champs de la Cité « De leurs souillures triomphales » (vers 85) et le grand héros se voit vaincu par « son héroïque imbécillité » (vers 90).

La dixième strophe du chant nous montre « [...] l'absurde rêve/ De l'héritaire ennemi » (vers 93-94), celui d'une victoire finale, en forme de cri, de souhait malveillant : « *Perdons Alcide au fond des cieux !* », alors que le héros mourant prépare lui-même, « Cependant que l'Oeta gémit » (vers 92), son bûcher funéraire.

VI/ 11et 12

Après cette mise en garde « mythologique », le poète semble revenir au présent : il n'est pas concevable que périsse ainsi le fils d'Alcmène :

« Au plus aigu de ta souffrance  
Es-tu le maître de mourir ? (VI/11 : v : 106-107)

Alcide ne peut mourir, au contraire, il doit s'envoler du bûcher, donner essor à son âme victorieuse. Ainsi en est-il de la France, qui ne doit pas faiblir, au lendemain de la victoire. Par une analogie devenue transparente, ce héros « Victorieux de tous les sorts » (vers 102) est « l'Ame et figure de la France » (vers 105) qui doit s'affranchir de « l'embûche teutonique » (vers 108) pour vaincre enfin. Ne pas désarmer, ne pas ouvrir le sein à l'ennemi, alors que l'on a vaincu, et l'emporter définitivement. Il est à noter, à ce moment où le poème s'élargit, créant une fusion entre l'Antique et l'Actuel, qu'aucune allusion, fût-elle fugitive, n'est faite à

la défaite de 1870, blessure toujours ouverte pour un homme de la génération de Maurras, à moins qu'elle ne s'esquisse dans l'anonymat des fleuves : le « fleuve-ami » est-il bien le Rhin ? La Meuse, qui ne peut contenir l'invasion évoque-t-elle la dernière frontière française, après l'annexion de l'Alsace et de la Lorraine ? Rien ne le dit de façon explicite, comme si la victoire future lavait la défaite et la rayait de la mémoire collective. Dans une sorte de « saut historique », il faut admettre que le champ événementiel passe de la fin du XVIIIème au début du XXème siècle, oubliant par là-même les guerres napoléoniennes ou le désastre de Sedan. Comme si Le Germain n'avait jamais été agressé sur son sol, comme s'il n'avait jamais vaincu, n'en étant pas capable. Quant aux allemands, ils sont ces esclaves bons à pendre :

« Pour avoir trop rêvé d'étendre  
Un bas empire évanescent » (VI/ v 113-114)

L'ensemble du combat leur permet enfin d'entendre la Vérité : ils ont la corde au cou qui leur mesure « la destinée à l'encolure » (vers 116) et sont « Entre cent peuples le moins digne / Du commandement qu'il n'a plus. » (VI/ v 119-120)

## **Chant VII**

Composé de quatre stances, ce dernier chant se donne pour inachevé avant qu'une strophe ultime ne vienne justifier l'ensemble du propos. Cette chanson faite au Germain « du fossé de nos murailles » par un nouveau Tyrtée. Il ne s'agit pas seulement de replonger dans l'actualité de septembre 1914, de figurer l'assaut des troupes germaniques, mais d'accabler l'Allemagne en lui imputant toute la responsabilité de la guerre.

### **VII/1**

« Quand le dernier-né des Guillaumes  
A les dés de son sort jetés »

S'inscrivant dans l'actuel, marquant cet assaut par le rejet du participe passé « jetés », la première stance met en évidence un orgueil arrogant, boursoufflé de flagornerie. Le chef, tout d'abord, n'est que le dernier-né des Guillaumes, ce qui n'est pas sans une connotation dépréciative, une idée de « fin de race ». Le prénom, autrefois péjoratif, synonyme, dans la littérature classique, d'un paysan parvenu, lourdaud sans recul, est porté au pluriel, pour mieux fustiger un ensemble dynastique. Il s'agit, bien sûr de Guillaume II, empereur d'Allemagne, figuré dans l'immédiate suite du dizain comme étant ce « faux César » du Chant I, qui se précipite, avec les siens, dans un « Alea jacta est » funeste. Suit une description morcelée de la puissance germanique, faite d'états dissemblables dans leur



principe de gouvernement et leur taille, ensemble composite qu'unit cet empereur que tous révèrent : « Pair ou second chacun l'admire ». Cette fatuité du conquérant sûr de son fait s'illustre au cœur du dizain par l'emploi d'un passé composé d'achèvement : « Au cri de guerre ils ont tous ri ».

Puis le dizain descend de la noblesse à la canaille, reprenant le thème de la mise à sac, désir véritable, profond, qui fait des dissensions diplomatiques un faux prétexte. Le présent éternise cette pulsion d'envie, cette soif de rapine, déjà si souvent citée, ainsi que l'emploi, fortement archaïsant, des substantifs privés de déterminant, à la façon latine ou médiévale :

« Sans excepter une canaille  
Qui de n'avoir ni sou ni maille  
Rêve abondance dans Paris. » (VII/ v 8-10)

Le but ultime étant Paris, un Paris occupé, mis à sac.

VII/2

« Mais aussitôt que la machine... » L'antistrophe marque immédiatement la forte opposition, figurant la riposte immédiate : le vocabulaire évoque le passé, la machine et la machinerie se confondant, pour que l'on y retrouve toute la thématique condensée de l'invasion barbare : dans les quatre premiers vers du dizain, l'impulsion « insensée » des Germains débordant du fleuve Meuse pour commencer « son carnage et sa ruine », se heurtant aux sentiments humains. La souffrance des assaillis se transforme en « Honte et Colère », conjurant, c'est-à-dire unissant « Ce qui restait du genre humain », genre humain duquel ces hordes sauvages sont ainsi exclues. Les verbes des quatre derniers octosyllabes fixent le temps de l'histoire du passé antérieur, prolongé par un enjambement, au passé simple, alors que l'événement est décrit non comme un sursaut militaire mais comme une aspiration profonde et commune, celle du nombre, de la jeunesse, de la beauté, à tomber en martyr, quitte à sacrifier ses espoirs de bonheur :

« Un million de beaux éphèbes  
Voulut goûter sous notre glèbe  
A la Nuit qui n'a plus d'hymen »

VII/3

La troisième strophe prolonge d'une simple coordination « Et, sans attendre leur venue » l'anticipation héroïque qui a réuni toute cette jeunesse fauchée :

« Toute la grâce et tout l'honneur  
De notre race méconnue  
Courut offrir au moissonneur  
Une poitrine cuirassée

Du seul airain de la pensée...  
Des seules fibres d'un bon cœur : »

La reprise de « tout », anaphore de l'universel, oppose en un ensemble glorieux la faiblesse (ou l'impréparation ?) des armes à la force de la pensée. Force « méconnue » par l'ennemi, qui ne la possédant pas en ignore la vertu. A ce « tout », répond la reprise de « seul », en une valorisation extrême de ce « cœur », pris au sens classique de courage. Faut-il lire entre les lignes une allusion furtive à ceux qui ont armé d'esprit patriotique, de foi nationale, les « purs enfants de cette terre » afin qu'ils puissent résister ? Le glissement se fait, par touches successives, du présent au passé, de la cuirasse d'airain antique, à la terre, dont les jeunes combattants tirent, comme Antée, leur force. La bataille qui dure « six jours, six nuits » est bien cette première bataille de la Marne qui se déroula du cinq au douze septembre 1914, mais c'est encore, une fois de plus, la bataille éternelle des forces de la civilisation s'opposant « Au Barbare à demi vainqueur. ».

VII/4

La quatrième stance amorce une reprise en boucle. Mais revenons-nous, par ce « Il », au Barbare ou à l'empereur ? Alors que les vocables peignent une guerre imprécise, entre l'Antique et la modernité, comme en témoignent des canons appelés « fulgurants », le dizain indique la préparation de l'assaut, décrivant une puissance militaire encore amplifiée par la structure métrique de l'enjambement :

« Dans les chars et dans les chevaux  
Qui déroulaient, ô fer ! ô flamme !  
Ses fulgurants les plus nouveaux. ».

Mais... C'est au cinquième vers que se fait la cassure, alors que les deux armées allemandes du Nord et de l'Est opèrent un mouvement de tenaille, et que les lieux comme les Histoires s'opposent, énumérés pour s'arrêter « A l'environ de Saint-Denis », qui est bien sûr la basilique où sont enterrés les rois de France, et où :

« Deux mille ans d'histoire  
Sortent en criant des tombeaux » (I/1 v : 3-3)

La rupture hésite, les trois verbes marquant la difficulté à fixer le front : « Leur file hésite, flotte, gronde » alors que le solécisme tient à établir l'évidence d'un monstre unique aux mille bras (il= sujet singulier, leur file = adj poss indiquant le pluriel). Cette idée du monstre, soutenue par les verbes « gronde » puis « se rebrousse » est habilement remplacée par l'image récurrente du flux que l'on parvient enfin à contenir :

« Et se rebrousse comme l'onde  
Sur une barre de granit. »

La forte métaphore, minérale et inébranlable, évoque le front, l'héroïsme des combattants qui a permis de le fixer et d'éviter de justesse le déferlement sauvage. Première bataille gagnée contre l'attaque en mâchoire prête à se refermer, la bataille de la Marne devient ainsi le symbole de l'arrêt définitif porté par la civilisation à la barbarie. Il semble donc logique que, selon une mécanique toute malherbienne, l'ode toute entière soit offerte à cette allégorie de l'héroïsme latin comme s'il s'agissait d'un héros mythique. L'idée de l'inachevé, fortement imprimée en doubles lignes de pointillés, détruit-elle cette idée de fixité, de pérennité ? Ou, au contraire, ces pointillés figurent-ils le fait qu'il n'est plus rien à dire pour l'instant, tant que tient la barre de granit qui met un terme à l'éternel retour des mêmes assaillants ?

Le thème essentiel, en 1918, de la « Der des Der » ne peut être mis en doute. Encore faut-il que la victoire soit définitive. L'ode restera donc inachevée, si l'histoire des invasions barbares s'arrête enfin, et à écrire à nouveau, si le combat reprend. Après cette lecture commentée, que nous jugeons indispensable à la clarté de notre étude, nous nous arrêterons à l'adresse finale. L'ultime dizain revient au poète, qui n'était guère, ou ne semblait être, qu'une présence un peu distante, malgré la somme démultipliée des « nous et des nos » distillée tout au long du chant épique. Une seule apparition du pronom « Je » étant de fait soulignée à la quatrième stance du chant II :

« J'ai tout reçu du sol natal  
Et le langage de mes pères  
Dit l'alliance qu'y frappèrent  
Le lecteur et le fécial. »

Le poète, symbole dans sa chair de cette culture de langue reçue en héritage, n'existait alors que par elle. L'ode étant une chanson, passant peu à peu de l'oral à l'écrit, l'écrivain n'en serait que le passeur, passeur de mots puis de valeurs. Ainsi cet évincement du « moi », transformé en « nous » est-il révélateur, non seulement du choix esthétique du classicisme, « le moi est haïssable », mais des raisons réelles de ce refus du « moi ». Le « moi » romantique, qui gémit sur ses peines contingentes demeure dans le temps très court du moment, il enregistre un état d'âme et non une âme. C'est ce moi complaisant qui est détestable. Maurras dit clairement que chacun ne peut penser, sentir, que selon lui-même et qu'il est aussi ridicule qu'artificiel de chasser ce moi constitutif, ontologique. Mais il faut lui donner un projet, non pas englué dans le présent, et personnel, mais général, tourné vers les

autres : « Tout le possible est en ce sens de rendre nos « moi » plus généreux, plus vastes, plus puissants, plus compréhensifs ».<sup>523</sup>

C'est ainsi que le poète est habité d'une mission, qu'il communique avec un ensemble de « nous », et qu'il ne peut rester muet. Il est un « témoin » qui, s'il n'a pu se battre, a pu, du moins, aider de sa verve les combattants. Comme perdu au fil des pointillés qui évoquent l'absence d'une suite déjà pensée mais non écrite, le dizain de l'adresse finale s'avère d'une telle importance dans l'étude de la poésie maurrassienne que nous nous devons de le retranscrire avant de le commenter :

*« Oiseux témoin de tant de gloire  
Soldat-né qu'oublia le sort  
Loin des travaux de la Victoire  
Et des couronnes de la Mort,  
J'ai, du fossé de nos murailles  
Où le flot roule ses entrailles,  
Fait au Germain calamiteux  
Cette chanson que j'ai chantée  
A la manière de Tyrtée,  
Le maître d'école boiteux. »*

En apposition à ce « je » du compositeur de la chanson, l'apparition se veut aussi humble qu'il est possible. Cette présentation d'un simple « témoin oiseux », inutile, stérile, superflu, devant le combat évacue le reproche commun qu'il est aisé d'être un va-t-en-guerre lorsque l'on n'a pas d'enfant en âge de se battre, un plumitif belliqueux d'autant plus acharné que sa propre peau est sagement mise à l'abri. Comme on le sait, Maurras fut réformé du fait de sa surdité comme de sa boiterie. Mais il en maudissait le sort, désirant s'enrôler, selon ses dires, en 1914. Ainsi l'idée du destin noir, du « fatum » contre lequel il est sans cesse en lutte se concrétise-t-elle dès le second vers : « *Soldat-né qu'oublia le sort* ».

L'idée de l'héroïsme guerrier qui flotte sur « les travaux de la Victoire, » « les couronnes de la Mort » ou ce « fossé de nos murailles », qui n'est pas sans susciter l'image lointaine de Troie, emporte les deux vers centraux dans une assimilation du combat et de l'écrit soutenue par le rejet du participe passé « fait ». Une allitération résonne de ce témoin oiseux à ce Germain calamiteux, l'adjectif trouvant son sens plein de « qui fait naître les calamités ». Deux nouveaux combattants sont ainsi en présence, confortant l'idée fondamentale qu'une chanson adressée à l'ennemi est une arme de guerre comme un nouveau moyen de vaincre.

---

<sup>523</sup> Charles Maurras, *Les Trophées à l'Académie ou le « moi » en littérature*, *Revue Encyclopédique Larousse*, 15 juin 1895.

Poursuivant la thématique néo-classique, l'allusion à Tyrtée évoque l'héroïsme des Spartiates, non seulement dans la guerre faite aux Messéniens, mais dans le magnifique combat des Thermopyles, où les Lacédémoniens de Léonidas, pour braver l'énorme armée de l'ennemi perse, hurlaient à pleine voix les chants de Tyrtée. Le grand poète spartiate, mal connu car ces chants et hymnes sont restés oraux, était en réalité Athénien, maître d'école et boiteux. D'après la tradition grecque, les Spartiates, découragés et sur le point d'être vaincus par les Messéniens, avaient demandé conseil à la Pythie. L'oracle de Delphes leur avait enjoint de demander à Athènes celui qui les aiderait à vaincre. Par dérision ou par calcul, les Athéniens leur donnèrent Tyrtée, qui boitait horriblement et n'avait aucune connaissance de la stratégie militaire. Mais il fit tant par ses hymnes guerriers et ses exhortations enflammées qu'il rendit force et courage à l'armée de Sparte, qui, s'armant pour le combat, marcha à l'ennemi en chantant ses vers et qui vainquit, comme il se doit. Le nom de Tyrtée symbolisant la force du chant épique est repris par une apposition voisine de l'épithète homérique, insistant sur l'infirmité, de Tyrtée ou de Maurras, et illustrant le rôle, si souvent repris, du guerrier de plume engagé à jamais dans le combat politique, dût-il le détruire. La périphrase justifie par cette qualité légèrement ironique de « maître d'école boiteux » le ton didactique de cette longue leçon d'histoire poétisée.

Afin de percevoir les lignes fondamentales de l'ensemble poétique, nous nous attacherons tout d'abord à son esthétique, fortement néo-classique. Commenant par une invocation allégorique, une plongée référentielle dans deux mille ans d'histoire et s'achevant sur l'image de Tyrtée, l'ode de la bataille de la Marne s'ancre immédiatement dans une poésie au lyrisme classique que de constantes références antiques ne permettent pas d'oublier. Qu'il s'agisse du vocabulaire directement transcrit du grec ou du latin, de l'usage archaïsant des adjectifs, de l'emploi récurrent de l'absence de déterminant devant les substantifs, la remontée dans le temps est quasi-permanente, obtenue par la mise en abîme du temps allant de l'actuel à l'Antique et par la structure en boucle de l'ensemble du poème épique.

Le premier élément de cette composition néo-classique tient évidemment au choix de la structure poétique, l'ode étant un morceau fixe fortement marqué par ses premiers mètres. Avant de l'analyser plus avant, notons ce choix comme extrêmement révélateur d'un projet esthétique, « l'ode à l'antique », longtemps abandonnée, étant employée, dans la littérature française, par du Bellay puis par Ronsard qui s'arroge d'ailleurs la paternité de cette exhumation : « et osai le premier des nôtres enrichir la langue de ce nom d'ode »<sup>524</sup>.

---

<sup>524</sup> Pierre de Ronsard, *Epître au lecteur*, 2<sup>ème</sup> édition des Odes, 1550.

Après la fameuse ode malherbienne, sur laquelle nous insisterons plus tard, mais qui passe, en fin de XVII<sup>ème</sup> et au XVIII<sup>ème</sup> pour une forme surannée, nous ne saurions éviter de citer, comme le fait Maurras lui-même, sans doute par omission, le rôle de Victor Hugo dans le retour de l'ode et plus particulièrement de l'ode historique. Rappelons que c'est par *L'ode pour le rétablissement de la statue d'Henri IV*, en 1819, puis par *L'ode sur la mort du duc de Berry*, en 1820, que le jeune Victor Hugo s'est fait remarquer du roi. Nous citerons pour mémoire les deux volumes d'*Odes*, parus en 1824, *Les Odes et ballades* de 1825, avant que la rupture romantique de Cromwell, en 1826, n'écarte Hugo de ce genre. Il le reprendra néanmoins plus tard, et certains éléments métriques de l'ode de la bataille de la Marne ne sont pas sans rappeler *Les Châtiments*, et, en particulier l'élargissement du vers par des enjambements prolongeant des rejets intérieurs.

Certes Maurras préfère l'octosyllabe à l'alexandrin, le dit et le redit, peut-être pour mieux s'écarter du grand poète romantique et donner à ce choix esthétique un accent véritablement novateur. Mais il semble que le combat poétique soit plus contingent. Depuis qu'il a publié, dans *La Gazette de France* du 25 février 1894, un article de critique poétique au titre mordant d'ironie « La perfection sur le Parnasse, d'après Les Trophées », Charles Maurras voue à ce courant, à José-Maria de Heredia en particulier, né à Cuba et donc privé des sources telluriques de la Latinité, une véritable haine esthétique. Il faut en cesser avec le sonnet, pour unique forme, et avec toutes les rigidités édictées par ce courant sclérosé. Le Parnasse qui proscrie l'enjambement et fait de la rime le seul porteur de la musicalité, dessèche et appauvrit le chant poétique : « Il faut le moins possible d'inversions et peu d'enjambements. [...] Ils [les Parnassiens] ont redoublé de contraintes extérieures. Ils ont établi en prosodie une sorte de mécanique. »

Afin de rendre un peu de rythme à cette poésie dolente, les Parnassiens choisissent l'alexandrin, jouant sans grand bonheur, toujours selon Maurras, des coupes de césure : « Leurs alexandrins se traînent lourdement, comme de pauvres bêtes halées le long d'un canal. ». Il faut donc repousser cette mode factice, tout comme le présupposé absurde de « L'Art pour l'art » qui s'oppose de façon frontale à l'engagement de plume du « Politique d'abord ! » et recouvrer l'antique force de chanter sa pensée. Il s'agit de revenir à l'ode, source première de la poésie et de la veine classique, qui reprend souffle, à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, dans les compositions de l'Ecole Romane de Jean Moréas et ne trouvera guère de continuité, hors de cette école si chère à Maurras, que dans *Les cinq grandes odes* publiées en 1910 par Paul Claudel dans *L'Occident*.

L'accent antique est donné, non seulement par les termes mythologiques (grecs) ou historiques (Rome) mais plus particulièrement par la cadence rapide et fortement exclamative de chaque strophe. La connotation de l'ode première, celle de Pindare, n'est jamais éloignée. Il s'agit d'une poésie non pas dite mais chantée, psalmodiée en soutien à une danse codifiée, donnée à l'occasion d'une fête civique ou pour commémorer quelque haut fait d'armes. Une première stance marque l'élan de la muse, agitant les danseurs de gauche à droite, une seconde stance, ou antistrophe, se construit en opposition à cet enthousiasme premier, les danseurs tournant de droite à gauche avant que la troisième stance ne marque un moment d'équilibre, les danseurs poursuivant leurs mouvements sans tourner. Ce système de chant chorégraphié – « ôdé » signifiant chant en grec – divise le poème par groupe de trois éléments, système qui n'est pas repris par Horace ou Anacréon. Il est vrai que ces poètes donnent à leurs odes des sujets plus intimes, amoureux, marquant davantage les émois du cœur que l'exaltation guerrière ou l'adhésion politique.

Pour Charles Maurras, revenant à la genèse du genre, l'ode est avant tout un chant guerrier, l'expression d'un haut mouvement d'exaltation. Ainsi faut-il constamment figurer cet état de pulsion hors de soi, par l'emploi d'exclamatives, mais aussi de ruptures invocatoires, d'apostrophes. Fi de l'alexandrin ! L'octosyllabe, par sa brièveté, permet de figurer cette langue rapide, fortement tonifiée par l'alternance des rimes féminines et masculines. L'utilisation d'une ponctuation forte procède de ces hachures volontaires, soutenant l'exemple ou stigmatisant l'image. La référence, ou plutôt la révérence à Malherbe, maintes fois notée, est évidente. Par le sujet, tout d'abord, l'ode malherbienne reprenant un projet politique et visant à l'adhésion du nombre. Nous pensons bien sûr à Malherbe, poète d'Henri IV, au poète du Louvre qui excellait dans le sujet politique, justifiant le projet avant d'en vanter les gloires. Nous donnerons ici pour exemple « L'ode à Monseigneur le Cardinal de Richelieu », écrite en 1623, alors que Richelieu se disposait à écraser les protestants de La Rochelle :

« Grand et grand prince de l'église  
Richelieu, jusques à la mort  
Quelque chemin que l'homme élise  
Il est à la merci du sort.  
Nos jours filés comme des soies  
Ont des ennuis comme des joies  
Et de ce mélange divers  
Se composent nos destinées  
Comme on voit le cours des années  
Composés d'étés et d'hivers. »

Il nous a semblé que ce dizain permettait de mettre en lumière l'esthétique de Malherbe, dont chacun glorifie, depuis l'exclamation de Boileau, la venue, et qui est, de ce fait, commodément devenu l'arbitre de l'élégance classique. Malherbe, grand admirateur d'Ovide, demande l'équilibre parfait des formes : sa métrique implique un dizain d'octosyllabes composé d'un premier quatrain à rimes féminines-masculines croisées ou embrasées, deux vers d'équilibre, à rimes féminines plates, un dernier quatrain d'alternance féminines-masculines reprenant le système du premier quatrain, soit d'embrasement soit de croisement.

Au centre du dizain, les vers dits d'équilibre ont le plus souvent une connotation de sagesse universelle, sortes d'oracles ou de maximes repris par des comparaisons empruntées à la thématique du renouvellement de la nature ou de la vie humaine. Chacun devient ainsi le relais d'une sagesse commune, et l'utilisation d'un « nous » plus ou moins explicite (Nos jours) permet d'inclure l'ensemble humain dans les entreprises du « Grand » que l'ode magnifie tout en prenant un ton d'universalité intemporelle.

Si l'influence de Malherbe paraît plus qu'évidente dans l'ode maurrassienne, c'est qu'une vision esthétique commune rapproche les deux poètes. Lorsque Malherbe écrit, en 1606, un commentaire des œuvres de Desportes, il met en avant ses principes de rime stricte, de choix parcimonieux des mots simples, établi dans un vocabulaire fait de concision et de netteté. Pour Malherbe, c'est du mètre, donc de la cadence, Maurras dirait de la musique, que naît le fait poétique. La combinaison des mètres et des rimes est donc essentielle, fournissant le moyen d'affirmer la pensée avec la plus grande force.

Cet ordre rigoureux, cet entrecroisement de sentences et d'apostrophes sont plus qu'évidents dans l'ode historique à la Bataille de la Marne. Un effet de déroulement inexorable tient à la rigueur des strophes, toutes formées de ces mêmes dizains d'octosyllabes réguliers. La versification appuie son rythme sourd sur quatre octosyllabes en rimes croisées, féminine-masculine, deux octosyllabes centraux, de rimes féminines plates, qui marquent une sorte de balancement et redonnent de l'élan aux quatre derniers vers, en rimes embrassées. Il s'ensuit une cassure rythmique centrale qui permet le plus souvent d'opposer les quatre premiers vers et les quatre derniers. S'il tient du lieu commun de parler, à propos de ce chant épique, d'une ode toute malherbienne, reprise dans son acception la plus rigoureuse, il n'en est pas moins vrai que l'imitation formelle est d'évidence.

A l'emprise de Malherbe sur une poésie de l'ordre, à la structure forte, répétitive, se joint l'image que prétendait donner de lui-même le grand poète classique, qui se voulait un maître de poésie, un pédagogue soucieux de la plus belle langue afin que la jeunesse trouvât,



par ce mode exigeant de l'expression la plus pure, l'âme la plus noble. Ce « maître d'école » accompli professait alors le dogme du « moi haïssable » en expurgeant méthodiquement de ses vers la première personne du singulier pour lui préférer de façon obsessionnelle la troisième. L'écrivain n'est qu'un parmi les autres, humble au regard du « Grand » auquel l'ode s'adresse. Autant de traits qui se retrouvent sous la plume de Maurras. Après ce constat de prosodie quasi-imitative, où trouver l'originalité propre à Maurras ?

Comme pour appuyer la vision malherbienne d'une leçon scandée nous avons ici une leçon d'histoire, fort particulière, et la thèse maurrassienne se voit mise en scène et orchestrée tout au long du propos, une forte unicité de ton, une limpidité de la métrique tendant à légitimer la vision partisane qui affleure sans cesse en lui conférant la force didactique de la véracité. Cette démonstration « historique » qui construit le fond du propos use habilement des principes de la dialectique malherbienne, non sans en amplifier les effets. C'est ainsi que le temps essentiel reste le présent, un présent descriptif qui actualise et renforce la notion historique de fait avéré, clairement répertorié. Ce présent prend parfois des allures de présent de vérité générale, dans l'action, telle qu'elle est peinte, éternisée, figée, ou dans les quelques sentences et proverbes qui soutiennent çà et là le discours :

« Un noble esprit ne s' enamoure  
Que de la terre qu'il laboure, » (chant II, vers 56)

Ce présent, figé dans le passé, a non seulement pour mérite de susciter, chez le lecteur, une impression de vécu, mais d'enraciner durablement la thématique d'une bataille en perpétuel recommencement. Et ce n'est que dans la dernière strophe, alors que le poème n'est pas achevé, que le poète use, en parlant lui-même, du passé composé :

« J'ai, du fossé de nos murailles  
Où le flot roule ses entrailles  
Fait au Germain calamiteux  
Cette chanson que j'ai chantée ... » (Chant VII, vers 4 à 8)

L'œuvre est achevée mais l'histoire poursuit son éternel présent.

L'ode historique repose, nous l'avons vu, sur une reconstruction personnelle de l'histoire. Mais le souci est également de nature esthétique. Les champions de l'histoire revisitée par la poésie sont, évidemment romantiques, l'inévitable Victor Hugo, dans La légende des siècles, ou Parnassiens. Le sujet même de Leconte de Lisle ou de Heredia est de projeter une vision historique, un instant d'histoire, et les Parnassiens se sont beaucoup servi de l'histoire Antique, ont peint et repeint des « Barbares ». Mais ils se sont complus dans le

descriptif. Maurras tient absolument à s'émanciper de cette veine et il joue, pour cela, sur une histoire très allusive, sans cesse recomposée, et dont les références demeurent vagues, floues, un peu mystérieuses, suivant le précepte de Moréas qu'il faut garder, en poésie, quelque mystère.

Bien qu'une connaissance plus particulière de l'histoire événementielle soit avérée en 1918, et que l'étude historique aime alors à s'appuyer sur des personnages hauts en couleur, fixateurs de mémoire et de culture générale, il semble ainsi que les exemples choisis par Maurras témoignent mieux de la culture du poète que d'une histoire de France élémentaire. S'agit-il de faire montre de connaissance pour mieux convaincre, ou d'un habile mécanisme d'adhésion ? Celui qui parle sait ce qu'il dit, c'est un homme de grande connaissance, aussi faut-il le croire. Une façon allusive, comme allant de soi, semble reconnaître aux lecteurs la même connaissance, si limpide qu'il serait aussi vain que grossier d'en dire davantage. L'illusion d'une histoire d'évidence, communément admise, tient certainement à l'emploi habile des pronoms. L'emploi d'un « nous » fédère le camp des vainqueurs, dans la victoire présente comme dans les conquêtes du passé :

« Précipita sur notre fleuve  
L'obscène flot de ces bâtards  
Qui nous déborde et nous submerge » (Chant III, v 26 à 29)

Or ce « nous » n'est pas réduit à ces « amis » que l'on invoque dans l'euphorie de la victoire, à ces provençaux de la Montagne de la Victoire, il convoque sous les mêmes traits, les mêmes valeurs, toute une race. Les nôtres s'opposent ainsi aux autres. L'ode historique se veut l'histoire d'un peuple, uni par sa terre et sa langue, par la culture même de cette langue, la pleine valeur du verbe et la poésie. Comme pour souligner cette plénitude de sens, l'emploi fréquent des majuscules donne au nom, singulier, parfois employé sans déterminant, une valeur toute générique :

« Que tu ne plantes nulle part  
Les Thermes, l'Arc ou la Statue... » (Chant III, v : 47 à 48)

L'emploi du déterminant est toujours défini, pour souligner cette notion de référence présente à l'esprit, cette chose bien connue qu'il n'est pas besoin de préciser davantage.

Au « nous » de cette communauté de sol, de langue et de culture s'oppose l'ennemi : il est pleinement défini comme monstrueux, énorme, grossi par l'emploi d'une mise en majuscule, il est le GERMAIN. A la vision démultipliée du « nous » correspond un « tu »

unique, en une abjection généralisée. Ainsi, c'est à cette race allemande que l'ode s'adresse, à cette Germanie qui ne nourrit ses fils que d'envie de meurtre et de pillage.

La force invocatoire grandit, Ô Germanie, mais le tutoiement rabaisse. Il est employé de façon constante, presque démonstrative, puisque la terre est *désertique*, la *langue rude et rauque*, le *jeune mâle de sang froid*. Tout au long des chants, le tutoiement sera ainsi fortement marqué, utilisé comme pour provoquer un autre champion en champ clos. Tout un vocabulaire de l'insulte enfle les vers, caractérisant un être d'autant plus monstrueux dans ses appétits qu'il est incapable d'engendrer lui-même ce qu'il convoite :

« Coureur de bois, batteur d'estrade  
GERMAIN, pourquoi cesserais-tu  
Par les déserts de ta patrie,  
De cultiver la pillerie  
Comme héritage de vertu ? » (Chant III, v 6 à 10)

L'ode historique, s'émancipant dès lors de la froideur classique, prend fait et cause contre cet être « calamiteux », ce boche. La haine commune est légitimée dès lors qu'il s'agit d'un être unique, mauvais, hideux, avide selon une tare constitutive de sol et de race. Un être en outre créateur d'une dérive poétique. Afin de l'expurger totalement, de l'exorciser, il faut en revenir à un art premier, celui des Antiques, et à la langue pure des classiques. Cette conception, déjà formulée et reformulée par Maurras, trouve très tôt son fondement. Ainsi dans le N° 53 de La Plume paru le 1<sup>er</sup> juillet 1891 le jeune félibrige Charles Maurras donne à lire un article : « Barbares et Romains » : « Les barbares peuvent bien infuser du sang neuf à une race ; un rythme neuf, aucunement. ». D'autres sentences tout aussi catégoriques sont contenues dans ce petit opuscule : « Certes le barbare est utile. Il a des sensations fortes, violentes, parfois jusqu'à inspirer le dégoût. [...] Comme son art est court ! Et qu'il est incapable de disposer une harmonie ! »

L'ode historique suit donc ce chemin, à la fois esthétique et politique, en une recompilation d'événements historiques destinée à attiser la haine de l'ennemi, et les vocables injurieux ne manquent pas, pour broder l'éternel portrait d'une horde grossière et débridée, franchissant les « limes » du nord, le fleuve, pour fondre sur les douces clartés du monde méditerranéen. Tout occupé de travaux agricoles, d'architecture et de culture, les hommes civilisés ne prennent garde à la force brute, puis à la force insinuante de l'ennemi faussement dominé, et qui, par ruse, va s'infiltrer, suivant son démon dénégateur, pour ruiner la Chrétienté par la Réforme et les guerres de Religion, pour vicier les arts d'une poésie

romantique pervertie, pour détruire l'ordre divin de la monarchie par le mythe hypocrite d'une prétendue liberté rendue à tous les hommes.

Cette vision contre-révolutionnaire de l'Histoire n'est pas neuve, chez Maurras, mais le véhicule poétique est d'un emploi nouveau. Ainsi le long poème n'est-il pas un simple cri du cœur de patriote mais la symbiose complexe d'une vision esthétique, historique et politique, comme la tribune la plus contingente d'un engagement. A ce moment de sa trajectoire poétique, Maurras insère sa poésie dans son combat. Il est bien loin d'avoir mis en cause le « Politique d'abord ! ». A cette proclamation d'héroïsme, à cette poétisation du combat, Maurras intègre de façon permanente sa vision décadentiste de l'Histoire. Ainsi retrouve-t-on, tout au long de l'ode, et comme magnifiée par le vers, une sorte de synthèse des théories maurrassiennes qu'il a méthodiquement construites depuis l'Affaire Dreyfus et durant les années dix-neuf-cent. C'est ainsi que, petit à petit, l'œuvre poétique apparaît de plus en plus dévorée d'une idéologie qu'elle tend à magnifier, en même temps que l'homme qui la porte, le maître d'école boiteux.

L'ode eut un succès extrême, conférant à Maurras ses lettres de noblesse poétique. Le soin métrique, opposé à la violence polémique des insultes les plus lourdes, permit-il de trouver un semblant d'équilibre et de légitimer la virulence du propos ? Alors que le pays est en souffrance, que la guerre n'est pas encore finie, et que la haine de l'ennemi tient alors du devoir civique, est-elle, de surcroît, un moyen ? Il semble que le public, moins préoccupé de restaurer la monarchie que de conserver une paix si chèrement acquise, ait surtout été touché par les accents de mise en garde qui ponctuent l'ode. Mise en garde par ailleurs récurrente, présente à tout propos. Ainsi pouvait-on lire dans l'article signé de Charles Maurras, *Après la mort d'Henri Vaugois*, en 1916 : « La France du XX<sup>ème</sup> siècle n'est pas seulement en cause. Avec elle l'univers entier, le monde civilisé est en péril. Une nation menace le genre humain de la barbarie. L'hégémonie de l'Allemagne est un désastre pour la civilisation. ».

Conjointement à la publication du poème se met en place l'appareil critique maurrassien qui s'empresse d'ériger *La bataille de la Marne* au pinacle de la littérature française. Ainsi, dans *L'Art vainqueur*, Joachim Gasquet récompense-t-il Maurras d'une comparaison avec Malherbe : « Un arc de strophes où l'armée et les siècles peuvent passer, un Louvre chantant où la majesté royale peut s'asseoir. »<sup>525</sup>. Il se développe alors toute une littérature du ralliement destinée à démontrer l'attrait de Maurras sur des milieux éloignés de ses engagements politiques à travers divers hommages littéraires, en une sorte d'union sacrée

---

<sup>525</sup> Joachim Gasquet, *L'Art vainqueur*, Ed. Nouvelle Librairie Nationale, 1919.

de la littérature dont il tend à apparaître comme l'épicentre. Dans la même revue du *Feu*, dès l'immédiate publication de l'ode, les hommages abondent. On y retrouve toutes les écoles et toutes les mouvances, de Bainville aux poètes symbolistes tentés par l'anarchisme tel Adolphe Retté ou le pacifiste George Pioch, ce qui témoigne de l'influence arachnéenne de l'esthétique maurrassienne sur un vaste éventail de la littérature dans la période de la fin de guerre.

Les allégeances se multiplient durant toute la Grande Guerre et Maurras devient incontournable comme référence de l'art national. Plus qu'estimé, il est largement craint par les cénacles littéraires : sa position de force en tant que critique littéraire comme la vaste diffusion de son journal peuvent alors facilement faire ou défaire un écrivain et le danger politique à attaquer les positions de Maurras n'a, quel que soit le plan sur lequel on l'attaque, peut-être jamais été aussi grand. La réception largement positive de *La bataille de la Marne* dans les milieux d'avant-garde parisiens, qui approuvent pleinement le mélange d'audace et de tradition que reflète le poème, en est le plus évident exemple. Ainsi l'article, extrêmement élogieux, de Guillaume Apollinaire, paru dans *Le Mercure de France* du 1<sup>er</sup> novembre 1918, *A propos de La Bataille de la Marne* : « On y fait rimer le pluriel avec le singulier, la rime devient parfois si faible qu'elle confine à l'assonance ; l'hiatus même y laisse se heurter deux voyelles. [...] Les audaces d'un maître si traditionaliste que l'est le rédacteur de *L'Action française* montrent assez que l'audace est bien dans la tradition des lettres françaises, et que les innovations peuvent bien être et sont généralement le fait des plus cultivés, de ceux qui, tout en ayant le plus de dons, ont également le plus de métier. »<sup>526</sup>.

Néanmoins ce ralliement si spontané à l'esthétique maurrassienne n'est pas sans rappeler celui de Gide : Apollinaire, qui se bat pour être à la tête des avant-gardes parisiennes, ayant lui-même été attaqué par la nouvelle avant-garde dadaïste qui lui reproche son classicisme et son archaïsme érudit, cherche de nouveaux appuis littéraires pour renforcer sa position fragile à la fin de la guerre, notamment face à André Breton qui l'accable avec insistance de ses sarcasmes<sup>527</sup>. Il comprend mal les défiances de Maurras vis à vis de ses *Calligrammes* et lui reproche, dans une longue lettre, de les avoir mal estimés tout en affirmant clairement sa filiation comme son respect envers le jugement d'un maître, d'un poète de métier. « Lorsque je lis, en vous lisant, un homme si solidement fondé en bon sens [...] je suis étonné que sur la seule question de l'audace spirituelle, de ce qui est une partie

---

<sup>526</sup> Guillaume Apollinaire, art. *A propos de La Bataille de la Marne*, Journal *Le Mercure de France*, 1<sup>er</sup> novembre 1918.

<sup>527</sup> Claude Debon, *Guillaume Apollinaire après Alcools*, t. I, *Calligrammes, le poète et la guerre*, Bibliothèque des Lettres modernes XXXI, Ed. Minard, Paris, 1981, p. 126 et suiv.

immense et encore inexplorée de la poésie [...] vous ne vouliez pas tendre la main à ceux qui ne demande qu'à vous la serrer, vous nomment leur mentor, acceptant que vous les morigéniez à l'occasion. ».<sup>528</sup>

Dans son combat avant-gardiste, il semble qu'Apollinaire ait besoin de se gagner le poète autant que le critique. Comme Proust, Gide ou Valéry, il s'inscrit alors dans une logique propagandiste de reconstruction de l'art français dépouillé de ses influences étrangères, brumeuses, nordiques, germaniques, selon les critères classicisants de l'ordre et de l'harmonie lumineuse, de la raison et de l'universalité de l'art comme de la civilisation<sup>529</sup>. La critique maurrassienne, comme la poésie, entre alors de plain-pied dans le combat politique de sauvegarde de la nation, jouissant d'un large consensus d'Union Sacrée et d'une vaste audience nationale.

La Grande Guerre a consacré l'image d'un Maurras respectable, l'Union sacrée et son soutien inconditionnel au gouvernement durant la guerre le situent en phase avec le mouvement général de l'opinion publique et des arts comme expression de la nation en belligérance au nom de son intégrité nationale<sup>530</sup>. Le voici extraordinairement reconnu comme l'une des égéries de la patrie en lutte<sup>531</sup> et il devient un symbole de la volonté patriotique au point que l'un des fantassins représentés dans le « monument de la victoire » de Rouen, de Maxime Real del Sarte ressemble à Maurras. Le sculpteur avoue s'être inspiré de lui afin de résoudre, dans son art, le tiraillement secret d'un guerrier qui n'a pu être soldat<sup>532</sup>.

Sur le plan politique, la guerre a permis à Maurras et à sa ligue de normaliser la violence de leur doctrine vis-à-vis des milieux conservateurs de la droite parlementaire mais également vis-à-vis de la population française<sup>533</sup>. Cette normalisation de la violence « légitime » du discours d'Action française et plus largement du discours de la droite nationaliste au sein de la population se cristallise dans le « verdict monstrueux »<sup>534</sup> du procès de Raoul Villain, le 29 Mars 1919 devant la cour d'assises de la Seine, au sortir de la victoire.

Après 56 mois de détention préventive en attente de son procès, dans un contexte d'extrême émulation patriotique, Raoul Villain est acquitté par un jury populaire à onze voix

---

<sup>528</sup> Lettre de Guillaume Apollinaire à Charles Maurras, 15 Mars 1918, BNF, N.a.fr, Don Poissonnière, vol. X, correspondance, f° 222-226.

<sup>529</sup> Eric Cahm, *Revolt, Conservatism and Reaction in Paris*, op.cit. p. 170-171.

<sup>530</sup> Kenneth Silver, *Vers le retour à l'ordre : l'avant-garde parisienne et la première guerre mondiale*, op. cit.

<sup>531</sup> Frank Field, *British and French Writers of the First World War. Comparative Studies in Cultural History*, chap. Barrès, *Charles Maurras, Charles Péguy. The Defence of France*, Ed. Cambridge University Press, Cambridge, Eng. 1991, p. 52-69.

<sup>532</sup> Stéphane Giocanti, *Maurras, Le chaos et l'ordre*, op. cit. p. 280.

<sup>533</sup> Kenneth Silver, *Vers le retour à l'ordre : l'avant-garde parisienne et la première guerre mondiale*, op.cit.

<sup>534</sup> Anatole France, Journal *L'Humanité*, Mars 1919, cité par Edouard Leduc, *Anatole France avant l'oubli*, Ed. Publibook, 2004, p.260.

contre une<sup>535</sup>. La veuve de Jean Jaurès, portée partie civile, est condamnée aux dépens alors que, quinze jours plus tôt, l'anarchiste Emile Cottin est condamné à la peine capitale pour avoir attenté à la vie de Georges Clemenceau le 19 février 1919, lui tirant dessus à trois reprises. Sa peine sera finalement commuée à dix ans de prison ferme par Clemenceau lui-même.

Maurras fait désormais partie de l'ordre établi, inconditionnel soutien de la patrie en guerre et a depuis longtemps abandonné toute tentative d'anarchisme esthétique ou de bohème littéraire comme autant d'erreurs de jeunesse. La Grande Guerre le voit ainsi assumer le rôle de chantre de l'Union Sacrée : sa figure de défenseur de l'Eglise et de la patrie à travers l'ordre néo-classique est alors parfaitement acceptée. Ainsi, aux heures glorieuses de la victoire, peut-il magnifier le nom de ces héros d'Action française, morts pour la France : « [...] le chant des cloches passant dans le ciel léger est venu m'annoncer que je cessais d'appartenir à un peuple vaincu. [...] Morts couchés sur la terre de France, Péguy, Psichari, Montesquiou, c'est à vous que nous dédions la joie endeuillée de cette journée de novembre. »<sup>536</sup>. Mais alors que l'homme semble avoir désormais consacré sa vie à son combat, un étrange revirement de stratégie va voir le jour, alors même que l'ennemi allemand semble à présent vaincu.

---

<sup>535</sup> Jean Rabaut, *1914, Jaurès assassiné*, Éditions Complexe, Bruxelles, 2005, p. 126.

<sup>536</sup> Journal *L'Action française*, rubrique « Revue de la presse », 12 novembre 1918.

## Deuxième Partie : Convaincre : 1918-1925

L'exégèse maurrassienne a pour coutume de présenter les années d'immédiat Après-guerre comme celles d'un retour au combat antirépublicain, alors que s'est estompé le consensus national de l'Union sacrée. L'année 1919 est ainsi, pour le journal et la ligue, l'occasion de violentes diatribes réclamant « une paix française », seule capable de préserver les intérêts vitaux de la nation. Il s'agit de demander à cor et à cri, et d'obtenir au nom des jeunes morts, la division d'une Allemagne, qui n'est d'ailleurs, « historiquement », qu'un ramassis de petits états dissemblables. Il faut impérativement annexer le Landau et la Sarre, ce qui permettra de tenir l'autre rive du Rhin, de retrouver la frontière naturelle de l'Empire Romain, et il importe d'établir un protectorat français sur toute la Rhénanie.

Durant toute l'année 1919, jusqu'au 28 juin, où débiteront les pourparlers du traité de Versailles, la polémique inondera les colonnes du journal, contre le droit des peuples à disposer d'eux-mêmes, que prétend établir Woodrow Wilson. Le président des Etats-unis entend ménager une Allemagne à genoux, servi en cela par la faiblesse du gouvernement français, qui l'accepte et s'avère incapable d'obtenir l'occupation permanente de l'autre rive du Rhin. En matière d'armement, le journal de Maurras s'oppose à une politique attentiste. Il faut rester le plus fort, couper toute velléité de rébellion à l'ennemi enfin courbé. Afin d'en finir avec cette perfide Germanie, il importe de lui faire rendre gorge pour toutes les exactions commises, autrefois et aujourd'hui, et exiger les justes indemnités qui remettront la France ravagée à flot.

Ainsi Jacques Bainville, auquel Maurras a confié la rubrique étrangère de son journal, exhorte-t-il Clemenceau et les Français victorieux à ne pas faiblir, une politique moyenne, celle qui sera prônée par le président américain W. Wilson, faisant courir à tous le danger de voir se relever une Allemagne certes affaiblie et humiliée, mais encore assez forte pour chevaucher avec rage son vieux démon expansionniste : « cette République des Allemands-unis continuera l'Empire. ». En ce cas, « devant quoi la France, au sortir de la grande joie de la victoire, risque-t-elle de se réveiller ? » C'est, décidément, un gouvernement de faibles, qui ne saura prévenir les maux à venir et qui se satisfait, somme toute, de bien peu, avec cet article 231 du traité de Versailles qui établit que l'Allemagne est la seule et unique responsable de la guerre. *L'Action française* accuse Clemenceau d'être par trop clément avec



cet ennemi éternel. Il faut, et c'est là tout le propos implicite de l'*Ode historique*, que la victoire soit définitive, que la bataille de la Marne fixe enfin et définitivement « la barrière de granit » qui sauvegardera durablement la civilisation.

L'Action française continue ainsi de représenter un pôle extrême de l'éventail politique français. Toutefois ses tactiques politiques, malgré le ton incendiaire des vindictes journalistiques, se rapprochent rapidement des milieux conservateurs<sup>537</sup>. Cette évolution s'opère en réalité très tôt dans l'histoire du journal et de la ligue, depuis le rapprochement de l'Action française et de l'Eglise romaine en 1906. Maurras abandonne ainsi progressivement les tentations révolutionnaires qu'il présentait dans *Si le coup de force est possible*, au début du siècle, et se détache, par le biais de plusieurs crises et ruptures, des milieux de l'extrême gauche syndicaliste. Il s'agit, pour le doctrinaire, de faire fructifier le capital de confiance acquis durant la Guerre. L'académisation progressive de Maurras sur le plan littéraire participe en fait d'un mouvement plus vaste, sur le plan politique, de glissement idéologique de la ligue vers une droite plus protestataire que proprement révolutionnaire<sup>538</sup>.

## **I - Les tentatives de normalisation de Maurras et de l'Action française : 1918-1921**

### **1. La normalisation d'un parti politique**

Cette tentative de normalisation de Maurras et de l'Action française, qui naît des vestiges de la guerre, apparaît comme le prolongement des positions conservatrices qu'avaient embrassées la ligue et le journal durant le conflit, lequel s'incarne dans l'alliance du mouvement monarchiste avec les radicaux et les traditionalistes de droite. Une alliance que cristallise l'entrée de l'Action Française au sein du « Bloc National », réunion des partis de la droite conservatrice rassemblés autour de la figure de Georges Clemenceau puis de Raymond Poincaré et qui se veut la continuation patriotique de l'Union sacrée, en vue de battre, dans les urnes, les partis de gauche, alors divisés et affaiblis.

Une opposition bipolaire, d'un genre « guerre froide », partage alors le monde politique français, division qu'avaient amorcée puis amplifiée les ruptures idéologiques durant

---

<sup>537</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op. cit. p. 13.

<sup>538</sup> Jean Garrigues, art. *Le moment parlementaire de l'Action française : 1919-1924*, dans *L'Action française, culture, société, politique*, Volume I, Michel Leymarie et Jacques Prévotat dir., op. cit..

la guerre. L'on trouve d'une part un nationalisme ultraconservateur et anticommuniste (le parti fera publier la célèbre image du « Bolchevik » au couteau entre les dents) qui prône l'application stricte du traité de Versailles, irrémédiablement déçu de ne pas avoir obtenu l'annexion de la Ruhr, et, d'autre part, des partis de gauche, tel que le mouvement ouvrier et la SFIO, qui se sont radicalisés depuis les persécutions anti-pacifistes et la Révolution russe, alors que les idées communistes se répandent dans les milieux ouvriers.

L'entrée d'Action française au « Bloc National » marque la rupture définitive du mouvement avec toute forme d'idéologie de gauche, rupture largement consommée du fait de ses positions durant la guerre, en même temps qu'elle amorce le processus paradoxal de sa démocratisation. La première moitié des années vingt va ainsi voir la représentation grandissante de l'Action française sur les listes électorales<sup>539</sup>, alors que la correspondance avec Poincaré s'amplifie et qu'il est question d'introduire des monarchistes dans le cabinet ministériel<sup>540</sup> au moment même où les leaders d'Action française sont globalement admis en littérature. Ainsi Léon Daudet a-t-il été élu député de Paris, à la célèbre chambre dite bleu-horizon, ainsi qu'une trentaine de parlementaires formant un groupe d'Action française.

Dans sa vaste tentative de normalisation politique et d'intégration parlementaire, l'Action française réorganise sa structure politique, abandonnant définitivement toute forme de discours révolutionnaire pour embrasser une pensée plus progressiste, voulant imposer la monarchie par les urnes et la voix du plus grand nombre, en un éloignement aussi paradoxal que diamétral des diatribes du jeune Maurras contre la démocratie et la dictature des partis. Mais quel est ce nouveau public, émergeant de la guerre et prêt à suivre un Maurras conservateur, pour l'instant apaisé ?

### **1.1 L'Action française et les milieux de la moyenne bourgeoisie provinciale**

Ce n'est pas dans les grandes villes, fortement ouvrières, qu'il faut chercher le soutien massif dont a besoin l'Action française, mais dans cette France encore profondément rurale, celle des petites villes, des gros bourgs et des campagnes. Il est assez archétypal, mais véritable néanmoins, de figurer une société à la « Knock », très inégalitaire, divisée par l'appartenance sociale comme par le degré d'études, société où ce sont les enfants des bourgeois qui accèdent au lycée, qu'il soit privé ou public : seule l'école élémentaire reste

---

<sup>539</sup> Jean Garrigues, art. *Le moment parlementaire de l'Action française : 1919-1924*, in *L'Action française, culture, société, politique*, Volume I, Michel Leymarie et Jacques Prévotat dir. op. cit. p. 244.

<sup>540</sup> Ibid. p. 244.

obligatoire et, par là-même, gratuite. Cependant l'étude et la connaissance sont unanimement respectées : ce qui fonde un « monsieur », ce n'est pas seulement l'argent mais cette manière d'être et de parler qu'une culture, le plus souvent d'humanités, lui a donnée. Fédérer cette élite des campagnes, c'est atteindre un vivier de voix d'autant plus considérable que les scrutins de la III<sup>ème</sup> République sont basés sur « la proportionnelle ».

Parmi ces abonnés d'*Action française* figurent en nombre des officiers, des séminaristes catholiques, des professions libérales (médecins et avocats pour la plupart, mais également des notaires ou des pharmaciens), de petits industriels ainsi que des exploitants agricoles ; échantillonnage que confirme Alain-Gérard Slama en y ajoutant l'aristocratie provinciale. « Bien que le journal ait mordu sur la clientèle de la presse monarchiste, il toucha surtout le public nationaliste et antisémite venu des classes moyennes, mais aussi de la noblesse de province, de l'armée, du clergé et de la magistrature. »<sup>541</sup>. Le lectorat de l'*Action française* se compose donc, dans sa grande majorité, de groupes sociaux appartenant à la classe moyenne ou à la petite bourgeoisie provinciale, économiquement menacés par les évolutions du capitalisme moderne<sup>542</sup> et terrorisés par la Révolution russe.

Ce sont principalement les notables de province qui vont venir enrichir les listes électorales d'un parti monarchiste de plus en plus présent dans les urnes ainsi qu'assurer sa pérennité financière par leurs diverses donations<sup>543</sup>. Ce rapprochement conservateur passe en premier lieu par la formation progressive d'associations satellites de type corporatiste, généralement d'origine agricole et provinciale<sup>544</sup>. Nous ne pouvons nous attarder à énumérer une liste exhaustive des diverses associations corporatistes adhérentes de l'Action française. Aussi ne prendrons-nous que quelques exemples, les plus parlants, nous semble-t-il, de ce rapprochement orchestré de l'Action française avec les milieux sociaux-professionnels de la bourgeoisie provinciale.

Au sein de cet échantillon sociologique complexe, les milieux médicaux forment certainement l'exemple le plus remarquable de la pénétration de l'Action française au sein de la bourgeoisie provinciale conservatrice et lettrée après sa normalisation politique. Ainsi les rapports, presque inexistantes, entre le corps médical et l'Action française dans la période de l'avant guerre, deviennent abondants durant l'Entre-deux-guerres tant dans le domaine des idées que dans celui de l'engagement. Il est à rappeler que la médecine n'est considérée

---

<sup>541</sup> Alain-Gérard Slama, *Dictionnaire des intellectuels français*, Jacques Julliard et Michel Winock dir., Ed. Le Seuil, Paris, 1996.

<sup>542</sup> Michel Leymarie et Jacques Prévotat dir., *L'Action française, culture, société, politique*, Volume I, , op. cit. Voir la Partie 3.

<sup>543</sup> Eugen Weber, *The Action française: Royalism and Reaction in Twentieth-Century France*, op. cit. p. 260.

<sup>544</sup> Ibid.

comme une science qu'après la seconde guerre mondiale. L'idéologie médicale dont nous parlons présente encore la médecine comme un art pratiqué par les détenteurs d'une culture humaniste, laquelle implique une connaissance importante des lettres et des langues anciennes.

Cette représentation correspond à deux réalités sociales : les médecins sont généralement issus des baccalauréats littéraires et appartiennent le plus souvent à des familles de la moyenne bourgeoisie, les études médicales étant longues et prenantes et l'installation libérale nécessitant un capital initial. De plus, les médecins sont, dans plus de la moitié des cas, des fils de médecins ; ils évoluent au sein d'un corps de métier dont certaines traditions hiérarchiques remontent à la Renaissance et où le clientélisme, le népotisme et le favoritisme – un professeur pouvant largement favoriser certains de ses élèves au moment des concours ou des examens – demeurent amplement admis, voire revendiqués comme les valeurs séculaires d'un ordre fidèle à ses anciennes traditions. A ces pratiques se mêle le sentiment d'appartenance élitiste du corps médical, lequel répond encore à la réalité d'une situation sociale qui fait du médecin l'un des plus importants notables des petites villes et des campagnes, toujours en position de prestige et d'autorité. Ceci explique que le médecin soit ainsi courtoisé par tous les mouvements politiques, et donc l'Action française depuis sa normalisation légale<sup>545</sup>.

D'un point de vue idéologique, l'Action française et les milieux de la médecine libérale vont pouvoir se rencontrer, dès 1920, sur trois domaines clefs qui constituent un socle doctrinal pour la mouvance comme pour la profession : le traditionalisme, les Belles Lettres et la science empirique<sup>546</sup>. Ainsi, si l'aspect révolutionnaire de l'Action française des débuts, comme son refus de la société bourgeoise, ont lourdement nui à la pénétration de la pensée de Maurras dans les milieux médicaux, nul doute que l'évolution conservatrice de sa doctrine politique comme la reconnaissance académique dont il jouit en littérature depuis la fin de la guerre ont permis une imprégnation rapide de l'idéologie de l'Action française parmi les cercles les plus fermés de la bourgeoisie conservatrice. L'Action française peut ainsi s'appuyer sur une base de convictions communes telles que la valeur des traditions, le respect des hiérarchies ou la distinction des élites<sup>547</sup> que soutient une esthétique artistique néo-

---

<sup>545</sup> Bénédicte Vergez-Chaignon, *Les milieux médicaux et l'Action française* in *L'Action française, culture, société, politique*, Volume I, Michel Leymarie et Jacques Prévotat dir., op. cit, p. 113 et 114.

<sup>546</sup> Ibid.

<sup>547</sup> Ibid.

classique, au sein de milieux conservateurs et humanistes eux-mêmes extrêmement réceptifs à cette esthétique<sup>548</sup>.

Mais c'est surtout le principe empirique, lié au principe traditionaliste, qui intéresse le rapprochement de l'Action française avec les milieux de la médecine libérale en ce que le soutien idéologique des précurseurs de la science moderne permet à Maurras de lutter contre les accusations de passéisme de ses ennemis, tant politiques que littéraires. Il s'agit ici d'une clef fondamentale à la compréhension de son esthétique poétique : le mélange de tradition et de modernité que revendique sa définition ontologique de la poésie<sup>549</sup>. Ses positions réactionnaires durant la Grande Guerre l'ayant mis en délicatesse avec les héritiers d'Auguste Comte<sup>550</sup>, c'est à travers les prémices de la psychanalyse que Maurras va redéfinir le principe ontologique de sa doctrine. On songera par exemple à Edouard Pichon, qui fera, dans les années trente, de la pensée de Maurras l'axe de son combat pour la formation d'un freudisme français<sup>551</sup>. Mais c'est surtout l'influence que la pensée empirique et sociale de Maurras exerce sur le jeune Jacques Lacan qui est certainement l'un des exemples les plus évidents de cette influence de l'empirisme organisateur sur l'école de psychanalyse française. Bien que ce dernier se défie des polémiques du mouvement royaliste, il rencontre personnellement Maurras et participe à des réunions. Il retrouve chez Maurras un certain héritage du positivisme, l'idée que la société se compose plus de familles que d'individus, l'insistance sur la longue durée au détriment de l'événementiel, l'inanité des convulsions révolutionnaires, et l'importance primordiale du langage dans l'organisation des sociétés humaines<sup>552</sup> : « Partant de Maurras, il en arrivait ainsi à Freud, pour rappeler [...] combien la tradition, malgré les apparences, pouvait favoriser le progrès. »<sup>553</sup>.

Ces correspondances idéologiques, fondées sur des principes à la fois empiriques et traditionalistes, vont permettre une relative infiltration des milieux médicaux par l'Action française, que facilite encore la récente reconnaissance littéraire de Maurras. Les médecins deviennent ainsi, avec les hommes de loi, l'un des corps de métier les plus représentés au sein de la nomenclature politique de l'Action française durant la période de l'Entre deux guerres,

---

<sup>548</sup> Paul, Renard, *L'Action française et la vie littéraire, 1931-1944*, Presses universitaires du Septentrion, Lille, 2003, p. 188-198.

<sup>549</sup> Charles Maurras, *La Musique intérieure*, préface, op. cit. p. 84.

<sup>550</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op. cit. p. 25-26.

<sup>551</sup> Edouard Pichon, art. *Que veut... Que peut... l'Action française ?* : « M. Maurras a souligné bien souvent, avec sa coutumière justesse d'esprit, quelle étroite parenté existait entre la discipline clinique de la médecine et l'empirisme organisateur qui caractérise une saine politique. ». Revue *Le document*, Ed. Simon Arbellot, Paris, juillet 1935, p. 16.

<sup>552</sup> Stéphane Giacanti, *Maurras, Le chaos et l'ordre*, op.cit, p. 324.

<sup>553</sup> Elisabeth Roudinesco, *Jacques Lacan, Esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée*, Ed. Fayard, Paris, 1993, p. 201.

ainsi que le reflète la présence constante de ces notables de professions libérales sur les listes d'Action française, particulièrement en province<sup>554</sup>. Ils témoignent d'un certain prestige bourgeois et appuient le parti par leurs diverses donations au journal comme à la Ligue, par le biais d'organisations syndicales ou d'organes corporatistes chargés de collecter ces donations et d'organiser des banquets représentant les corps adhérents de l'Action française<sup>555</sup>.

Mais le plus important des soutiens que reçoit l'Action française, tant du point de vue de l'engagement que de celui du support économique provient des milieux des propriétaires terriens et de la petite industrie locale, souvent tournée vers le monde agricole, renaissante dans la période de l'immédiat Après-guerre et encore florissante dans la période qui précède la crise. On songera, par exemple, aux fabricants de textile de Thizy et Cours dans la région du Rhône, aux fabricants d'outillages agricoles de l'Eure, autour d'Evreux, ou encore aux propriétaires de vignobles du Bordelais-médoc, fortement sympathisants de l'Action française<sup>556</sup>. Ils font partie de cette population agricole demeurée relativement hermétique au capitalisme moderne, votant majoritairement à droite par peur du collectivisme et où la haine de la République était souvent présente depuis plusieurs générations<sup>557</sup>. Ce monde de paysans installés, le plus représentatif des milieux sociaux-professionnels adhérents de l'Action française, reste certainement l'un des plus anciens et des plus vifs foyers de protestation nationaliste dans une France demeurée profondément rurale et traditionnellement composée de petites exploitations terriennes<sup>558</sup> et que l'Action française n'a jamais cessé de courtiser à travers ses récurrentes thématiques de la défense du « sol », de la décentralisation et de la lutte contre l'exode rural. Cette population de petits exploitants et de petits industriels forme généralement la masse des dirigeants locaux et des têtes de liste de l'Action française ; ils représentent, de même, le plus fort soutien du journal comme de la ligue, en termes de donations<sup>559</sup>.

Mais si elle parvient parfaitement à accréditer les remaniements discursifs de sa normalisation politique parmi un vaste panel de corporations bourgeoises en province, l'Action française se heurte encore aux vives réticences des milieux de la grande bourgeoisie

---

<sup>554</sup> A partir de *L'Action française, culture, société, politique*, Volume I, Michel Leymarie et Jacques Prévotat dir., op. cit., art. de Bénédicte Vergez-Chaignon, *Les milieux médicaux et l'Action française*, et de Gilles Le Béguec, *Le monde des barreaux et l'Action française*.

<sup>555</sup> Eugen Weber, *The Action française, Royalism and Reaction in Twentieth-Century France*, op. cit, p. 260.

<sup>556</sup> Ibid. p. 263.

<sup>557</sup> Paul Renard, *L'Action française et la vie littéraire (1931-1944)*, op. cit. p. 198.

<sup>558</sup> Robert O. Paxton, *Le temps des chemises vertes : révoltes paysannes et fascisme rural, 1929-1939*, Ed. Le Seuil, Paris, 1996.

<sup>559</sup> Eugen Weber, *The Action française: Royalism and Reaction in Twentieth-Century France*, op. cit, p. 262.

conservatrice de la capitale qui composent en grande partie les cénacles fermés du monde littéraire parisien, dans lesquels elle ne trouve que peu de soutien. A ce titre, l'exemple des milieux du barreau demeure le plus significatif d'une distorsion, au sein d'une même profession, qui va aller croissant entre l'adhésion provinciale et le rejet parisien.<sup>560</sup> Le barreau demeure, par tradition, le groupe socioprofessionnel le plus anciennement attaché à l'Action française : il va être présent au sein de l'organisation avec une certaine constance tout au long de son histoire politique au point que l'on retrouvera certains de ces avocats et bâtonniers d'Action française lors des procès d'exception menés contre les juifs et les communistes sous l'Occupation.

## 1.2 Tentatives de pénétration de la classe bourgeoise dans la capitale

La république des avocats n'a pas totalement éliminé la vieille garde des avocats demeurée fidèle aux traditions des barreaux royalistes de la Restauration ou du Second Empire, illustrée par Berryer. Ces groupes monarchistes demeurent encore très vivaces sous la troisième République<sup>561</sup>. Les premiers groupes de la jeunesse royaliste<sup>562</sup>, dont les origines demeurent assez obscures, apparaissent ainsi dans le Midi dès 1882<sup>563</sup> et représentent l'origine de la future Action française. Ces mouvances, dont Berryer fut l'un des principaux instigateurs idéologiques, avaient pour cadres une grande majorité de jeunes avocats<sup>564</sup> issus de l'Union Monarchiste de la Conférence de Molé-Toqueville<sup>565</sup>, formés aux diatribes de la tribune politique<sup>566</sup>. L'organisation sera dissoute en 1901 sur la demande du Duc d'Orléans et nombre de ses membres viendront grossir les rangs de la jeune Action française.

Ainsi, bien avant et longtemps après la Grande Guerre, les milieux du barreau forment un groupe relativement important dans le réseau des dirigeants locaux, départementaux ou régionaux, et têtes de listes de l'Action française, exception faite des régions du Nord et de l'Aquitaine. Ils sont particulièrement impliqués dans la vie politique du mouvement en France

---

<sup>560</sup> Ibid. p. 265.

<sup>561</sup> Gilles Le Béguec, *Le monde des barreaux et l'Action française*, in *L'Action française, culture, société, politique*, Michel Leymarie et Jacques Prévotat dir., op. cit. p. 106.

<sup>562</sup> Ibid. En effet, certaines de ces formations portent déjà le nom de « Jeunesses royalistes ».

<sup>563</sup> Bertrand Joly, *Dictionnaire biographique et géographique du nationalisme français 1880-1900*, Ed. Honoré Champion, Paris, 2005.

<sup>564</sup> François Callais, *La Jeunesse royaliste, préfiguration de l'Action française*, in *Histoire, économie, société*. 4<sup>ème</sup> trimestre 1991, p. 563.

<sup>565</sup> Voir *Les Déracinés* de Maurice Barrès ; on y trouve une description de la conférence ayant eu lieu dans les années 80.

<sup>566</sup> Eugène Godefroy, *Quelques années de politique royaliste, du ralliement à la Haute cour*, Librairie Nationale, Paris, 1900.

méridionale, notamment dans le couloir rhodanien, l'Hérault et un certain nombre de départements du sud du massif central<sup>567</sup>. Certaines figures du barreau, les plus proches des cénacles maurrassiens, à l'importance toutefois relative dans les milieux juridiques, atteignent des postes clefs dans la direction du parti, comme Georges Calzant, vice-président de l'association des étudiants de l'Action Française et secrétaire général de la Fédération des Camelots du Roi, ou le bâtonnier Marie de Roux, avocat particulier de Maurras et de *l'Action française*. Cependant, s'il demeure le plus ancien, le groupe des avocats est loin d'avoir été le groupe socioprofessionnel le plus largement représenté au niveau des directions locales.

De même, ce n'est que dans la France provinciale que l'Action française a longtemps disposé de nombreux relais dans les milieux juridiques. Ces avocats, membres effectifs ou sympathisants discrets de l'Action française, sont pour la plupart issus, soit des réseaux du vieux barreau royaliste, soit de l'œuvre des juristes catholiques<sup>568</sup>. Ces hommes de loi, incorporés au sein de différents barreaux provinciaux, n'apparaissent que de façon anecdotique dans le barreau parisien. En effet, ses figures les plus emblématiques comme les plus nationalistes n'ont jamais caché leur profonde antipathie vis-à-vis de l'Action française et des idées de Maurras<sup>569</sup>. Il s'agit de hauts magistrats, membres du Parquet, forcément loyaux au garde des sceaux. Ils ne sauraient se compromettre avec un homme trop souvent inquiété par la justice et derrière lequel résonnent encore les errances judiciaires de l'Affaire Dreyfus. Pour eux, toute compromission avec les idées de Maurras est impossible. Par ailleurs, ces milieux, républicains, d'un conservatisme de droite modéré, ouverts à la modernité ainsi qu'à la tolérance que suppose toute vie mondaine dans la capitale, demeurent imperméables à certains leitmotifs de la rhétorique maurrassienne, particulièrement à ceux qui touchent à l'amour du sol natal et des aïeux comme à la pollution de la patrie par l'étranger et le capitalisme international.

On s'étonnera volontiers des difficultés que rencontre l'Action française à s'installer au sein de la classe bourgeoise parisienne comme de ses cénacles littéraires et intellectuels, notamment lorsqu'on lit les éloges fleuris que prodiguent au maître de la poésie-raison certains des grands écrivains académiques contemporains de la parution de ses premiers poèmes. Éloges qui distinguent commodément la forme du fond, peut-être afin de ne pas s'aliéner le critique littéraire redoutable tout en conservant une distance prudente avec son

---

<sup>567</sup> Gilles Le Béguec, *Le monde des barreaux et l'Action française*, art. op. cit. p. 104.

<sup>568</sup> Eugen Weber, *The Action française : Royalism and Reaction in Twentieth-Century France* op. cit. p. 82. Maurras a longtemps disposé d'amis très sûrs au sein de la société des gens de robe, notamment Antoine Lestra qui y occupait des fonctions de secrétaire.

<sup>569</sup> Gilles Le Béguec, *Le monde des barreaux et l'Action française*, art., op. cit. p. 105.



engagement politique. L'Action française et l'esthétique maurrassienne éprouvent ainsi de réelles difficultés à s'installer au sein de la classe bourgeoise dans la capitale. Ces tensions de réception entre public provincial et parisien peuvent également trouver leur origine dans la genèse politique du mouvement monarchiste et ses propositions décentralisatrices, radicalement opposées à la culture parisienne ainsi qu'aux intérêts économiques de la capitale.

Aussi, le glissement vers une droite assez dure d'une partie de la bourgeoisie parisienne, notamment dans le tournant des années trente, s'est souvent organisé hors de toute influence de l'idéologie maurrassienne<sup>570</sup> qui « n'a jamais à proprement parler pénétré les cadres dirigeants du pays. »<sup>571</sup>. Sur cette haute bourgeoisie élitiste et lettrée, la haine de l'or et de l'étranger ne prend pas. Sur le plan économique, l'émergence du capitalisme moderne ainsi que la structure, favorisant un certain clientélisme, de la 3<sup>ème</sup> République, sert ses intérêts plus qu'elle ne les dessert. S'ils accueillent parfois Maurras au sein de leurs cénacles, cela reste toujours avec une certaine méfiance, ou selon une utilité de circonstance, à la manière d'un Poincaré, plus enclin à s'en servir, durant les années de guerre, qu'à le servir, une fois la guerre terminée<sup>572</sup>.

Dans l'immédiat après-guerre, les milieux littéraires sont néanmoins touchés par une importante vague d'antiparlementarisme qui avait germée durant le conflit, provoquant nombre d'adhésions aux idées maurrassiennes ainsi qu'à l'*Action française* chez des personnalités importantes du monde littéraire parisien ; ceux-ci favorisent largement, par leur engagement, la normalisation politique de la ligue, et lui ouvrent par ce biais les portes des milieux intellectuels et universitaires de droite. Les banquets annuels de l'Action française furent alors fréquentés par des figures publiques notables telles que Léon Bérard, le Général Maxime Weygand, Daniel Halévy, Abel Bonnard, l'académicien André Bellessort, Albert Rivaud ou encore Albert Thibaudet ; certains d'entre eux, peu disposés à rejoindre une organisation extrémiste, demeuraient néanmoins prêts à sympathiser avec nombre de ses idées. Ils applaudirent volontiers le professeur Dunoyer lorsque ce dernier affirma, au banquet annuel de 1932 : « Au cercle Fustel de Coulanges nous disons : “la démocratie, voilà l'ennemi.” »<sup>573</sup>. Peut-être parce que les hommes de lettres se tournent naturellement vers l'endroit où ils sont le plus certains de trouver un public, et, ainsi que le remarque

---

<sup>570</sup> Ibid. p. 105.

<sup>571</sup> Emmanuel Beau de Loménie, *Maurras et son système*, Ed. E.T.L., 1953, p. 73.

<sup>572</sup> J. F. V. Keiger, *Raymond Poincaré*, Chap. *Poincaré la Guerre et Poincaré la Paix*, op. cit. p. 193-274, et Eugen Weber, *Action française : Royalism and Reaction in Twentieth-Century France*, op. cit. p. 160-161.

<sup>573</sup> L. Dunoyer, cité par Eugen Weber in *L'Action française*, op. cit. p. 265.

*Candide*<sup>574</sup> « les hommes de lettres sont des bourgeois. Pourquoi devraient-ils rester dans le camp de ceux qui veulent leur soustraire leur confortable statut. »<sup>575</sup>. Il semble toutefois qu'un grand nombre d'hommes de lettres, et plus globalement les intellectuels, aient fortement hésité entre ceux qui veulent leur dérober leur statut privilégié et ceux qui prétendent les préserver d'une perte si épouvantable, ainsi que l'explique Henri Daniel-Rops<sup>576</sup> dans la *Grande Revue*.

L'insertion progressive de l'Action française au sein de milieux académiques et universitaires conservateurs demeure lente et modérée : bien qu'elle soit bien souvent en accord de fond, cette intelligentsia reste plus hésitante sur les principes formels, notamment de la bienséance et de l'action. C'est ainsi qu'un grand nombre de ces intellectuels adhérents aux idées de Maurras durant les années de guerre s'écartent de lui, aussi élégamment qu'immédiatement, quelques années après l'armistice : nous noterons ici les exemples d'André Gide sur le plan littéraire et de Raymond Poincaré sur le plan politique.

## 2. La normalisation de l'organe de presse

Ainsi que le remarque Paul Renard, nous manquons encore d'une étude approfondie sur les adhérents de l'Action française. L'ouvrage d'Eugen Weber préfigure cette sociologie, continuée par les récents travaux du cycle pluridisciplinaire « l'Action française, culture, société, politique » initié par Michel Leymarie et Jacques Prévotat. Ces quelques études montrent la pénétration importante de l'Action française dans les milieux de la bourgeoisie provinciale à laquelle s'oppose le relatif rejet parisien. Il nous reste à développer une réflexion ouverte sur l'orientation littéraire et l'origine sociale de journalistes sur lesquels pouvait peser ce public de souscripteurs, laquelle approfondira cette première présentation sociologique tout en nuanciant la connaissance statistique que pouvait avoir l'*Action française* de son propre lectorat, que le principe de souscription permet néanmoins de supposer.

---

<sup>574</sup> Il s'agit, en l'occurrence du *Candide* maurrassien ; à ne pas confondre avec le journal d'opinion éponyme fondé en 1865 par Gustave Tridon qui diffusait les idées de son cofondateur, le philosophe révolutionnaire socialiste Auguste Blanqui. Le nom fut repris en 1924 par l'éditeur Anthème Fayard et fut l'un des principaux journaux politiques de l'Entre-deux guerres, se situant parfaitement dans la mouvance antisémite et nationaliste maurrassienne. On retrouve, par ailleurs, au sein de sa rédaction, des chroniqueurs maurrassiens, pour la plupart également chroniqueurs à l'*Action française*.

<sup>575</sup> Cite dans *Candide* par Eugen Weber, *The Action française : Royalism and Reaction in Twentieth-Century France*, op. cit. p. 265.

<sup>576</sup> De son véritable nom Henri Petiot, qui fut certainement l'un des écrivains catholiques les plus lus de l'Après-guerre, à ne pas confondre avec Marcel André Henri Félix Petiot, plus connu sous le nom de Docteur Petiot, célèbre pour les expériences macabres effectuées à son domicile parisien sous l'Occupation et guillotiné le 25 Mai 1945.

Car « les critiques de l'*Action française*, comme tous les journalistes, n'écrivent pas dans la solitude, mais ils entretiennent des rapports avec leurs lecteurs, en les influençant et en étant influencés par ceux-ci. »<sup>577</sup>. De plus, un effet insidieux persiste autour de la dualité de la notion sémantique d'« Action française » : un même syntagme définissant deux notions objectivement divergentes réunies par leur nature éponyme, que seule la typographie moderne permet de distinguer<sup>578</sup>.

Or cette dualité par onomastique de la notion d'« Action française » apparaît comme implicitement figurative d'un étrange alliage instauré entre l'Écrit et l'Action, la plume et l'épée, pour reprendre la célèbre métaphore maurrassienne : elle n'est pas sans évoquer cette tension farouche que tente d'établir Maurras, et ce avec une permanence singulière, entre haute littérature et basse politique, l'acte de souscription au journal impliquant l'adhésion à la ligue.

Cette tension bipolaire se reflète dans la dualité de la posture d'homme public, le doctrinaire du parti politique qu'est l'Action Française, et l'homme de lettres, le poète, l'écrivain journaliste du quotidien d'*Action française*. De même « Les Camelots du roi », groupe associatif initialement formé pour vendre le journal à la criée, est également le groupe activiste du parti politique ; ainsi demeure-t-il extrêmement logique que la normalisation politique du parti monarchiste dans l'immédiat après guerre ait impliqué la normalisation parallèle de son organe de presse, qui n'est autre que le reflet dialectique de sa propagande.

Selon cette logique, dans ses choix critiques comme stylistiques, la ligne éditoriale du journal répondait-elle purement et simplement à une demande implicite d'esthétique conservatrice qui proviendrait de ces milieux nouvellement courtisés, ligne qu'avait déjà initiée le néo-classicisme maurrassien<sup>579</sup> ? Aussi faut-il, pour observer les répercussions de cette influence réciproque ainsi que son rôle dans la composition tardive de *La Musique intérieure*, non seulement tenir compte des tirages du journal mais encore de la population qui constitue ce lectorat, de 1920 à l'index pontifical. Il convient également de considérer la structure de financement qui soutient la parution quotidienne du journal et enfin l'image que Maurras tente d'imposer à son lectorat, mêlant la force rédactrice et l'engagement politique aux valeurs qui fondent l'idéologie même du journal.

---

<sup>577</sup> Paul Renard, *L'Action française et la vie littéraire*, op. cit. p. 196.

<sup>578</sup> Par souci d'exactitude, nous utiliserons des italiques pour le journal et des caractères traditionnels avec majuscule à l'adjectif pour le parti politique.

<sup>579</sup> Paul Renard, *L'Action française et la vie littéraire (1931-1944)*, op. cit. p. 198.

## 2.1 Un double jeu d'influence

Journal de souscripteurs dont la moyenne des tirages (hors période 14-18) oscille entre cinquante et un peu moins de cent mille exemplaires<sup>580</sup>, ce qui représente une quantité relative pour l'époque<sup>581</sup>, *l'Action française* demeure l'un des rares journaux parisiens connu pour son déficit constant<sup>582</sup>, établi tout au long de son histoire depuis la formation du quotidien, généralement « comblé par les campagnes de souscriptions quasi permanentes »<sup>583</sup>. Cette affaire d'argent, constamment évoquée, procède d'une volonté clairement affichée de liberté totale. *L'Action Française* n'est redevable de son existence qu'à ses lecteurs-frères, elle peut donc, et doit, tout dire, ne rien cacher, et n'a pas à se soucier de plaire à un pouvoir politique largement inféodé au capitalisme international qui le stipendie. Ce thème, qu'établit *L'avenir de l'Intelligence*, implique la nécessaire pauvreté garante d'une totale liberté de ton et d'opinion.

Cette liberté dans la pauvreté accable de mépris des organes de presse « vendus », de la même manière qu'elle construit, en opposition, l'image d'hommes de lettres épris d'idéal et d'indépendance, participant d'une perception alors largement répandue dans les milieux partisans : celle d'une *l'Action française* cimentée par le désintéressement et l'amitié. Cette démarche d'indépendance induit également l'idée du « complot », du « secret d'état » tu par les autres, thème récurrent, toujours habilement exploité par Maurras. Par ailleurs, cette stratégie d'un journal « différent » génère une véritable complicité, un lien d'appartenance qui voue ses lecteurs à l'indispensable fidélité d'un cercle quasi familial. Acheter *l'Action française*, c'est rendre sa publication possible et contribuer ainsi, par un soutien quotidien, à l'émergence d'une vérité que l'on veut taire.

Le désintéressement financier de Maurras renforce ainsi l'idée d'une intégrité scrupuleuse tant vis-à-vis des idéaux de sa jeunesse, ceux d'un anticapitalisme social né de l'influence de Taine et de Proudhon, que des difficultés financières que rencontre le journal

---

<sup>580</sup> Selon plusieurs sources recoupées, *L'Action française* tire à environ 10.000 exemplaires lors de la formation en quotidien, à peu près à 22.000 dans l'immédiat Avant guerre, entre 150.000 et 160.000 durant la Grande-Guerre, à 90.000 en août 1926, trois mois avant la mise à l'index. Il chute à 30.000-40.000 entre 1927 et 1935, du fait de la mise à l'index, et fait une remontée considérable sous le Front populaire, tirant autour de 70.000, puis de 60.000 sous l'Occupation. Cf. Jacques Godechot, *Histoire générale de la Presse française*, Tome III, 1871-1940, Ed. Presses Universitaires de France, Paris, 1972. Voir également Paul Renard, *L'Action française et la vie littéraire*, op. cit. p. 197, Eugen Weber, *The Action française*, op. cit., p. 408, Stéphane Giocanti, *Maurras, Le chaos et l'ordre*, op. cit. p. 252.

<sup>581</sup> A cette époque, un journal à tendance conservatrice qui a de l'audience tire à environ 300.000 exemplaires ; les grands journaux nationaux d'opinion peuvent, quant à eux, dépasser le million de tirages : cf. Jacques Godechot, *Histoire générale de la Presse française*, Tome III, 1871-1940, PUF, Paris, 1972.

<sup>582</sup> Eugen Weber, *The Action française*, op. cit. p. 219.

<sup>583</sup> Ibid. p. 67.

depuis sa formation en quotidien. Cette intégrité financière marque en outre son dévouement à la cause, en opposition aux accusations d'opportunisme politique au sein des milieux monarchistes français depuis l'affaire Larègle. L'image de Maurras se confondant avec celle de son journal, reflet de sa pensée, le désintéressement financier de la revue de presse comme de l'homme fonde sa crédibilité par le refus du règne de l'or, alors que le journalisme français évolue vers une dynamique syndicale et salariale : « C'est le moment où l'on passe de la conception du journal comme famille à celle d'une entreprise de salariés. »<sup>584</sup>. Or Maurras reste un journaliste à l'ancienne, tout comme l'*Action française* est un journal à l'ancienne : une maison dont on ne sort pas, si ce n'est pour cause d'excommunication politique<sup>585</sup>, répondant ainsi aux valeurs et aux attentes idéologiques d'un lectorat formé de petits possédants inquiets de la révolution communiste et de la propagation de l'idéal collectiviste et menacés par l'évolution dévorante du capitalisme moderne qui s'incarnera bientôt dans la crise financière de 1929.

A cette transformation de l'identité journalistique, Maurras répond par l'image de l'homme du marbre qui a fait de son métier un sacerdoce. Ainsi refuse-t-il, dans une fraternité de combat, d'être mieux rémunéré que le plus petit ouvrier qualifié de l'imprimerie. Il reste ainsi toute sa vie, à l'*Action française*, le journaliste le plus mal payé de la rédaction, refusant toute logique de salariat. De même refuse-t-il la séparation entre la salle de rédaction et la typographie, élément clef de la nouvelle disposition des métiers du journalisme et de la diffusion de la notion de lutte des classes au sein de la profession : il a son fauteuil et sa table de correction au milieu des machines de l'imprimerie, et ce jusqu'à la fin de la seconde guerre mondiale à Lyon<sup>586</sup>.

En août 1926, c'est-à-dire trois mois avant la mise à l'index du journal, ce dernier tire à 90.000 exemplaires<sup>587</sup>. La moitié de ce lectorat appartient à cette population de souscripteurs provinciaux, donateurs de la ligue et ardents défenseurs de la cause ; l'autre moitié achète le journal<sup>588</sup> en kiosque ou à la criée<sup>589</sup>. A cette population non-abonnée s'ajoute les lecteurs non-réguliers, particulièrement intéressés par les pages littéraires du jeudi, tranche de population difficilement quantifiable<sup>590</sup>. Parmi cette population, il faut certainement compter

---

<sup>584</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op. cit. p. 166.

<sup>585</sup> Ibid.

<sup>586</sup> Ibid. p. 163.

<sup>587</sup> Paul Renard, *L'Action française et la vie littéraire*, op. cit. p. 196.

<sup>588</sup> Ibid.

<sup>589</sup> La Fédération Nationale des Camelots du roi est une organisation de jeunesse fondée le 16 novembre 1908 par Maurice Pujo et rattachée à L'Action Française. Dirigée, lors de sa création par le sculpteur Maxime Réal del Sarthe, elle est initialement chargée de distribuer le journal d'*Action française* à la criée.

<sup>590</sup> Paul Renard, *L'Action française et la vie littéraire*, op. cit. p. 197.

un nombre important d'intellectuels et d'écrivains curieux des avis des journalistes d'*Action française*, en particulier les signataires des causeries littéraires<sup>591</sup>.

*L'Action française* peut ainsi compter, tout au long de son histoire, sur une population moyenne de trente à quarante mille souscripteurs fidèles qui assurent sa publication quotidienne<sup>592</sup>. Le journal de Maurras occupe de fait une place très moyenne dans la presse nationale française, ce qui renforce le paradoxe de l'influence considérable des idées maurrassiennes sur les hommes de son temps. Il ne faut pas s'en tenir au seul tirage du journal comparé à quelque grand quotidien contemporain et comprendre l'importance fondamentale de la littérature, l'autre média de diffusion des idées maurrassiennes. L'œuvre littéraire pallie la faiblesse logistique et les aléas épisodiques du journal grâce à une dynamique d'impression et de réimpression constante qui mêle les ouvrages de critique littéraire et les essais philosophiques, littéraires, politiques ou religieux, par lesquels Maurras peut influencer un public relativement plus important, mais également plus « parisien », ce que le seul journal ne parvenait à faire. Il s'agit là d'un positionnement stratégique qui explique en partie l'importance à ses yeux de sa stature d'homme de Lettres ainsi que le combat permanent qu'il mène pour la préservation de cette figure d'écrivain et de poète.

Parallèlement, et contrairement à une idée reçue qui a longtemps tenu pour imperméable le système d'expansion des idées maurrassiennes sur la population française, les journalistes d'*Action française* étaient vivement engagés à collaborer avec d'autres journaux de droite ou d'extrême droite, de manière à pouvoir orienter dans un sens favorable aux thèses de Maurras un public plus vaste que celui, tout acquis, du seul quotidien monarchiste. C'est l'exemple des journalistes de *Candide*, tous collaborateurs à l'*Action française*, journal qui connut un vif succès sous le Front populaire<sup>593</sup>.

Si la mesure de cette influence de la critique journalistique sur le public demeure une tâche hasardeuse, du fait de l'absence de données objectives et matérielles, l'analyse de l'influence d'un lectorat clairement identifié sur le journal lui-même demeure plus parlante dans le cas de l'*Action française*, car cette analyse peut s'appuyer sur des données économiques et politiques, particulièrement à partir de l'entrée de la ligue au parlement<sup>594</sup>. En effet, ce chemin nouveau, celui de l'adhésion du plus grand nombre, passe nécessairement

---

<sup>591</sup> Ainsi André Gide, dans son *Journal*, réagit-il aux articles de Maulnier. (29-5-35/ 4-8-35)

<sup>592</sup> Eugen Weber, *The Action française*, op. cit. p. 400-410.

<sup>593</sup> Paul Renard, *L'Action française et la vie littéraire*, op. cit. p. 197.

<sup>594</sup> Jean Garrigues, Art. *Le moment parlementaire de l'Action française* in *L'Action française, culture, société, politique*, Volume I, Michel Leymarie et Jacques Prévotat dir., op. cit. p. 247.

par l'adoucissement de la doctrine, laquelle se reflète nécessairement dans les articles du journal.

C'est ainsi qu'une nouvelle ligne éditoriale et politique apparaît, qui prétend conserver l'adhésion des notables provinciaux tout en séduisant les grands bourgeois parisiens. D'un côté, il s'agit de s'assurer des adhésions durables auprès des milieux de la petite et moyenne bourgeoisie française, qui forment l'électorat traditionnel de la droite<sup>595</sup>, en adoucissant la virulence d'un journal et d'une pensée par trop réactionnaires, qui risquerait désormais de rebuter un pays et une population que le conflit a rendus exsangues. De l'autre, il faut tenter d'atteindre un public plus intellectuel, certes touché par les théories maurrassiennes, mais peu enclin à rejoindre une organisation politique extrémiste : celui des grands bourgeois et des hommes de lettres parisiens qui paraissent plus attirés par la dimension littéraire du quotidien que par la structure partisane de la ligue politique pour laquelle ils semblent, à la manière de Thibaudet, éprouver une sorte de rejet, à la limite du déni : « L'Action française n'est pas le nom, ou est à peine le nom d'un parti politique : c'est le nom d'un journal à gros tirages, admirablement fait. »<sup>596</sup>. Or c'est le rôle même du journal que de faire glisser ses lecteurs curieux de l'adhésion esthétique à l'adhésion politique, rôle que revêtit également, en partie, la poésie maurrassienne, comme nous l'avons déjà entre-aperçu, et plus généralement la part littéraire de son œuvre.

Ainsi Maurras brosse-t-il, dans le tournant des années vingt, un conservatisme politique, esthétique et littéraire plus en cohérence avec son nouveau public comme avec celui qu'il ambitionne de séduire au sein des pages politiques de l'*Action française*, cherchant à attirer un lectorat élitiste tout en s'enracinant auprès d'un lectorat plus populaire. Les tentatives de séduction des milieux bourgeois conservateurs conduisent Maurras à une même ligne stratégique discursive, à l'amble de sa normalisation académique : la littérisation plus ou moins globale des articles du journal.

Deux éléments demeurent les exemples les plus frappants de ce processus de normalisation-littérisation du journal, tous deux s'inscrivant dans la droite ligne de la normalisation de la ligue : le recrutement de jeunes rédacteurs issus de l'élite des facultés littéraires et l'ouverture du journal à de nouvelles plumes dont les origines étaient autrefois vilipendées, recrutement circonstancié qui s'inscrit dans la dynamique d'amointrissement des polémiques racistes dans les colonnes du journal et tout particulièrement dans les articles signés de Maurras.

---

<sup>595</sup> Alain-Gérard Slama, in *Dictionnaire des intellectuels français*, Jacques Julliard et Michel Winock dir., op. cit.

<sup>596</sup> Albert Thibaudet, *Réflexions sur la littérature*, NRF, 1<sup>er</sup> février 1927, p. 246-248.

## 2.2 La littérisation de l'organe de presse : les métèques d'*Action française*

Bien qu'il se défende d'en avoir cure, Maurras sait parfaitement que la vindicte polémique du journaliste politique risque à tout moment d'exclure le poète des cénacles littéraires parisiens, tant convoités dans sa jeunesse, et désormais partie intégrante de ses stratégies politiques et discursives. Si la guerre avait permis de magnifier cette stature, son influence littéraire commence à décroître avec la paix et la position difficilement acquise redevient précaire. Conscient de la fragilité réelle de sa position d'homme de lettres, le doctrinaire se radoucit, participant le premier à la littérisation des articles de son journal en épurant ses propres articles de la vindicte polémique outrancière, notamment de leurs dérives racistes.

La langue des articles de Maurras se modifie sensiblement, dans les années vingt, modulant ses formes vers une critique bon ton, bourgeoise, à la Sainte-Beuve, préfigurant l'écrivain classique : « La curiosité et la tolérance, l'hospitalité de l'esprit, sont les éléments nécessaires de toute pensée. Sans la curiosité, aucun savoir n'existerait, et sans la tolérance, son trésor n'augmenterait pas. »<sup>597</sup>. Or Maurras ne peut totalement renoncer à la veine polémique, quotidienne et constitutive de sa vie journalistique, sa situation au sein de l'*Action française* l'en empêche. S'il a été dur quelquefois, le journaliste se défend de s'attaquer aux hommes, sinon à leurs idées<sup>598</sup>. Cependant, les éditoriaux de Maurras ne résistent que rarement à la tentation des attaques personnelles, alors perçues comme inadmissibles, selon les codes en vigueur dans les milieux qu'il ambitionne de séduire<sup>599</sup>.

Bien qu'il l'ait travaillé de formules choisies, le rédacteur n'a pas abandonné cet antisémitisme communément admis dans les milieux de la petite bourgeoisie parisienne et cette société de fins lettrés se trouve en porte-à-faux avec la vindicte la plus crue du polémiste, notamment avec la veine, toujours porteuse, de l'anticapitalisme raciste. Or cette violence de l'antisémitisme maurrassien détourne de lui les milieux conservateurs et ce jusque dans son propre camp. Ainsi, dans diverses lettres qu'il lui adresse entre 1922 et 1923, Lyautey lui reproche la vulgarité et la violence de ses articles qu'il juge en contradiction avec le légitimisme authentique : « Né royaliste [...] élevé à l'école de Le Play, d'Albert de Mun, de La Tour du Pin, j'évoque les grands et nobles champions qui jamais ne salirent leurs mains dans l'ordure, parce qu'elle était la négation même de toute notre raison d'être, de notre culte

---

<sup>597</sup> Charles Maurras, *Sans la muraille des cyprès*, Ed. J. Gilbert, Arles, 1941.

<sup>598</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op. cit. p. 258.

<sup>599</sup> Charles Maurras, lettre à Georges Moreau conservée par Jacques. Maurras. « [...] je me berçais aussi de cette douce idée que les lettres sont un refuge où peuvent fraterniser encore bien des intelligences contraires. ».



du respect, de l'ordre, de la plus vieille et noble tradition française... »<sup>600</sup>, reprenant ainsi contre Maurras les reproches d'Albert de Mun à Drumont, durant l'Affaire<sup>601</sup>.

Car cette haute bourgeoisie, ce monde parisien que l'*Action Française* désire à tout prix séduire, ont depuis longtemps dans leurs rangs un certain nombre de personnalités d'origine juive ou protestante qui, de Proust à Gide, comptent parmi les grandes plumes de la littérature ou l'élite des professeurs d'université.<sup>602</sup> On aurait tort de croire que ces sociétés littéraires, largement européennes, admettaient le racisme commun de leur époque. Il suffit de savourer la critique parodique de l'antisémitisme banal de la fin du dix-neuvième siècle dans l'*Ulysse* de Joyce, pourtant influencé lui-même par un catholicisme familial au bord du fanatisme, ou de relire les *Souvenirs d'un Européen* de Stephen Zweig pour mieux s'en rendre compte. Comme Proust, Zweig est lui-même un admirable exemple de ce monde où des familles juives de banquiers, de grands financiers du XIX<sup>e</sup> siècle, extrêmement riches et certainement acceptées, dans un premier temps, par intérêt, voient leurs fils se tourner vers les arts, la littérature, la musique (Gustave Mahler).

Ce monde de l'argent irrigue non seulement un grand nombre de sociétés de bienfaisance mais également une aristocratie terrienne bien souvent ruinée ou du moins incapable de soutenir son rang sans ces largesses : on songera à l'itinéraire de la famille du baron de Rothschild, sous le second Empire, on se souviendra, sans s'y arrêter davantage, que les énormes dettes de guerre contractées par la France auprès des USA l'ont été, pour une grande part, auprès de banquiers juifs<sup>603</sup>. Une nécessité de caste comme d'argent ferme donc la porte à des idées qui ne reviendront qu'avec plus de force, après la crise des années trente. La pénétration des idées maurrassiennes auprès de la haute bourgeoisie parisienne implique, de fait, la séduction, paradoxale, de grands noms de communautés autrefois vilipendées.

L'engagement patriote de ces communautés durant la guerre, animées d'une même germanophobie que celle de leurs compatriotes catholiques, a porté les problématiques des questions juives et protestantes hors des débats politiques durant la période de la guerre et de l'immédiat après guerre. « En août 1914, la guerre devient la priorité absolue au-delà de toutes les querelles. Les juifs français partagent largement l'enthousiasme de leurs

---

<sup>600</sup> AN-AP 475, 296, lettres à Charles Maurras du 13 février 1922 et 1<sup>er</sup> Juin 1923.

<sup>601</sup> Paul Duclos, art. « Catholiques et juifs autour de l'affaire Dreyfus », *Revue historique de l'Eglise de France*, 172, janvier 1978, p.39-53.

<sup>602</sup> Catherine Nicault, art. « Les milieux juifs et l'Action française », in. *L'Action française, culture, société, politique*, Michel Leymarie et Jacques Prévotat dir., op. cit. p. 182.

<sup>603</sup> Muriel Pichon, *Les français juifs, 1914-1950 : récit d'un désenchantement*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 2009, p. 205.

Henry Laufenburger, *Crédit public et finances de guerre, 1914-1944 (Allemagne, France, Grande-Bretagne)*, Librairie de Médicis, Paris, 1944.

compatriotes. Souvent originaires des départements annexés, ils désirent ardemment voir le teuton bouté hors de l'Alsace et de la Lorraine. [...] L'union sacrée estompe les différents religieux et sociaux. »<sup>604</sup>. On remarque ainsi un amoindrissement considérable de la vindicte antisémite dans la presse de droite durant les années de l'immédiat Après-guerre qui sont, peut-être, pour les juifs français, le moment le plus effectif de leur intégration : « A cette période de son histoire [l'immédiat après guerre] le judaïsme français paraît bien intégré dans la vie nationale. Les israélites se sont montrés de grands patriotes, leur niveau social est élevé ; ils sont, en outre, fiers d'avoir donné à la France des philosophes, des sociologues, des savants comme Bergson, Durkheim et Lévy-Bruhl. »<sup>605</sup>.

L'effacement de la violence intrinsèque du discours de Maurras et de sa pensée grâce à une rhétorique épurée des scories racistes demeure peut-être l'élément le plus significatif de son embourgeoisement comme du glissement, sur le plan politique, d'une droite révolutionnaire, nécessairement violente et populiste, à une droite protestataire. Dès l'immédiat avant-guerre et plus encore durant les années de guerre, il tempère sa critique du protestantisme<sup>606</sup>. Il se rapproche également du conservateur d'origine juive Georges Mandel, qu'il avait pourtant violemment attaqué durant l'Affaire, et prend sa défense, alors que ce dernier soutient, dans l'immédiat après-guerre, le projet de rétablissement des relations diplomatiques entre la France et le Vatican, contre les députés de gauche qui l'accablent de quolibets antisémites, Alexandre Varenne en tête, reprenant les rumeurs qui l'accusent d'appartenir à la famille du banquier Rothschild<sup>607</sup>.

La séduction des milieux conservateurs implique le radoucissement de la veine polémique d'articles dont Maurras se voit contraint d'amoindrir considérablement la virulence. Il lui faut en expurger les thèmes du racisme et de l'antisémitisme, qui en avaient fondé la popularité, à un moment de son histoire où la société française en réproouve sinon l'idée du moins l'excès. Maurras sait ainsi à quel point il doit désormais « être très attentif à ne pas laisser son œuvre contaminée par l'expression la plus violente de l'antisémitisme. »<sup>608</sup>. Une particularité de la normalisation politique de Maurras dans l'immédiat Après-guerre et de la normalisation littéraire de son journal consistera donc à atténuer les tensions racistes de ses

---

<sup>604</sup> Béatrice Philippe, *Etre juif dans la société française du Moyen-âge à nos jours*, Ed. Complexe, Bruxelles, 1997, p. 258 et 259.

<sup>605</sup> Ibid. p. 265. Également du même auteur, l'on pourra consulter sur ce thème *Les juifs à Paris à la Belle Époque*, éditions Albin Michel, 1991 et *L'Affaire Dreyfus, une tragédie à la Belle Époque*, édité par le Comité du Centenaire de l'Affaire Dreyfus.

<sup>606</sup> Stéphane Giocanti, *Maurras, Le chaos et l'ordre*, op. cit. p. 265.

<sup>607</sup> Laurent Joly. art. « Antisémites et antisémitisme à la Chambre des députés sous la IIIe République », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 3/2007 (n° 54-3), p. 63-90.

<sup>608</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op. cit. p. 259.

articles polémiques et à les situer sur un front plus intellectuel, de manière à ne plus choquer les cercles de l'intelligentsia parisienne et de la bourgeoisie conservatrice de la capitale.

Ainsi ne cesse-t-il de discuter les thèses sur le Temps de Bergson, mais sur des modes plus raisonnés que ceux dont l'Action française avait fait preuve durant l'Affaire, traînant alors le philosophe dans la boue selon la rhétorique la plus basse<sup>609</sup>. De la même manière, Maurras renonce à publier l'ouvrage qu'il préparait sur les Monod, où il dénonçait l'emprise que cette famille de protestants étrangers aurait conquise sous la République, particulièrement dans les universités, alors que ses violentes attaques envers Gabriel Monod, lequel défendait Dreyfus, l'avaient autrefois fait remercier de la Revue encyclopédique par Georges Moreau, son directeur<sup>610</sup>. L'avortement de la publication est d'autant plus significatif que c'est certainement l'un des rares cas où Maurras ait reculé devant la réunion de ses articles en volume.

Cet amoindrissement des violences polémiques racistes marque une véritable rupture avec la ligne journalistique et les stratégies, rhétoriques comme politiques, de Maurras et de l'Action française, entre la période qui s'étend de l'Affaire Dreyfus à l'Affaire Larègle, et la période de l'immédiat Après-guerre. Le début de L'Entre-deux-guerres marque ainsi la période, aussi courte que paradoxale, du « juif bien né », terminologie qui avait été jusque-là complètement absente du lexique de l'*Action française*<sup>611</sup>, en référence à l'indéniable engagement patriotique des juifs durant la guerre, ainsi qu'à l'ouverture de la ligue comme du journal à ces anciens ennemis « ethniques », autant de plumes nouvelles aux origines autrefois honnies, tels que Joseph Kessel ou René Gros. Ces rédacteurs d'origine juive ou protestante offrent une image singulièrement acceptable à un journal et une ligue qui avaient largement bâti leur doctrine sur des théories, notamment celle des quatre confédérés<sup>612</sup>, leur étant radicalement hostiles.

On ne peut cependant fixer cette ligne et oublier commodément la violence du racisme de l'Action française, entre sa formation lors de l'affaire Dreyfus et la période de l'immédiat Avant-guerre, ni l'importance du discours antisémite dans la formation idéologique de la ligue politique. Il se voit trop souvent relayé en une problématique de second ordre, ou complètement secondaire à la pensée politique, soit par méconnaissance relative de la genèse de la doctrine, soit par le fait d'une relecture partisane, banalisant et excusant cet

---

<sup>609</sup> Stéphane Giocanti, *Maurras, Le chaos et l'ordre*, op.cit, p. 316.

<sup>610</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op. cit. p. 188.

<sup>611</sup> Laurent Joly, art. in *Revue historique* 2006/3 (n° 639).

<sup>612</sup> Il s'agit évidemment d'une thèse du complot mainte fois reprise. Les quatre confédérés, juifs, protestants, métèques et francs-maçons, étant unis dans une entreprise de destruction des valeurs et des autorités françaises.

antisémitisme comme le reflet d'une perception commune en son temps. Or c'est bien l'antisémitisme, perçu comme une bannière de ralliement, qui a permis à Maurras de convaincre un vaste échantillon de militants ou sympathisants d'origines politiques diverses au sein de l'éventail des mouvances antirépublicaines à tendance révolutionnaire, de la droite nationaliste des classes bourgeoises à l'extrême gauche antisémite.

Sans ce fer de lance, son nationalisme monarchiste activiste, son « politique d'abord, » se serait probablement cantonné à l'aristocratie provinciale désargentée et aux cercles les plus intégristes du catholicisme. Il n'est de même que trop fréquent de voir la notion d'antisémitisme d'état, théorisée par Maurras en 1911, nuancée et adoucie par comparaison à l'antisémitisme de peau, sinon à l'antisémitisme hitlérien, en face desquels il demeure aisé d'amoindrir jusqu'aux pogroms russes. Outre que son refus du racialisme demeure largement ambigu, l'antisémitisme maurrassien n'a rien de modéré : il tend à l'exclusion totale des juifs de la communauté nationale<sup>613</sup>. C'est ainsi qu'en 1925, lors de l'affaire Schrameck, il s'en prend violemment à Abraham Schrameck, alors ministre de l'intérieur, allant jusqu'à écrire : « Ce serait sans haine et sans reproche que je donnerais l'ordre de répandre votre sang de chien. »<sup>614</sup> L'équivoque demeure, encore et toujours, et si l'application de cet antisémitisme ne peut aller jusqu'à justifier l'élimination finale de la Shoah, il prend sans cesse des allures légitimes et aboutira, structurellement, aux lois antijuives de 1942<sup>615</sup>.

L'engagement ultra nationaliste de ces communautés par la voie de l'Action française demeure un fait néanmoins exceptionnel. Les communautés protestantes et juives restent, dans leur grande majorité, réticentes à suivre un mouvement dont le directeur de conscience est un anti protestant et un antisémite convaincu. Chez les juifs, l'on trouve dès 1927, la question de la réaction au discours antisémite, opposant les partisans du pugilat antifasciste aux défenseurs du légalisme, à travers les débats qui opposent l'*Union patriotique des français israélites* à la *Ligue contre l'antisémitisme*. Cependant, dans les deux communautés religieuses, se trouve une poignée de nationalistes radicaux séduits, contre toute logique, par l'Action française. Ils peuvent se réduire, dans le cas des protestants, à l'« Association Sully », confinée à une marginalité anecdotique et rejetée par leur propre communauté, généralement tournée vers les partis de gauche<sup>616</sup>, et, dans le cas des juifs, à quelques jeunes

---

<sup>613</sup> Laurent Joly, *Les débuts de l'Action française (1899-1914) ou l'élaboration d'un nationalisme*, *Revue historique* 2006/3 (n° 639).

<sup>614</sup> Affaire Schrameck : Charles Maurras, *L'Action française*, 9 juin 1925

<sup>615</sup> Ibid.

<sup>616</sup> André Encrevé, art. *Les milieux protestants et l'Action française, Comment peut-on être protestant et royaliste au temps du Front populaire ?* in *L'Action française, culture, société, politique*, Michel Leymarie et Jacques Prévotat dir., op. cit. p.173 à 180.

sionistes qui ont fait du nationalisme intégral un modèle pour le futur état juif alors encore en gestation<sup>617</sup>.

L'adhésion à l'Action française viendra plus aisément de milieux conservateurs intellectuels et de quelques grands bourgeois d'origine juive ou protestante depuis longtemps incorporés à la société française. Ceux-ci suivent un vaste mouvement d'adhésion aux idéologies nationales, lequel touche particulièrement les communautés juives autochtones d'Occident, désireuses d'une incorporation totale dans la société. Cette intégration aux modèles sociaux occidentaux se fait bien souvent au détriment de leur propre communauté, tradition et origine<sup>618</sup> : de nombreux juifs occidentaux épousent des catholiques et se convertissent à un catholicisme parfois plus esthétique que mystique (à la manière de Bergson), suivant le large mouvement de conversion que connaissent les milieux littéraires et intellectuels depuis la fin du dix-neuvième siècle. La déclaration Balfour de 1917, qui admet la création d'un foyer juif en Palestine, les laisse relativement indifférents. Ils comprennent que des coreligionnaires des pays où règnent la misère et les persécutions cherchent asile de l'autre côté de la Méditerranée et conçoivent de verser leur obole aux œuvres qui militent pour la renaissance de la Terre Sainte mais n'imaginent pas un instant d'aller y vivre un jour.<sup>619</sup>

Certains d'entre eux, insérés depuis plusieurs générations dans les communautés nationales et chrétiennes d'Occident, ont pu même glisser dans cet antisémitisme bon ton largement répandu, en refus de leur propre origine et des fortes vagues d'immigrations de juifs étrangers, généralement venus d'Europe de l'Est, fuyant les pogroms polonais et russes, appartenant à des classes sociales plus prolétaires. Facilement identifiables, encore stigmatisés par un terrible accent, ces juifs de l'est, s'ils restent profondément religieux et sous l'influence du courant hassidique<sup>620</sup>, sont de fervents républicains, convertis, dans leur grande majorité aux idées de la révolution socialiste. Le rejet de cette récente immigration de la part des populations juives intégrées s'explique en grande partie par la crainte d'une assimilation de toute la communauté à un mode de vie archaïque, profondément anti-scientifique, dont on se moque ouvertement. Parmi les plus assimilés, certains sont volontiers conservateurs et quelques anciens combattants rejoignent les croix de feu ou l'Action française<sup>621</sup>.

---

<sup>617</sup> Catherine Nicault, *Les milieux juifs et l'Action française*. Ibid. p. 181 à 190. et Béatrice Philippe, *Etre juif dans la société française du Moyen-âge à nos jours*, op. cit. p. 260.

<sup>618</sup> Béatrice Philippe, *Etre juif dans la société française du Moyen-âge à nos jours*, op. cit. p. 265.

<sup>619</sup> Ibid.

<sup>620</sup> Judaïsme orthodoxe des populations ashkénazes fondé au dix-huitième siècle en Europe de l'Est (Biélorussie et Ukraine).

<sup>621</sup> Béatrice Philippe, *Etre juif dans la société française du Moyen-âge à nos jours*, op. cit. p. 278.

C'est l'exemple de Daniel Halévy, le talentueux directeur de la collection des « Cahiers verts » chez Bernard Grasset qui y publiera le premier recueil de Maurras, et dont l'itinéraire ne laisse pas d'étonner. Issu d'une famille juive allemande particulièrement intégrée et reconnue dans les milieux de la haute bourgeoisie française – il est le fils de l'académicien Ludovic Halévy, le fidèle et célèbre auteur des livrets de Jacques Offenbach et de Georges Bizet – Daniel Halévy, dont trois des quatre grands parents n'étaient pas juifs, ne fut que peu influencé par ses origines hébraïques, qu'il niera par ailleurs en bloc sous l'Occupation. Il reçut une éducation essentiellement protestante d'esprit orléaniste, élitiste et méfiante vis-à-vis de la République, la fortune de la famille s'étant construite sous le Second Empire grâce à la protection du duc de Broglie. Malgré l'engagement dreyfusard des débuts, Halévy évolue rapidement vers un traditionalisme conservateur proche du maurrassisme. Ses ouvrages historiques sont ainsi fortement marqués par l'influence des philosophes de la contre-révolution : on citera, à titre d'exemple, son essai *Pour l'étude de la Troisième République* où l'auteur s'interroge sur les accointances maçonniques du régime républicain, affirmant que les agissements occultes, par définition non documentés, passent outre l'analyse de l'historien<sup>622</sup>. Sa lente conversion au maurrassisme, longtemps réticente de part et d'autre, s'effectue logiquement entre 1920 et 1930. C'est à « ce très cher monsieur Halévy » qu'est dédiée *La Musique Intérieure*. Fidèle à son ami Maurras, Daniel Halévy marquera durant la période de l'Occupation, un vif soutien à la politique du Maréchal Pétain, entrera en collaboration et fera preuve, en total déni d'une partie de ses origines, d'une virulente adhésion à l'antisémitisme germanique<sup>623</sup>.

### **2.3 La normalisation de l'organe de presse**

Malgré ces remaniements représentatifs et idéologiques, l'essor de l'influence de l'Action française sur l'intelligentsia parisienne apparaît encore lent, timide, souvent circonstancié et relativement modéré. L'élite littéraire de la génération de Maurras, celle du décadentisme fin de siècle, des avant-gardes et du modernisme de la Belle Epoque, qui font alors école et forment la clef de voûte de l'académisme littéraire reste ainsi relativement hermétique aux remaniements esthétiques et idéologiques de la liturgie maurrassienne, comme en témoigne son échec de 1913 au Grand prix de l'Académie. Selon ce qui peut sembler, à première vue, un paradoxe, les adhésions des intellectuels dans l'entre-deux-

---

<sup>622</sup> Revue, *Enquête sur l'histoire*, n°6, printemps 1993, rubrique *Histoire des droites*, p. 21.

<sup>623</sup> Sébastien Laurent, *Daniel Halévy. Du libéralisme au traditionalisme*, Ed. Grasset, Paris, 2001.

guerres viennent surtout de la jeunesse. Avant d'interroger le rôle de ces écrivains en devenant dans la reconstitution stratégique de l'organe de presse, il reste nécessaire de comprendre les motivations sociologiques de ce brusque et massif engouement réciproque, celui de la jeunesse pour l'Action française et de l'Action française pour la jeunesse.

Pour Henri Daniel-Rops<sup>624</sup>, nombre de ces jeunes intellectuels – auxquels il appartient – dégoûtés par les vieilles idéologies des partis du centre, gravite alors soit autour du communisme, soit de l'Action française, affirmation qui n'est pas sans évoquer la célèbre phrase de Paulhan dans une lettre à son fils : « un jeune homme désireux de s'engager politiquement n'a de véritable choix qu'entre Karl Marx et Charles Maurras. »<sup>625</sup>. La pénétration des idées maurrassiennes dans les milieux intellectuels touche donc tout particulièrement une jeunesse implicitement visée par ses tentatives de normalisation littéraires et élitistes : jeunesse étudiante et jeunes intellectuels français pour lesquels l'Action française représente « le seul grand parti laissant une place à l'intelligence dans son programme ».<sup>626</sup>

Les années vingt sont ainsi marquées par la forte pénétration des idées de Maurras sur la jeunesse française, particulièrement dans les milieux de la jeunesse étudiante. C'est l'époque de l'entrée de l'Action française au Quartier Latin, avec, dès 1920, la formation d'un journal, l'*Etudiant français*, bulletin corporatif et lieu de sociabilité pour une jeunesse de « déracinés » fraîchement montés à Paris. Cet instrument de propagande et de recrutement proposera, jusqu'à l'extrême fin des années trente, une contre-culture à ce que représente l'Université, tout en demeurant un vecteur de formation intellectuelle parfaitement en phase avec l'organisation des étudiants d'Action française à travers laquelle les jeunes monarchistes s'initient à la doctrine maurrassienne<sup>627</sup>.

Malgré les violences du temps, on peut s'étonner d'une pénétration aussi soudaine et massive du mouvement politique de Maurras dans la jeunesse étudiante : avant la guerre, il n'avait guère d'écho, sinon auprès d'une minorité agissante. Dès les années dix, les jeunes d'Action française font sans doute parler d'eux par leurs agissements malveillants – la police

---

<sup>624</sup> De son véritable nom Henri Petiot, qui fut certainement l'un des écrivains catholiques les plus lus de l'Après-guerre, à ne pas confondre avec Marcel André Henri Félix Petiot, plus connu sous le nom de Docteur Petiot, célèbre pour les expériences macabres effectuées à son domicile parisien sous l'Occupation et guillotiné le 25 Mai 1945.

<sup>625</sup> Jean Paulhan à Pierre Paulhan [Janvier 1932], *Choix de lettres I, 1917-1936*, cité par Dominique Aury et Jean-Claude Zylberstein, *La littérature est une fête*, NRF, t. I, Ed. Gallimard, Paris, 1986, p. 227.

<sup>626</sup> Cité par Eugen Weber, *The Action française : Royalism and Reaction in Twentieth-Century France*, op. cit. p. 265.

<sup>627</sup> Sophie Prevel, *Quand les royalistes étaient les rois du Quartier Latin. 1919-1926, les étudiants d'Action française à Paris*, mémoire de maîtrise sous la direction de Rosemonde Sanson, 1995.

les surveille étroitement et les infiltre<sup>628</sup> –, mais on ne peut parler de « main basse sur le Quartier Latin » avant 1914<sup>629</sup>. On ne peut non plus accorder de crédit aux chiffres avancés par les responsables du mouvement, lesquels se flattent de plus de 350 étudiants membres de l'Action française et de près de 600 camelots du roi, alors que les rapports de police indiquent rarement des chiffres, signalant tout au plus le nom de quelques meneurs. Il semble donc que l'Action française n'ait pu compter, dans l'immédiat Avant-guerre, que sur un nombre extrêmement réduit d'étudiants, encore que croissant, une vingtaine en 1905, puis un peu moins d'une centaine en 1912<sup>630</sup>. Ces chiffres, par leur amplitude avec ceux de l'Après-guerre, témoignent du succès de la normalisation littéraire et intellectuelle de l'Action française auprès d'une jeunesse largement négligée dans la période de l'Avant-guerre et qu'il devient à présent important, décisif, de rallier.

Une réalité purement technique et sociale explique également cette transformation sociologique de l'Entre-deux-guerres : le développement important, dans les années vingt, des universités en France, depuis les lois Poincaré de Juillet 1896<sup>631</sup>. Le développement de nouveaux enseignements tels que l'économie ou la sociologie et la psychologie s'accompagne d'un renforcement de leur autonomie ainsi que de leur rôle dans le domaine de la recherche scientifique fondée sur la conception allemande de l'unité de la recherche et de l'éducation établie sur des prémisses scientifiques<sup>632</sup>. Un fort progrès de la scolarisation est également à noter, lequel voit tripler le nombre d'étudiants entre 1900 et 1930<sup>633</sup> : ainsi voit-on naître au sein de la bourgeoisie une jeunesse plus autonome, avec une conscience politique plus marquée que celle des générations estudiantines précédentes<sup>634</sup>. Cette augmentation brutale des effectifs conduit à l'ouverture de plusieurs universités en province<sup>635</sup>, suivant le modèle de développement prodigieux des universités provinciales en Angleterre à la même époque<sup>636</sup>.

---

<sup>628</sup> Voir rapport de police APP B/A1343 Juin à Décembre 1912.

<sup>629</sup> Jean-François Sirinelli, art. *Action française : main basse sur le Quartier Latin* in *L'Histoire des droites en France*, Ed. Gallimard, Paris, 1992.

<sup>630</sup> Rosemonde Sanson, art. *Les jeunes d'Action française avant la Grande Guerre* in *L'Action française, culture, société, politique*, Michel Leymarie et Jacques Prévotat dir., op. cit., p. 212-213.

<sup>631</sup> Louis Liard, art. « Universités » II. *Les modernes universités françaises*, in. *Nouveau dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire*, Ferdinand Buisson (dir.), Librairie Hachette et C<sup>ie</sup>, Paris, 1911.

<sup>632</sup> Friedrich Paulsen, cité par B. Wittrock, art. *The Modern University : The Three Transformations in The European and American University since 1800, Historical and Sociological Essays*, S. Rothblatt et B. Wittrock, B. Wittrock (dir.), Cambridge 1993, Eng. p. 322.

<sup>633</sup> Plus exactement, l'on passe d'environ 29.000 étudiants en 1900 à environ 78.000 en 1930 : Antoine Prost, *Éducation, sociétés et politiques. Une histoire de l'enseignement de 1945 à nos jours*, Ed. Le Seuil, Paris, 1997, p. 139.

<sup>634</sup> Guillaume Gros, art. *Les jeunes et l'Action française*, in *L'Action française, culture, société, politique*, Michel Leymarie et Jacques Prévotat dir. op. cit. p. 219.

<sup>635</sup> Jacques Minot, *Histoire des universités françaises*, Presse Universitaires de France, collection « Que sais-je », Paris, 1991.

<sup>636</sup> Paul Dottin, *L'Angleterre, Nation continentale*, Ed. Tallandier, Paris, 1933, p. 203.



Or, nous l'avons vu, l'Action française conserve de forts appuis dans les milieux de la moyenne bourgeoisie provinciale ; il est ainsi fort probable que bon nombre de ces jeunes adhérents n'aient fait que reproduire, dans leur engagement politique, le passif historique des traditions familiales.

Après la saignée de la Grande Guerre, à un moment de son histoire où le mouvement royaliste n'a jamais été aussi élevé dans l'opinion, l'Action française mesure rapidement l'enjeu que représente l'adhésion de cette jeunesse intellectuelle en plein essor, au point qu'elle va aller la séduire à l'âge le plus tendre avec la formation des lycéens et des collégiens d'Action française<sup>637</sup> : « nous jouions avec nos épingles de cravates à fleur de lys et avec nos cartes. »<sup>638</sup>, formations bien moins actives que celles de leurs aînés, mais néanmoins symboliques d'un vaste processus d'endoctrinement de la jeunesse pensé sur du long terme.

D'un point de vue logistique, la nécessité d'enrôlement de la jeunesse s'intègre à la problématique de la reconstruction du mouvement. Le nationalisme fanatique que prêche la rhétorique quotidienne du journal durant les années de guerre ayant poussé un grand nombre de ses militants et sympathisants les plus jeunes à s'engager volontairement, les pertes sont devenues considérables pour un mouvement somme toute mineur en terme d'adhérents : « La guerre où la jeunesse de France allait périssant par milliers ne fut nulle part plus ressentie que chez nous [...]. »<sup>639</sup> Or c'est le sacrifice des uns qui appelle l'engagement des autres, ressourçant, par le sang versé, les forces vives de la Nation. Cette « génération de la victoire »<sup>640</sup>, « vive et ardente pépinière des grandes écoles de Paris et de nos province »<sup>641</sup>, se voit alors chargée par Maurras d'une véritable mission patriotique : « achever l'œuvre de la Victoire »<sup>642</sup>.

Pour séduire cette jeunesse piégée entre le souvenir des héros de 14 et le pressentiment prochain d'une guerre nouvelle, l'Action française va immortaliser la figure juvénile d'un jeune nationaliste mort au front en 1915, Henri Lagrange, ancien secrétaire général des étudiants d'Action française, à travers un opuscule, *Vingt ans en 14*, qui lui est attribué. Il s'agit, en réalité, d'« une compilation d'articles évoquant les temps forts du bref itinéraire du

---

<sup>637</sup> Cf. les témoignages de Philippe Ariès, in *Un historien du dimanche*, Philippe Ariès et Michel Winock, Ed. Le Seuil, Paris, 1980, p. 42-43.

<sup>638</sup> Edgar Faure, *Mémoires Vol. I, Avoir toujours raison. C'est un grand tort. (1927-1955)*, Plon, Paris, 1982, p. 28.

<sup>639</sup> Louis Dimier, *Vingt ans d'Action française et autres souvenirs*, Nouvelle Librairie Nationale, Paris, 1926, p. 280.

<sup>640</sup> Déclaration de Georges Valois à la réunion de rentrée des étudiants d'Action française, repris dans l'*Action française* du 16 décembre 1919.

<sup>641</sup> Charles Maurras dans *L'Étudiant français*, 1<sup>er</sup> novembre 1920.

<sup>642</sup> Ibid.

jeune royaliste d'avant-guerre, dressant en quelque sorte le modèle idéal du militant qui met l'action au service de la pensée. »<sup>643</sup>. La brochure, entièrement pilotée par Maurras à travers la N.L.N de Valois, qui lui est entièrement acquise, dresse le portrait allégorique d'une jeunesse nationale héroïque, truchement habile des jeunes ombres de la Grande Guerre, qui n'est pas sans rappeler celui de Joachim Gasquet sur la tombe duquel Maurras déposera ses *Inscriptions* puis sa *Musique intérieure*.

L'Action française tire par ailleurs profit d'une forte recrudescence de la pensée chrétienne parmi les étudiants français, à une époque de son histoire politique où le mouvement conserve un rôle de prescripteur moral et religieux sur les milieux catholiques francophones, influence qui n'est assurément égalée par aucun autre parti politique de cette époque<sup>644</sup>. On imagine mal aujourd'hui comment Maurras a pu à ce point envoûter et fasciner une grande part de l'intelligentsia catholique, cardinaux et évêques compris, et, à travers eux, une immense partie de la jeunesse francophone catholique, en Belgique comme en France<sup>645</sup>, où les années vingt voient naître une forte reprise de la pratique catholique auprès des étudiants. Aux cercles universitaires viennent se joindre ceux des grandes écoles, créés sur le modèle de celui de l'École Normale, devenue un des principaux centres de recrutement pour le Journal. « La messe Pascale réunit leurs membres, de plus en plus nombreux d'année en année »<sup>646</sup>, constat que corrobore Roland Alix dans une enquête qu'il conduit dans les universités françaises de 1927 à 1928 : « Parmi les étudiants de la Sorbonne ou de l'école de Droit, nous avons l'indication qu'il y a, depuis plusieurs années, un grand mouvement religieux. »<sup>647</sup>. Du fait de l'importante influence que recouvre l'Église auprès des milieux intellectuels et littéraires catholiques, ces prélats conduisent bon nombre de jeunes écrivains fraîchement convertis, de François Mauriac à Georges Bernanos, vers l'Action française et les théories maurrassiennes<sup>648</sup>. C'est ainsi que, parmi ces jeunes écrivains catholiques dont la

---

<sup>643</sup> Guillaume Gros, art. *Les jeunes et l'Action française* in. *L'Action française, culture, société, politique*, Michel Leymarie et Jacques Prévotat dir. op. cit. p. 218.

<sup>644</sup> Véronique Auzépy-Chavagnac, *Jean de Fabrègues et la jeune droite catholique : aux sources de la Révolution nationale*, Presses universitaires du Septentrion, Lille, 2002 p. 89.

<sup>645</sup> Lettre d'Étienne Borne à Jacques Prévotat du 11 décembre 1992, citée par Jacques Prévotat in. *Catholiques français et Action française, Etude des deux condamnations romaines*, Thèse sous la direction de René Rémond, 1994. p. 586.

<sup>646</sup> Adrien Dansette, *Destin du catholicisme français, 1926-1956*, Ed. Flammarion, Paris, 1957, p. 102.

<sup>647</sup> Roland Alix, *La Nouvelle jeunesse, Enquête auprès des jeunes gens d'aujourd'hui*, Bibliothèque syndicaliste, Librairie Valois, Paris, 1930.

<sup>648</sup> Voir Frédéric Gugelot, *La conversion des intellectuels au catholicisme en France, 1885-1935*, Ed. CNRS, Paris, 1998.

Véronique Auzépy-Chavagnac, *Jean de Fabrègues et la jeune droite catholique : aux sources de la Révolution nationale*, op. cit. p. 90.

carrière se précise au milieu des années vingt, il en est peu qui nient ou ignorent l'apport intellectuel de Maurras<sup>649</sup>.

La mode des enquêtes, particulière à cette époque, permet de mieux mesurer l'importance de la pensée maurrassienne sur la jeune génération de l'entre-deux guerre. *L'Enquête sur les Maîtres de la jeune Littérature*, lancée par la Revue Hebdomadaire en 1922, dont il faut remettre en cause l'impartialité puisqu'elle est conduite par deux maurrassiens enflammés, Pierre Varillon et Henri Rambaud, donne Barrès, Bourget et Maurras comme les maîtres les plus souvent cités. Ce sont ces trois mêmes noms qui apparaissent encore en tête, dans un ordre de priorité inversé, en Juillet 1925, dans une enquête mue par un identique souci d'impartialité, lancée par *Les Cahiers de l'Association Catholique des Jeunesses Belges* et conduite par l'abbé Leclercq qui en était alors l'aumônier directeur<sup>650</sup>.

Il convient de mesurer le vif succès du nationalisme maurrassien en Belgique, seul pays belligérant en état d'occupation durant la période de la Guerre, auquel « Maurras et l'Action Française fournissent une ration importante des fondements idéologiques d'un antidémocratie nationaliste, dont on retrouve les traces dans un cercle assez large. »<sup>651</sup> – Des journaux, tels que *La Libre Belgique* ou *Vingtième siècle*<sup>652</sup> et des universités, comme celle de Louvain, lui sont entièrement gagnés – ce qui pousse en masse la jeunesse catholique belge dans un courant maurrassien certainement plus fort et plus violent que dans l'Hexagone. Pour eux « Maurras reste seul debout sur la plaine dévastée par les gaz asphyxiants du dogmatisme libéral »<sup>653</sup> ; et cette émulation nationaliste s'étend à vive allure à leur camarades français de la Sorbonne et du Quartier Latin.

La vive influence de Maurras sur cette jeune génération qui découvre la politique dans le tournant des années vingt se fait particulièrement sentir lors des manifestations étudiantes de 1924 à 1926 : l'affaire Scelle en demeure l'un des exemples les plus singuliers. L'agitation vient de la nomination de Georges Scelle à la faculté de Droit de Paris, de préférence à Louis Le Fur, catholique mais non royaliste, dont le nom venait pourtant en premier sur la liste mais dont la renommée internationale dans le monde juridique demeurait largement inférieure.

---

<sup>649</sup> Ibid.

<sup>650</sup> Ibid.

<sup>651</sup> E. Defoort, *Een Belgisch reactionair katholicisme. Maurras en de Action Française binnen het Belgische Franstalige katholicisme, 1898-1926*, (Thèse de doctorat inédite Katholieke Universiteit Leuven, janvier 1975), *L'Action française dans le nationalisme belge, 1914-1918* résumé de la seconde partie de cette thèse co-traduite en français par l'auteur et Térésa Battesti.

<sup>652</sup> Ibid.

<sup>653</sup> Abbé Jacques Leclercq, *Journal La Libre Belgique*, 24 Juillet 1925. Ses *Leçons de Droit naturel* témoignent également de l'influence totale de Maurras sur sa pensée.

Cette décision du ministre de l'instruction publique François Albert est rapidement perçue comme une forme de favoritisme népotique, ce qui encourage les étudiants royalistes à monter l'affaire en véritable scandale politique<sup>654</sup>. La faculté de Droit se retrouve ainsi bloquée durant tout le mois de Mars 1925, occupation qui se voit ponctuée de troubles et d'actions violentes, au point que le doyen Barthélémy, futur ministre de la Justice sous Vichy, est suspendu de ses fonctions.

Les diverses bagarres qui ponctuent les journées d'occupation sont relayées par l'*Etudiant français*, qui offre à chaque parution un compte-rendu méticuleux des événements<sup>655</sup>. Le bulletin permet ainsi aux étudiants d'Action française de convaincre l'Association générale des étudiants de Paris de lancer un mot d'ordre de grève à l'ensemble des universités, lequel est suivi jusqu'en province et auquel s'opposent seuls les étudiants du jeune mouvement de la LAURS<sup>656</sup>, alors dirigé par Pierre Mendès-France. L'ampleur, devenue nationale, des manifestations dirigées contre Scelle par les étudiants d'Action française au cri de « Au violon, Scelle ! » ont pu jouer un rôle sinon décisif, du moins important, dans la chute du gouvernement Herriot un mois plus tard, rapidement suivi de la démission de Scelle. La victoire est totale pour l'Action française qui ne tarde pas à s'en glorifier à travers ses divers relais de presse. Cette affaire, et quelques autres, moins décisives, entre 1925 et 1926 montrent l'influence immense qu'a pu acquérir Maurras en peu d'années sur un Quartier Latin de plus en plus exalté par la politique : « L'Action française a exercé à cette date une incontestable influence intellectuelle sur nombre de jeunes gens qui ont ensuite voyagé dans toutes les directions du paysage politique français. »<sup>657</sup>.

Cette jeunesse d'étudiants, devient ainsi à la fois la cible et le nouvel outil de propagation des idées maurrassiennes. Il s'agit, pour l'Action française, de « faire fructifier le capital de confiance et de légitimité acquis par la ligue durant la guerre »<sup>658</sup> à travers les jeunes générations de manière à pérenniser une idéologie dont les mentors et grandes plumes charismatiques sont devenues elles-mêmes vieillissantes. Maurras, Daudet, ou Pujol – Bainville est plus jeune d'une dizaine d'années – font tous partie de cette génération

---

<sup>654</sup> Véronique Auzépy-Chavagnac, *Jean de Fabrègues et la jeune droite catholique : aux sources de la Révolution nationale*, op. cit., p. 65 et 66.

<sup>655</sup> Guillaume Gros, art. *Les jeunes et l'Action française*, in *L'Action française, culture, société, politique*, Michel Leymarie et Jacques Prévotat dir., op. cit., p. 222.

<sup>656</sup> Ligue d'Action Universitaire Républicaine et Socialiste, fondée en 1924 à l'instigation de Paul Otaya. Son but initial était de réagir aux menées de l'Action française au Quartier Latin ainsi que de représenter un soutien effectif des milieux étudiants au Cartel des Gauches.

<sup>657</sup> Jean-François Sirinelli, *Génération intellectuelle, Khâgneux et normaliens dans l'Entre-deux-guerres*, Ed. Fayard, Paris, 1988, p. 98.

<sup>658</sup> Guillaume Gros, art. *Les jeunes et l'Action française*, in *L'Action française, culture, société, politique*, Michel Leymarie et Jacques Prévotat dir. op. cit., p. 219.

germanophobe née autour de la défaite de 70, largement cristallisée dans leurs esprits. Ils ont alors passé la cinquantaine à une époque et dans un pays où l'espérance moyenne de la vie est de 56 ans<sup>659</sup>. Le sentiment du grand âge, souvent magnifié, est évidemment à mettre en rapport avec le large processus de normalisation académique et social du journal d'Action française chez des hommes qui se revendiquent de la haute littérature et, sans doute par tradition littéraire, apparaissent particulièrement inquiets de leur postérité intellectuelle.

C'est particulièrement le cas de Maurras qui, contrairement à Bainville ou Daudet, n'a encore pénétré aucune académie et se retrouve de plus en plus limité à son rôle de mentor politique. Cet âge mûr du doctrinaire de l'Action française lui confère la sagesse d'un « maître », choisissant et formant ses jeunes disciples, continuateurs fidèles de sa pensée après sa mort. Il est de fait étonnant de voir avec quelle assiduité Maurras suit, de très près, le parcours des jeunes pousses les plus prometteuses au sein de l'Action française, développant une relation presque filiale avec ceux qui seront amenés à devenir ses disciples et proches collaborateurs<sup>660</sup> : Pierre Boutang<sup>661</sup> ou Michel Déon<sup>662</sup> correspondent parfaitement à cet archétype. Ce mode d'organisation, à la fois affectif et patriarcal, permet de créer, chez ces jeunes militants, un climat de forte émulation dans l'apprentissage de la doxa maurrassienne lié à un système savamment ordonné de progression interne au sein du mouvement politique comme du journal, pour les plus talentueux : l'*Etudiant français* devient une sorte de passage, presque obligatoire, que prolonge l'*Action française*, chemin tout tracé qu'emprunteront Brasillach et Maulnier<sup>663</sup>.

Aussi est-ce surtout l'élite de cette jeunesse, élite intellectuelle, scientifique et littéraire issue des grandes écoles de Paris, que l'Action française ambitionne de conquérir, volonté qui participe amplement de ce désir de pérennisation idéologique. L'*Action française* tente ainsi de s'implanter profondément au sein de la grande école littéraire formatrice de plusieurs des hommes politiques de la génération précédente, l'Ecole Normale Supérieure, devenue un véritable centre de recrutement pour le journal et d'où sortiront ses jeunes collaborateurs les plus célèbres, Brasillach pour la dissidence, et Boutang pour la fidélité,

---

<sup>659</sup> Institut National des Etudes Démographiques, *La durée de vie en France, Evolution de l'espérance de vie à la naissance en France de 1740 à 2005*, <http://www.ined.fr>

<sup>660</sup> Guillaume Gros, art. *Les jeunes et l'Action française*, in. *L'Action française, culture, société, politique*, Michel Leymarie et Jacques Prévotat dir., op. cit., p. 221.

<sup>661</sup> Voir Pierre Boutang, *Maurras, La destinée et l'œuvre*, op. cit.

<sup>662</sup> Michel Déon, *Mes arches de Noé*, La Table ronde, Paris, 1978, « En Maurras, j'avais, dans un sens, retrouvé le père que j'avais perdu trop jeune. » p. 55.

<sup>663</sup> Guillaume Gros, Art. *Les jeunes et l'Action française*, in. *L'Action française, culture, société, politique*, Michel Leymarie et Jacques Prévotat dir., op. cit. p. 219.

jeunes plumes généralement engagées à leur sortie de l'École<sup>664</sup>. L'adhésion de la jeune littérature la plus talentueuse aux idées comme à l'esthétique maurrassienne prétend ainsi assurer, du fait de son appartenance à une élite littéraire répondant aux canons de l'esthétique maurrassienne, la littérisation du journal par la qualité intrinsèquement littéraire de ses articles.

A partir des années vingt, et plus encore durant les années trente, se développe une image collective de la rédaction de l'*Action française* dans les milieux littéraires et mondains à tendance conservatrice, celle d'une *Action française* convenable, vivier de la jeune littérature montante, tempérée par ses trois « grandes plumes », écrivains de premier ordre apportant chacun son génie propre que sont Bainville, Léon Daudet et Maurras, parallèlement à l'intronisation du mouvement politique dans les sphères parlementaires. L'*Action française* acquiert et gonfle alors sa réputation de quotidien littéraire « à la mode »<sup>665</sup> et favorise le développement de satellites tournés vers la philosophie et la littérature tels que l'institut d'Action française, les cercles Fustel de Coulanges, ou la *Revue universelle*<sup>666</sup>. Sur le plan de la réception de son message, l'Action française est alors au sommet de sa gloire, laquelle est particulièrement reflétée par les tirages quotidiens d'un journal qui, en temps de paix, a atteint les 90.000 exemplaires, un chiffre record si l'on exclut les tirages de la période de guerre, quantité qu'il n'atteindra jamais plus dans son histoire.

Cette nouvelle ligne politique d'une Action française qui se veut présentable passe par la reconnaissance littéraire accordée aux grandes têtes de la rédaction reconnaissance qui suppose la littérisation même du journal, en accord avec la réputation de fins lettrés des « trois grandes plumes » de la rédaction du journal. Or, des trois têtes de la rédaction, Maurras n'est pas celui qui a la position littéraire la plus solide, malgré le prestige qui peut s'adjoindre à son nom. Jacques Bainville, de l'Académie française, s'attache à donner au journal le bon ton orléaniste de l'historien et du philosophe ; quant à Léon Daudet, de l'Académie Goncourt, il demeure, par tradition sociale et familiale, bien plus en phase avec les milieux littéraires, et joue les découvreurs de talents. Si ces rédacteurs peuvent, par leurs positions respectives, soutenir les ambitions littéraires de Maurras, leurs orientations au sein du journal le

---

<sup>664</sup> Ibid. p. 220.

<sup>665</sup> « *L'Action française* est le quotidien littéraire à la mode : vois comme il fascine ton second fils » : Elie Halévy, Lettre à Louise Halévy (au sujet de Daniel), 24 décembre 1910, citée par Sébastien Laurent, *Daniel Halévy, du Libéralisme au traditionalisme*, Ed. Grasset, Paris, 2001, p. 264.

<sup>666</sup> Hervé Serry, art. « Les revues intellectuelles et l'Action française après 1918, Hégémonie de la pensée Maurrassienne et ajustement catholique. » in *L'Action française, culture, société, politique*, Volume I, Michel Leymarie et Jacques Prévotat dir. op. cit. p. 341-343.

contraignent à y tenir le rôle de mentor politique qui lui est logiquement imparti<sup>667</sup>. Ainsi Maurras doit-il, pour être véritablement en phase avec son nouveau public, se construire une image littéraire digne de ses associés.

### 3. Littérature d'abord !

Le mouvement de la normalisation de la figure littéraire de Charles Maurras implique logiquement celui de son académisation littéraire : s'il est entendu que l'académisme apparaît historiquement comme la marque la plus significative du conservatisme littéraire, le rapprochement politique avec les milieux conservateurs implique dialectiquement l'évolution de l'esthétique maurrassienne de l'idéal des avant-gardes vers celui des arrière-gardes par la voie d'un néoclassicisme académique, mouvement qui se cristallise dans sa candidature à l'Académie française de 1923.

Alors que le jeune Maurras politise très tôt sa littérature, qu'il s'engage en politique par le biais trivial de la polémique journalistique et anime tout un idéal à tendance révolutionnaire, cherchant, avec la fondation du Cercle Proudhon, sorte de satellite socialisant de l'Action française, les alliances les plus surprenantes avec l'extrême gauche antisémite<sup>668</sup>, fondant dans un même moule d'anticapitalisme raciste, socialisme et nationalisme activistes<sup>669</sup>, et qu'il lutte, sur le plan esthétique, contre tous les académismes, le Maurras de l'Entre-deux guerres, qui a vu son école de critique littéraire accréditée par la montée irrépressible du nationalisme durant la Grande Guerre, évolue rapidement vers le conservatisme bourgeois d'un auteur qui brigue une reconnaissance académique.

Le rapport du littéraire et du politique va ainsi subir, dans la relation exigüe que ces deux notions entretiennent au sein de son œuvre globale, une transformation complète après que Maurras a acquis la reconnaissance tant désirée de ses pairs en littérature et que les

---

<sup>667</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op. cit. p. 62.

<sup>668</sup> Pierre Birnbaum, *Histoire de l'extrême droite en France*, « Affaire Dreyfus, culture catholique et antisémitisme », sous la direction de Jean-Pierre Azéma et Michel Winock, éditions de Le Seuil 1993-94.

<sup>669</sup> C'est d'ailleurs dans cet alliage surprenant du socialisme et du nationalisme lors des années de formation en politique que l'historien allemand Ernst Nolte cherche à redéfinir le fascisme de Maurras. Selon cette perspective, il analyse Maurras comme un penseur préfasciste, précurseur du futur National Socialisme allemand et source intellectuelle des théoriciens fascistes. Dans la même ligne d'interprétation, l'historien israélien Zeev Sternhell cherche quant à lui l'origine de la pensée fasciste dans les nations européennes de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle où l'idéologie parlementaire était, paradoxalement, la plus installée, c'est-à-dire en France et en Angleterre et définit les théories du jeune Maurras de l'immédiat après-Dreyfus comme l'une des origines les plus probantes, sur le plan de la cohérence intellectuelle, de la future idéologie fasciste. Ernst Nolte, *Der Faschismus in seiner Epoche. Die Action Française. Der italienische Faschismus. Der Nationalsozialismus*, Piper Verlag, München, 1963. Et Zeev Sternhell, *La droite révolutionnaire (1885-1914). Les origines françaises du fascisme*, (The Revolutionary right, French origins of fascism) Ed. Le Seuil, Paris, 1978 et (avec Mario Sznajder et Maia Asheri) *Naissance de l'idéologie fasciste (The birth of fascist ideology)*, Ed. Gallimard, Paris, 1989.

« périls » que représentait l'Allemagne semblent écartés. Avec la victoire et la paix, la littérature va prendre le dessus sur la politique, que ce soit par la réédition de ses œuvres les plus célèbres ou à travers de nouvelles éditions<sup>670</sup>.

### 3.1 La littérisation de l'œuvre

Le nombre conséquent d'ouvrages à caractère littéraire que Charles Maurras fait paraître au début des années vingt, quelques années avant sa première candidature académique, témoigne de cette volonté d'assurer une stature littéraire convenable comme du changement radical d'orientation de l'œuvre et de l'homme : ainsi voit-on paraître *Le conseil de Dante*<sup>671</sup>, *Romantisme et Révolution*<sup>672</sup>, *L'Allée des philosophes*<sup>673</sup>, *Anatole France, politique et poète*<sup>674</sup>. Le début des années vingt va également redoubler d'insistance sur une figure préexistante mais jusqu'alors considérée comme secondaire, celle du poète ; elle s'esquisse, dans un premier temps, au travers de petits groupements de poèmes : une réédition du second *Pour Psyché* en 1919, suivi des *Inscriptions*<sup>675</sup> en 1921 puis *Le Mystère d'Ulysse*<sup>676</sup> ainsi qu'une réédition de *La Bataille de la Marne*<sup>677</sup> en 1923.

Outre le souci de se construire une postérité littéraire avant une première candidature à l'Académie, il est intéressant de noter, chez Maurras, ces diverses stratégies éditoriales, fort utiles pour forger l'image d'un homme de lettres accompli, aux publications littéraires conséquentes, justifiant amplement cette candidature : d'autant qu'il lui est aisé d'employer les importants réseaux qu'il s'est construits dans le monde de l'édition – Il est critique littéraire depuis plus de trente ans – pour inonder le public et la presse de cette nouvelle production de textes, plus littéraires que politiques.

En sus de nouvelles parutions, il fait rééditer un nombre important de ses anciens ouvrages littéraires, notamment *Le Chemin de Paradis*, en 1921. Cette stratégie de rééditions permanentes est extrêmement présente en poésie, comme pour donner plus de volume à une œuvre poétique éparse et, en 1923, relativement pauvre, à un moment de l'histoire littéraire où ce type de procédé demeure assez rare. Ainsi, le poème *Pour Psyché*, en est-il à sa troisième réédition, largement modifié depuis la version originale parue dans *La Syrinx* de Gasquet en

---

<sup>670</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op. cit. p. 200.

<sup>671</sup> Nouvelle Librairie Nationale, 1920.

<sup>672</sup> Nouvelle Librairie Nationale, 1922.

<sup>673</sup> Société littéraire de France, 1923.

<sup>674</sup> Plon, 1924.

<sup>675</sup> Librairie de France, 1921.

<sup>676</sup> NRF. 1923.

<sup>677</sup> NRF. 1923.



1892. *L'Ode historique de la Bataille de la Marne*, poème inachevé initialement paru dans la revue *Le Feu* en 1918, est réédité à la NRF en 1923, toujours inachevé. *Le Mystère d'Ulysse* apparaît ainsi comme l'unique œuvre poétique originale de la période de première candidature à l'Académie.

En continu de ce type de réédition, deux autres types d'ouvrages, fort éloquents, sont à citer : les essais et les proliférations. Ces derniers désignent de simples extraits ou des réaménagements de textes et d'articles périodiques déjà publiés en volume ou au sein des diverses revues auxquelles Maurras collabore et qui paraissent sous de nouveaux titres. Ces proliférations sont présentes dans tous les ouvrages littéraires qu'il publie alors, l'ouvrage étant parfois uniquement composé de proliférations ; c'est particulièrement vrai dans *L'Etang de Berre*, *Le conseil de Dante*, *Romantisme et Révolution* ou *L'Allée des philosophes*, son *Etang de Berre* parisien : « Comme dans *L'Etang de Berre* et *Quand les français ne s'aimaient pas*, l'auteur s'est bien gardé de réimprimer textuellement des études remontant à dix, vingt ou trente ans. Il ne s'est privé nulle part d'en éclaircir le sens général, d'en compléter ou d'en améliorer le langage, hormis les seules feuilles dont la date offre un intérêt, qui porte un témoignage explicitement invoqué. En ce dernier cas, le lecteur est prié de ne pas refuser l'indulgence à tout ce qu'une vieille improvisation de journal lui représentera de hâtif ou de négligé. »<sup>678</sup>. C'est également le cas du petit recueil des *Inscriptions*, qui serait une compilation de poèmes de jeunesse, tels que *Beauté*, *La Découverte* ou encore *Le Cyprès*<sup>679</sup>, à laquelle l'auteur n'ajoute que quelques pièces nouvelles.

Les essais seraient, quant à eux, des réflexions politiques qui se voudraient détachées de la contingence du quotidien journalistique, données comme diverses représentations de la lente maturation de la pensée politique de Maurras, en elle-même profondément esthétique. Mais il s'agit, en réalité, d'articles politiques de l'*Action française* ou d'autres périodiques mêlés et remaniés pour former un ouvrage d'apparence homogène, et où la langue a été retravaillée en vue d'offrir de l'esthétisme à cette pensée. Tenant à inscrire sa démarche journalistique dans un champ de critique littéraire ou d'observation politique secondaire à l'action, Maurras groupe ces articles sous le terme d'essais, plus noble et évoquant Montaigne, laissant suggérer un recul méditatif sur les événements, les ornant d'une distinction littéraire dont le contenu originel n'était pas reconnu comme participant de la

---

<sup>678</sup> Charles Maurras, *L'Allée des philosophes, préface*, Ed. Société littéraire de France, 1923, p. XII.

<sup>679</sup> Stéphane Giocanti, *Maurras, Le chaos et l'ordre*, op. cit. p. 285.

littérature<sup>680</sup>. Il s'agit « d'anoblir des textes marqués du sceau de l'éphémère journalistique et de la trivialité des combats quotidiens en leur conférant un statut littéraire. »<sup>681</sup>. Ainsi cette tentation du « littérature d'abord », qui amende le rapprochement des rédacteurs de l'*Action française* avec les milieux conservateurs et littéraires suit-elle, dans le cas de Maurras, une double mécanique : si elle passe logiquement par un rehaussement de la part littéraire de son œuvre, elle suppose, en contre-point, un amoindrissement discret de la part strictement polémique de cette œuvre, ou, du moins un polissage conséquent qui rende ces textes acceptables sous tous les aspects.

Les articles quotidiens forment un immense corpus textuel dont Maurras ne peut se défaire et dont il lui faut amoindrir la portée polémique par le biais de leur « littérisation ». A côté des compilations anthologiques de ses textes journalistiques, abondent contes et apologues qui participent pleinement de la littérature. Le discours politique est, pour ainsi dire, métamorphosé par des récits romancés ou poétisés de sa pensée politique. Ainsi l'*Anthropophage*<sup>682</sup>, qui raconte les derniers instants de Tolstoï, exprime combien le bien commun prime sur la conscience individuelle, ou *Le Mystère d'Ulysse*, qui se présente comme le cycle odysseïen d'un retour ontologique aux racines de la culture française.

Maurras compense ainsi la quasi-gratuité de son service journalistique par l'ampleur dantesque de ses stratégies éditoriales suivant une triple logique : la valorisation de son œuvre littéraire, l'image d'un écrivain prolifique qui permet de construire, en filigrane, celle du classique des lettres françaises et enfin la nécessité économique, les livres de Maurras représentant sa principale source de revenus. Si la dépolitisation progressive du corpus textuel paraît déjà transparente à travers les diverses publications d'essais où ce corpus se trouve réintégré, l'analyse des stratégies éditoriales de Maurras l'est peut-être plus encore.

### 3.2 Stratégies éditoriales

Le choix des maisons d'édition de Maurras au fil de sa carrière d'écrivain et de politique montre on ne peut plus clairement l'évolution de ses stratégies de représentation. De 1898 à 1905, il est édité à peu près à égalité par les maisons « grand public » et les maisons traditionnelles des cénacles littéraires érudits parisiens d'une part et par les journaux politiques avec lesquels il collabore ou les maisons d'édition partisans d'autre part. C'est

---

<sup>680</sup> Philippe Olivera, *L'individu social. Catégories génériques et ordre des livres : les conditions de l'émergence de l'essai dans l'Entre deux-guerres*, Revue Genèse N° 47.

<sup>681</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op. cit. p. 92 et 93.

<sup>682</sup> Ed. Lapina, Paris, 1930.

bien la figure d'un intellectuel engagé en politique qui se dessine alors. A partir de la formation du quotidien de l'*Action française* (1908), les stratégies éditoriales de Maurras vont amplement se diriger vers l'une des grandes maisons d'éditions partisans, dont les directeurs sont eux-mêmes adhérents du mouvement, la Nouvelle Librairie Nationale, fondée par Jean Rivain pour éditer les auteurs de la Renaissance nationale, puis dirigée par George Valois à partir de 1910, compagnon maurrassien de premier ordre et de la première heure, lequel en fait rapidement une maison très active sur le plan des publications militantes. La NLN a pour ambition de devenir une maison d'édition généraliste sans renier des positions partisans affirmées ; c'est le véritable centre éditorial de la « contre-encyclopédie » que voulait fonder Maurras. De 1906 à 1918, ce sont 64% des 45 ouvrages qu'il fait publier qui passent par la NLN. Maurras affirme alors le caractère politique de son œuvre par la qualité même de son principal éditeur.

Mais si, entre 1919 et 1923, Maurras continue de profiter des services de Valois, ses stratégies éditoriales vont progressivement changer. Sa situation au sein de la rédaction de l'*Action française* l'oblige aux polémiques et aux chroniques politiques mais ses choix éditoriaux marquent la volonté de les limiter au journal et de les circonscrire dans son œuvre. Aussi passe-t-il de la très partisane Nouvelle Librairie Nationale à des éditeurs choisis, notamment en poésie, et il préfère à ses éditeurs traditionnels de petites maisons d'édition parisiennes cénaculaires. Par l'intensité soudaine de publications (*Inscriptions* 1921, *Bataille de la Marne* et *Mystère d'Ulysse* 1923) faites à l'orée de sa candidature académique, Maurras paraît parfaitement conscient du risque qu'il encoure à n'être révééré que par ses admirateurs en politique. Or il désire établir, en poésie, une consécration venue de ses pairs, et non une estime toujours entachée de considérations politiques.

C'est ainsi qu'il se détourne de presses jugées trop partisans pour donner à lire un poète intime et hermétique. D'abord à la Librairie de France, avec les *Inscriptions*, petit opuscule poétique imprimé le 25 juin 1921, évoquant sa jeunesse romane, tout d'abord tiré en édition de luxe, sur papier vierge antique, en cent exemplaires numérotés, destinés à la collection, puis à la NRF avec *La Bataille de la Marne* et *Le Mystère d'Ulysse*. C'est là une pièce rare, au tirage limité à 1035 exemplaires sur papier de hollande et à 25 sur papier de japon, reflet éditorial de la dimension classique et élitiste d'une langue poétique détachée de la polémique partisane. De la même manière qu'avec le *Pour Psyché* de 1911, il s'agit clairement de cantonner cette œuvre poétique aux « délicats » de la happy few du monde littéraire parisien, des grands bourgeois et des élites dirigeantes que l'*Action française* tente de séduire depuis la fin de la guerre.

Pour renforcer cet effet, Maurras profite, de façon généralisée, d'un nouveau type d'édition : les exemplaires de ses ouvrages, qui apparaissaient auparavant sous le format généraliste et bon marché du Gaufrier, exception faite des poèmes, vont également se voir tirés sous celui, plus en vogue dans les milieux bourgeois, de l'édition de luxe d'un classique de la littérature. La plupart de ses œuvres font l'objet de tirages spéciaux avec des illustrations ou des frises variables, comme c'est alors à la mode<sup>683</sup>. Maurras devient l'objet d'un culte de la part de ceux qui le suivent, à la limite du fétichisme : on affiche ses portraits chez soi, si possible dédicacés, on guette ses passages dans la rue ou ses interventions dans les programmes radiophoniques ; ces ouvrages de luxe comblent les bibliophiles et il devient à la mode, dans les milieux conservateurs, de se bâtir une bibliothèque maurrassienne,<sup>684</sup> effet que la dimension dantesque du corpus maurrassien renforce. Ces éditions consécatoires ont pour effet d'oindre Maurras de la sainte onction littéraire et d'en faire une figure révérée de la haute littérature française.

### 3.3 Se réécrire

La progressive reconnaissance littéraire que Maurras construit explique les pratiques bibliographiques qui tentent de neutraliser les aspects polémiques de son œuvre. De même est-il intéressant de constater le souci permanent de mettre en volumes son passé par le biais des diverses anthologies qu'il fait alors paraître. Cet étrange effet de la cinquantaine se produit dès 1920 : une entreprise éditoriale sacralise son œuvre, « ainsi le lancement entre 1921 et 1926, par la Nouvelle Librairie Nationale de 6 volumes des *œuvres de Charles Maurras*, dans la collection qui se voulait prestigieuse, " Les écrivains de la Renaissance française." »<sup>685</sup>. L'image de l'écrivain n'arrivant pas à dominer celle du rédacteur, il n'a de cesse d'épurer son œuvre de tout ce qui pourrait nuire à la composition héroïque de sa figure ainsi qu'à sa postérité littéraire et cherche à concilier les contradictions majeures qui ont animé sa vie de journaliste politique. Il s'agit d'unifier sa destinée, sa pensée et son œuvre en les contraignant à la valeur majeure de la probité.

Ainsi les rééditions d'ouvrages à caractère littéraire sont-elles toutes remaniées en vue du nouveau public qu'il cherche désormais à séduire comme de l'image qu'il cherche à fixer de sa personne, de son œuvre et de son combat. Il retouche notamment l'ouvrage de sa

---

<sup>683</sup> Stéphane Giocanti, *Maurras, Le chaos et l'ordre*, op. cit. p. 315.

<sup>684</sup> Ibid. p. 337 et 338.

<sup>685</sup> Brunot Goyet, *Charles Maurras*, op. cit. p. 27.

jeunesse qui lui avait ouvert les portes des milieux littéraires, *Le Chemin de Paradis*<sup>686</sup>, essayant d'en gommer les parties les plus scandaleusement païennes. Il ne peut perdre les suffrages de la droite catholique alors fraîchement pénétrée par les théories progressistes de la démocratie chrétienne, à un moment de sa carrière politique où des voix commencent à sourdre contre l'Action française depuis les lointaines sphères romaines<sup>687</sup>. Un même effet de réécriture, au but de gommer les aspérités chaotiques de son passé, s'observe en poésie, notamment à travers la reprise du petit poème *pour Psyché*, ainsi que nous l'avons vu, entre la version de 1892 et celle de 1911, à nouveau rééditée en 1919 selon le modèle de la version antérieure, plus largement chrétienne que la version de 1892.

Il convient de fixer l'image, purement canonique, alors largement acceptée par les milieux intellectuels et conservateurs, d'intégrité, de fidélité, de courage et de constance des actes comme de la pensée dont la réalité paraît beaucoup plus anarchique. Ainsi n'a-t-il de cesse « de dessiner son image sous couleur d'éternité afin de gommer les aspérités qui auraient brisé l'allure toute ordonnée de son œuvre »<sup>688</sup> comme de sa figure personnelle.

### 3.4 L'image du grand homme

Il demeure en effet étonnant de voir avec quelle facilité Maurras a réussi à gommer les tentatives d'esthétisme anarchique et symboliste de sa jeunesse, dans le sillon de Baudelaire, Verlaine ou Mallarmé, afin de présenter le visage impassible du défenseur de l'ordre national par la voie d'un néo-classicisme académique et intransigeant au sein d'un système où la littérature et la langue sont avant tout perçues comme les tenants de l'organisation nationale. Le voici devenu chantre de l'ordre, à l'arrière-garde de la littérature française, défenseur de la « poésie raison », classique et conservatrice, position que ses luttes patriotiques durant la Grande Guerre lui permettent facilement d'assumer.

C'est ainsi que, dans la première moitié des années vingt, se construit une figure hagiographique extrêmement ordonnée de Maurras à travers un réseau bibliographique parfaitement réglé. Il est, de fait, frappant de constater que l'œuvre colossale de Charles Maurras, forte de près de deux cents ouvrages, ne comporte aucune autobiographie. Les éléments de la vie sont disséminés dans l'œuvre, toujours en amont d'une réflexion plus haute, politique. Les références à son enfance ou à son adolescence servent constamment ce

---

<sup>686</sup> Calmann-Lévy et Librairie nouvelle, 1895, De Boccard 1921.

<sup>687</sup> Jacques Prévotat, *Catholiques français et Action française, Etude des deux condamnations romaines*, Thèse sous la direction de René Rémond, 1994.

<sup>688</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op. cit. p. 91.

canon et sont généralement construites sur le mode de la révélation<sup>689</sup> selon des procédés clairement hagiographiques. Comme dans toute hagiographie, il ne s'agit en aucun cas d'établir une succession de faits avérés mais d'exposer des *exempla* baignant dans une temporalité vaporeuse qui permettent la progressive révélation de la destinée du héros, laquelle s'organise en deux temps : celui de la vie cachée, qui est faite d'épreuves surmontées, puis celui de la vie publique, où s'affermir la vocation.<sup>690</sup>

L'écrivain proluxe confond ainsi largement sa biographie avec sa bibliographie et se donne à lire à travers différentes anthologies littéraires qui consacrent son œuvre<sup>691</sup>, où il livre humblement les souvenirs de son enfance et de sa jeunesse, fondant le plus souvent ses considérations littéraires, métaphysiques ou politiques sur ses souvenirs. Cette mise en scène d'un Maurras intime permet également d'adoucir la figure trop austère de « l'homme du marbre », du politique intransigeant dont l'existence se clôt à la publication de son journal, révélant une âme en proie aux émotions de l'esprit. Si les essais et anthologies politiques ébauchent la figure stoïcienne du penseur en recul sur les événements, les ouvrages ou anthologies à caractère littéraire, qui sont, par nature, plus propres à l'épanchement personnel, dévoilent la sensibilité secrète jalousement gardée de celui qui lutte quotidiennement, dans l'*Action française*, contre toute faiblesse.

Mais si l'écrivain prolifique n'a jamais écrit aucune autobiographie, il favorise adroitement ce versant littéraire chez ses commentateurs les plus proches. Ainsi, rapidement après qu'a été établi son discours hagiographique, encourage-t-il la publication de diverses biographies qui lui sont consacrées, et généralement soumises à sa lecture. On y retrouve le même répertoire apologétique, suivant une identique structure, au point que tous ces récits peuvent se confondre. La Provence y figure comme le point névralgique duquel partent les considérations ou discussions sur sa politique, son esthétique, sa théologie. Il s'agit d'accréditer l'hagiographie maurrassienne par le biais des témoignages des hommes qui le connaissent le mieux, qui sont les plus proches du Maurras intime<sup>692</sup>. Ces premiers biographes, sont tous des hommes du sérail, René Benjamin<sup>693</sup>, Joseph Kessel<sup>694</sup>, Léon Daudet<sup>695</sup>, lui-même Provençal et ami, Lazare de Gérin-Ricard<sup>696</sup>, tous sont reçus dans le saint

---

<sup>689</sup> Ibid. p. 64-69.

<sup>690</sup> Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Gallimard, Paris, 1975, p. 174-188.

<sup>691</sup> Cette tendance hagiographique se retrouve particulièrement dans l'anthologie de Valois, *œuvres de Charles Maurras* publiée par la NRN et dans les anthologies de Pierre Chardon, particulièrement dans *Les plus belles pages de Charles Maurras* et *La dentelle du rempart*, ouvrages publiés à la Cité des livres.

<sup>692</sup> Voir parties I.1 et I.2

<sup>693</sup> René Benjamin, *Maurras, ce fils de la mer*, Ed. Plon, Paris, 1932.

<sup>694</sup> Joseph Kessel, *De la rue de Rome au Chemin de Paradis*, Ed. Le Cadran, Paris, 1927.

<sup>695</sup> Léon Daudet, *Charles Maurras et son temps*, Ed. Flammarion, Paris, 1930.

des saints, la maison du chemin de Paradis, et y décrivent d'une seule voix l'hôte parfait et le fin gourmet provençal à la table conviviale et copieusement garnie : « bouillabaisse avec rouille, puis une perdrix rouge (par personne) une salade avec chapon, fromage, pêches de vigne, dures et chaudes (tout était toujours d'une qualité parfaite). Le vin (Tavel rosé, Bordeaux rouge, Graves) était acheté en fût et mis en bouteilles cachetées de cire verte, jaune, rouge selon le rite. Il en buvait à lui tout seul deux bouteilles à chaque repas. [...] Je me souviens encore d'une onctueuse bourride, arrosée de Tavel et suivie de pintadon de fois gras. »<sup>697</sup>. Ainsi faut-il « entrer dans la maison de Martigues pour en savoir davantage et le surprendre, tel qu'en lui même la politique l'épargne. »<sup>698</sup>.

L'utilité de ces images, qui n'ont qu'une finalité seconde au sein de ces ouvrages, est d'humaniser une figure trop austère ; lorsque Kessel trouve Maurras à son cabinet de Martigues, petite pièce exiguë terrée dans un recoin de la demeure familiale au secrétaire croulant sous les dossiers, documents, journaux et brochures, c'est « l'abstraction parisienne de sa personnalité » qu'il aperçoit, « celle qui est faite uniquement de travail, de méthode et de sévérité. »<sup>699</sup>. A l'extérieur, c'est un autre homme, riant, chaleureux, champêtre : « Il est assis sous un bosquet, coiffé d'un chapeau de paille. Sa figure immobile a une singulière douceur rustique et, sur ce sol d'oliviers, de lauriers, d'orangers et de vigne qui a nourri les plus nobles éloges de Virgile, le geste d'accueil que fait M. Charles Maurras a la saveur d'un fruit naturel de la terre. »<sup>700</sup>. Ces insistances sur la tranquille sérénité de sa vie martégale permettent de mettre en valeur ce que sera par la suite le scandale de ses prisons, qui s'ajoute aux épreuves de l'adolescence comme l'ultime composante de la figure du martyr, nécessaire à toute hagiographie.

Si sa figure conserve malgré tout une certaine permanence de sévérité, ses positions, entre politique et littérature d'arrière-garde sont alors largement admises et les quelques critiques qui transparaissent de Maurras à cette époque se veulent surtout formelles, évitant prudemment d'attaquer le fond de ses idées, regrettant que le dernier des grecs avilisse la splendide de sa plume aux combats quotidiens de la politique. Ainsi Achille Segard peut-il dresser, dès 1919, cette image d'Épinal de Maurras dans une collection qu'il fait paraître sur *Les hommes d'action* : « Dans un avenir indéterminé, je m'amuse à imaginer M. Maurras un peu vieilli mais tel à peu près que nous l'avons toujours connu, solitaire et en veston noir,

---

<sup>696</sup> Lazare de Gérin-Ricard, art. *Charles Maurras intime*, Revue BCM, n°14.

<sup>697</sup> Ibid. p. 27.

<sup>698</sup> Stéphane Giocanti, *Maurras, Le chaos et l'ordre*, op. cit. p. 338.

<sup>699</sup> Joseph Kessel, *De la rue de Rome au Chemin de Paradis*, op. cit. p. 30.

<sup>700</sup> Ibid. p. 32, cet entretien avec Maurras parut d'abord à *La Revue de Paris* en 1926.

descendant de sa vieille maison de la rue de Verneuil pour se rendre à la séance hebdomadaire de l'Académie française dont il est le membre le plus assidu, s'attardant un moment sur les quais pour regarder le Louvre redevenu Musée royal, mettant précieusement sous son bras quelque livre rare découvert dans une boîte de bouquiniste, et reprenant son chemin, toujours grave, méditant l'article sévère qu'il doit écrire le soir même... trop absorbé pour reconnaître dans les automobiles luxueuses qui le croisent les ministres [...] qui se rendent chez Léon Daudet, redevenu ministre de l'Intérieur, après une nouvelle crise... »<sup>701</sup>.

Le portrait, « qui entame la tradition hagiographique par l'illustration d'une vie qu'il voit triompher dans l'ordre des faits »<sup>702</sup>, montre un héros modeste et désintéressé, poursuivant son combat de plume avec la même assiduité, et le cours d'une vie simple, une vie d'esprit où le matériel n'a pas de prise. Maurras a enfin été élu à l'Académie française, élection qui passe, d'ailleurs, par la réussite politique. L'importance consécatoire d'une élection à l'Académie française apparaît en filigrane, elle permettra de figer définitivement, dans l'imagerie collective, cette figure taciturne du défenseur du traditionalisme français à travers l'ordre néo-classique, par la force d'un courage et d'une volonté dirigés par une intégrité de fer.

La forte cohérence de cette hagiographie, à la fois mystérieuse et pudique, lui confère la maîtrise totale de sa propre image : qu'elle se diffuse à travers ses propres ouvrages ou ceux de ses partisans, il en conserve un contrôle presque absolu. Intégrité, fidélité, courage, telles sont les vertus sur lesquelles se fonde l'admiration des siens, une admiration respectueuse, l'âge faisant de l'homme une sorte de père spirituel, crédibilité que renforce alors l'important appareil maurrassien de critiques partisans, qui dessine, en sus de Maurras lui-même, l'image de la pureté de sa vie : « sa vertu dans le sens le plus noble du terme »,<sup>703</sup> laquelle permet habilement de lutter contre les accusations d'opportunisme de ses ennemis, politiques comme littéraires.

Cependant l'emploi récurrent de ces effets canoniques ainsi que la normalisation de sa ligue, convergeant vers un conservatisme strict, conjointement aux stratégies mises en place en vue de son entrée sous la coupole, ont pour effet immédiat de rendre sa figure comme son propos passéiste, pour ne pas dire totalement dépassé.

---

<sup>701</sup> Achille Segard : *Charles Maurras et les idées royalistes*, coll. *Les hommes d'action*, Fayard, Paris, 1919, p. 280-281.

<sup>702</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op. cit. p. 28.

<sup>703</sup> Jean Paulhan, in *Aspect de la France* du 16 janvier 1953 à l'occasion de la mort de Maurras.



### 3.5 Le classicisme maurrassien : un propos dépassé ?

Si le vaste mouvement d'imprégnation nationaliste, que justifiait l'état de guerre, avait permis une accréditation plus ou moins totale de l'esthétique maurrassienne ainsi qu'une reconnaissance du poète civique, défenseur de la patrie en lutte, cette position littéraire, au sortir du conflit, redevient naturellement contestée et contestable. La paix conduira à une mise en doute d'autant plus radicale que l'on aura été tenté : « c'était la guerre ». Tel est l'argument que reprennent assez piteusement tous les écrivains qui furent solidaires de Maurras en ces années d'exaltation d'un art français. Pour ses contemporains des cénacles littéraires, malgré l'attraction qu'il peut exercer sur un certain pan de la jeune génération littéraire, et quoi qu'il puisse encore passer pour un symbole de la volonté patriotique chez ses admirateurs les plus fervents, il représente aussi la réaction, le passéisme ou encore, par les tensions politiques et littéraires qu'il entretient, la classe bourgeoise<sup>704</sup>.

Alors que Millerand inaugure le monument aux morts de Verdun, le 8 décembre 1920, de nouvelles voix se font entendre. Fort éloignées de l'héroïsme revanchard, elles dénoncent la misère des humbles ou des soumis : c'est ainsi que Knut Hamsun reçoit, le 10 décembre, le prix Nobel de littérature pour *La Faim* ou *Les Fruits de la terre*, une œuvre profondément humaine, tournée vers les gens simples de Norvège. C'est ce même jour que le français républicain Léon Bourgeois, président du Sénat et de la toute nouvelle Société des Nations, se voit également remettre le prix Nobel de la paix. Cette même année 1920, des œuvres nouvelles voient le jour, dénonçant les carcans désuets d'une société infiniment bourgeoise et frileuse, romans féministes à l'influence grandissante, qui revendiquent clairement le droit d'aimer, pour les femmes, fusse « scandaleusement », qu'il s'agisse du *Chéri* de Colette ou des *Femmes amoureuses* de David Herbert Lawrence où la peinture de liaisons charnelles se libère des mièvreries et des ellipses. L'on trouve la même veine dans le « Main Street » de Sinclair Lewis, dont l'héroïne, sorte de Mme Bovary à l'américaine, sera broyée par le puritanisme d'une société enfermée dans d'étroites conventions. En ce temps où l'on ôte corset et crinoline, où la mode change de façon révolutionnaire et où l'on danse le tango comme le fox-trot, l'émancipation féminine est en marche.

Plus éloigné encore des modèles maurrassiens, Georges Duhamel rencontre le succès. Connu comme un poète unanimiste et surtout pour ses terribles témoignages de médecin militaire, « *Vie des martyrs* » (1917) et *Civilisation* (1918), au titre antinomique si

---

<sup>704</sup> Stéphane Giocanti, Maurras, *Le chaos et l'ordre*, op. cit. p.280.

violemment provocateur, cet ennemi de Maurras publie en 1920 *La Confession de minuit* qui peint les mésaventures médiocres d'un petit employé falot dévoré de frustrations et d'ambitions morales inaccessibles. Ce Don Quichotte sans panache, aux antipodes des postures bravaches, marquera un tournant profond dans la peinture du héros romanesque.

La vision maurrassienne, diamétralement opposée, n'entre pas dans ces contingences. Cherchant toujours l'éternité classique, elle reste essentiellement épique. L'axe primordial en est simple, la guerre ou la souffrance, disons l'adversité, révèle la force d'âme du combattant.

Ainsi Maurras s'intéresse-t-il au recueil de poésie de Blaise Cendrars, *Du Monde entier*, paru à la NRF en 1919, qui joint aux poèmes d'avant-guerre *Les Pâques à New York* (1912) et *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* (1913) un troisième poème, *Le Panama ou les Aventures de mes sept oncles*. L'audace d'employer pour la toute première fois des vers assonancés figure la modernité du propos, dans ces poèmes de l'aventure, de la vitesse et de la violence, où l'on se cherche au milieu d'un monde désordonné. La même veine se fait jour dans *La relève du matin*, d'Henry de Montherlant, poème en prose qui exalte l'enfance innocente, insouciant, glorifiant la camaraderie virile, la guerre, la mort, le tout baignant dans cette valorisation de l'amour-propre que l'on nomme l'honneur.

Une autre parution poétique fait quelque bruit, en cette année vingt, celle du poète allemand Ernst Jünger, qui reprend lui aussi son expérience de la guerre dans *Ouvrages d'acier*. En dépit de nos recherches, nous n'avons pas connaissance d'une critique maurrassienne de cet ouvrage au demeurant fort inquiétant, la guerre y étant magnifiée comme l'intense pulsion qui favorise une force libératrice indispensable à l'évolution de l'humanité. Ce principe d'exaltation de la violence – que le critique admire chez un d'Annunzio mais redoute chez un « Germain » - donne assurément raison à Maurras qui ne cesse de parler du sentiment de rage allemand comme de renchérir sur les conditions du traité de Versailles, qu'il juge encore trop clémentes.<sup>705</sup>

Pour maintenir la voie d'une poésie de l'énergie et de la volonté, Maurras préconise de lire Gabriele d'Annunzio. Le poète-soldat dont « le paradis est à l'ombre des épées » symbolise à lui seul cette ligne combattante. Depuis qu'il s'est emparé de Fiume, le 12 septembre 1919, à la tête d'un millier de corps francs nationalistes, les fameux « arditi »,

---

<sup>705</sup> Ratifié le 10 janvier 1920, le traité de Versailles entre en application : Le Reich perd 70 000km<sup>2</sup>, en particulier ses terres cultivables. La commission des réparations, qui doit fixer la somme que l'Allemagne va devoir verser aux vainqueurs – en particulier à la France et à la Belgique- reprend son travail dans ce même mois, le montant global de l'indemnisation n'étant pas encore fixé. Néanmoins la rive gauche du Rhin sera occupée militairement par les Alliés pour quinze ans, l'Allemagne portant seule le poids de la culpabilité dans le déclenchement de la guerre.

d'Annunzio jouit de l'admiration comme du soutien inconditionnel de Maurras, qui légitime sa révolte contre les Alliés qui ont refusé, après la victoire, de satisfaire les visées italiennes sur l'Adriatique. Le héros – célèbre par son survol de Vienne à la tête de son escadrille *Serenissima* – n'entend pas abandonner « Fiume et les îles aux séculaires traditions vénitiennes » et il proclame l'état libre de Fiume en 1920. D'Annunzio, par son courage intrépide et le charme incontestable de ses vers, offre un exemple de puissance et de force poétique unique : il sera d'ailleurs traduit et introduit en France par les soins de l'*Action française*.

Cependant le monde littéraire parisien, suivant l'aspiration générale, se détourne rapidement d'un nationalisme ardent, aux violences polémiques récurrentes, qui conduisent sans cesse la mémoire à se remémorer ce bain de sang. Comme il est habituel après un terrible traumatisme, l'on veut partager une gaîté désinvolte, fort éloignée des diatribes militaristes. Il semble qu'on ne puisse plus entendre les exaltations patriotiques de Maurras, qu'une société entière, jeune et avide de joie, se tourne plus volontiers vers les ambiances de café concert du Jazz naissant que vers les controverses politiques de la tribune. Une envie de vivre s'empare d'une population qui a trop connu la misère d'une participation totale à l'effort de guerre. Pour l'heure, on veut rêver, en un pacifisme nouveau, à la « der des ders ».

Les positions littéraires de Maurras se trouvent alors en proie à un vif décalage avec les postures initiales de sa jeunesse qui, malgré leur anarchisme décadent, lui avaient ouvert les portes des milieux littéraires. Des mouvements radicaux en matière d'esthétique se lèvent au sortir de la guerre, et vont déplacer les enjeux de la littérature en une direction qui l'exclut définitivement de toute notion d'avant-garde, tel que le Cubisme, le Dadaïsme ou encore le Surréalisme, dont les jeunes auteurs sont issus pour la plus part de cette « génération 17 » qui a vingt ans lors du carnage de Verdun et pour lesquels les critères d'ordre, de raison et d'harmonie, c'est-à-dire tous les codes qui structuraient la vie littéraire et intellectuelle de la Belle Epoque et au milieu desquels Maurras se mouvait parfaitement, n'ont plus aucun sens sur le plan moral et esthétique<sup>706</sup>. Leurs têtes de Turc seront France, Barrès, notamment à travers le célèbre procès fictif, Claudel et, dans une moindre mesure, Maurras, tous les « pontifes de la blague sérieuse », tous les « bons provinciaux. »<sup>707</sup>. Ainsi Benjamin Péret dédicace-t-il son roman *Il était une boulangère* à Charles Maurras : « avec tout mon mépris ».

---

<sup>706</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op. cit. p. 161.

<sup>707</sup> André Suarès, Jacques Doucet, *Le condottiere et le magicien, Correspondance choisie*, Julliard, Paris, 1994 lettre du 17 septembre 1922.

*Les Champs magnétiques* paraissent, qui ne sont plus seulement des élucubrations dadaïstes à ne guère prendre au sérieux. Des pages de prose d'une poésie échevelée révèlent la structure révolutionnaire des Surréalistes, André Breton et Philippe Soupault pratiquant l'écriture automatique, mus par une inspiration sans frein ni plan, celle que leur dicte leur inconscient. Ils sont aux antipodes de la poésie-raison, de la règle, comme de toute composition, de toute appartenance esthétique, ne suivant que le flux mobile de leur inspiration. Le genre poétique n'est plus d'ascèse mais de débordement, puisé dans ce monde souterrain de l'inconscient où chacun devient poète, metteur en scène des images profondément enfouies qui le révèlent à lui-même, le surprennent et l'éblouissent. En 1921, le vernissage tapageur de l'exposition de Max Ernst a lieu, en présence du groupe Dada, cette manifestation étant due à André Breton. L'humour s'y mêle à la provocation, d'aucuns diront au mauvais goût... La fracture semble consommée avec cette avant-garde qui ne se pâme guère devant un néo-classicisme pontifiant.

Le prix Nobel de littérature vient couronner Anatole France en 1921 : certes, l'écrivain admirateur de l'Antiquité, grand pourfendeur du naturalisme, du symbolisme, conserve une ligne classique, son style se voulant « clair comme un rayon de lumière », et les Breton et autres Tristan Tzara refusent de lui rendre hommage. Mais c'est, par-dessus tout, l'écrivain engagé pour Dreyfus, le républicain convaincu, que veut récompenser le jury de Stockholm, en cette heure où naissent de nouvelles et fragiles républiques. Cette victoire de « l'adversaire de plume » de Moréas et de Maurras confirme, s'il en était besoin, que la République française s'est installée durablement. Le rêve monarchique semble bien loin des préoccupations premières et l'on veut oublier le passé, tout le passé.

C'est ainsi que sur le plan de la critique littéraire, Maurras semble soudain vieillot, sous-tendu par un conformisme de lettré, un élitisme de bon ton. Pour imiter Lucrèce ou Pindare, encore faut-il les connaître ! Ce reproche d'élitisme petit-bourgeois, de mouvance de collègue catholique, n'est pas sans pertinence, d'autant qu'il tire parti des propres protestations de Maurras alléguant qu'il « ne peut écrire de poésie alors qu'il fait du journalisme, » qu'il ne peut mêler deux styles, l'un étant réservé « aux délicats » l'autre au vulgaire. Cette vision élitiste le poursuit et le "démode" rapidement après que le choc des tranchées a mis à bas les prérogatives de classe et les emphases latinisantes.

Les références constantes à Pétrarque, Dante ou Ronsard, l'idée de renaissance d'une œuvre de *Défense et Illustration de la langue française* toujours présente, de façon plus ou moins directe, font de la poésie de Maurras sinon un hommage du moins une continuité. Or, comment concilier, en 1920, l'idée de renouveau littéraire et d'avant-garde avec une vision

qui peut rapidement paraître passéiste ? Maurras a beau joindre à son propos poétique une ontologie positiviste inscrivant ce renouveau au sein d'une dynamique de reconstruction et de réappropriation culturelle, le propos n'en apparaît pas moins purement politique, idéologique, et, pour tout dire, amplement dépassé. D'autant qu'il fige, avec le poème qui le révèle, en 1918, au public parisien, *La Bataille de la Marne*, l'image d'un retour ostraciste aux règles les plus froides et les plus artificielles de la poésie du XVII<sup>ème</sup> siècle et à leur imitation des modèles de l'antiquité en employant le dizain d'octosyllabe imposé par Malherbes à l'ode épique.

### 3.6 Images de la vie de bohème

Si, par l'effet d'une autocensure permanente de son œuvre littéraire, dans le cadre d'une mise en scène réglée, Maurras souligne avec constance le choix du classique face aux errements postromantiques et symbolistes de sa jeunesse, il lui faut néanmoins conserver une certaine fidélité envers les années de bohème en ce qu'elles avaient, malgré tout, fondé sa réputation littéraire. C'est donc le décalage entre les postures littéraires de sa jeunesse et celle de sa maturité qui semble le pousser, en 1920, à revendiquer, avec une certaine constance, une filiation avant-gardiste qui le rattache aux idéaux littéraires de la belle époque et, selon toute logique, aux cénacles littéraires de la capitale qui l'avaient alors admis en leur sein.

Cette distorsion explique peut-être ses rappels et hommages constants aux maîtres de sa jeunesse dans ses ouvrages littéraires, alors qu'il se trouve de plus en plus en décalage vis-à-vis de cette posture initiale, hommages qui peuvent également apparaître comme une tentative de flatterie habile auprès de certains académiciens qui avaient soutenu le jeune écrivain avant l'« Affaire », et tout particulièrement Anatole France. Selon ce procédé, son premier livre, *Le chemin de Paradis*, qui avait fondé sa réputation littéraire, est réédité en 1921 chez De Boccard, orné de tout l'appareil para-textuel qui le rattache à l'avant-garde de la Belle époque : préface d'Anatole France, dédicace des contes aux poètes romans, félibréens et parisiens de sa jeunesse.

Désormais, la thématique de l'avant-garde passe au rang d'élément clef de la construction biographique de Maurras et de sa légitimation littéraire. C'est ainsi que, dans un dialogue fictif avec un jeune interlocuteur, il met en scène, en préface de *Barbarie et poésie* (1925), son ancien anarchisme esthétique et ses luttes passées contre les académismes :

« – Mais alors ! [...] Alors votre jeunesse a été insurgée ! Alors vous avez fait la révolution de nos grands-pères !

– Je n'ai pas l'intention de cacher que ces usurpateurs florissants n'ont pas été ménagés par notre jeunesse : ce fut précisément par de telles révoltes que nous nous montrâmes fidèles à la tradition légitime. ».<sup>708</sup>

Ainsi les *Inscriptions* évoquent-elles autant le classique des lettres françaises que le postsymboliste roman, avec parfois quelques excès dans le choix de certains poèmes de jeunesse que rétabliront des corrections ultérieures. Quant au *Mystère d'Ulysse*, ouvrage plus proprement classique, édité, dans la collection des éditions de la Nouvelle Revue Française : « une œuvre, un portrait », il contient, ainsi que l'indique la quatrième de couverture, « des éditions originales et des réimpressions d'ouvrages épuisés et recherchés des meilleurs écrivains d'aujourd'hui. Chaque volume est orné d'un portrait dessiné et gravé par les premiers artistes. ». Le portrait de Maurras ne comprend que le visage, insistant sur un aspect un peu bohème, cheveux mal peignés, barbe ombrant les joues, moustache sur la lèvre et vague barbiche. Il fait la part belle au regard, pénétrant et froid, aux rides étoilant la pommette, à l'oreille dégagée des cheveux, le portrait étant de trois quart.

Aucune référence à un code vestimentaire, à un temps précis, ce visage sans cou semble flotter sur le papier. Il est à noter qu'en page trois, en face du titre, un second portrait répond à cette esquisse, portrait en buste d'un grec ancien, Homère assurément, le front ceint de la bandelette d'Apollon. Est-ce une impression ? Ce second visage, plus âgé, se superpose au premier, lui ressemblant étrangement : même nez, un peu long, même regard en creux, même gravité noyée de barbe. L'idée se glisse d'un relais, d'une transmission implicite, soutenue par deux citations, en grec ancien, non traduites, de Sophocle. C'est dire que l'on s'adresse explicitement à cette happy few qui goûtera le charme, fortement attique, de l'ensemble. C'est impliquer, de façon transverse, une continuité, au travers du temps et de la langue, pour revenir à ce premier *Mystère d'Ulysse* : la fascination intacte qu'exerce le célèbre poème épique sur notre imaginaire.

Cette posture insolite naît, en réalité, d'une des contradictions majeures de la vie de l'homme que l'hagiographie cherchera à réguler. Si l'immédiate post adolescence et la bohème apparaissent comme, de toutes les périodes de sa vie, les plus indicibles et les plus chaotiques, le rattachant nécessairement aux tentatives d'esthétisme anarchique et symboliste de sa jeunesse, époque où le poète semblait avoir abandonné la Cité, la bohème littéraire

---

<sup>708</sup> Charles Maurras, *Barbarie et Poésie*, NLN, Paris, 1925.

demeure également la période de sa vie qui le rattache le plus au monde des lettres et aux avant-gardes. La bohème, élément à la fois accidentel et fondamental à son intronisation en littérature, justifie la nécessité constante de sa mise en scène réglée. La vie de bohème apparaît comme le mode qui le rattache aux avant-gardes, permettant de concilier les contradictions persistantes entre les positions littéraires et politiques de sa maturité et les ambitions de sa jeunesse : elle permet de concilier la dialectique de l'avant-garde et du classicisme, tension fondamentale tant à la réception de son œuvre qu'à sa posture d'homme de lettres, en 1920.

Néanmoins la plastique de son œuvre poétique comme des rééditions de son œuvre globale soulignent objectivement son versant classique. Ne pouvant souligner sa figure de bohème par ses écrits littéraires, Maurras va les mettre en scène dans sa propre vie. Aussi commence-t-il à broser, en parallèle, une image déroutante de sa personne, qui émerge au moment de la littérisation progressive de son œuvre et qui deviendra de plus en plus présente dans les décennies suivantes : son étrange posture de « bohème septuagénaire » :<sup>709</sup> « Son apparence extérieure frappait en effet tous ses contemporains comme quelque chose d'archaïque et hors de toutes les modes. Paradoxalement, il apparaît soucieux de son vêtement, mais selon les codes d'une élégance intemporelle. Cette apparence n'est pas due à un dédain mais prend, tout au contraire, tout son sens, comme étant la manifestation d'une vocation dont tous les insignes sont portés et revendiqués »<sup>710</sup>. C'est ainsi que, pour lutter contre des adversaires qui prétendraient le démoder, Maurras tente de se situer en dehors de toute mode. Ces stratégies, à la fois éditoriales et figuratives, pour autant qu'elles puissent souvent paraître surprenantes, ont un rôle bien précis dans la composition de son image d'écrivain et d'homme public.

D'un côté, cette posture marque sa fidélité aux idéaux et valeurs d'avant-garde de sa jeunesse. Elle affermit l'image de son élévation morale par la probité et l'austérité de sa vie, effet que renforce sa surdité, laquelle consolide son image de poète inspiré, de versificateur prophétique, en ce qu'elle le coupe du monde, le situant dans un dialogue intime, secret avec les idées pures, vision que reflète le titre même de son premier recueil, *La Musique intérieure*. Mais d'un autre côté, cette image de bohème, de dandy décalé, fonde également sa figure classique en ce qu'elle apparaît comme le refus, de la part d'un homme d'un autre siècle, de l'évolution moderne de la société, tombée dans le giron du capitalisme international,

---

<sup>709</sup> Lucien Rebatet, *Les Décombres*, Ed. Denoël, Paris, 1942, p. 120.

<sup>710</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op. cit. p. 152.

louvoyant de la Communauté vers la Société<sup>711</sup>. Elle symbolise ainsi à la fois sa relation de fidélité aux avant-gardes littéraires comme la protestation d'un vieux monde qui refuse de disparaître. Elle stigmatise le fait de relations hiérarchiques où l'intellectuel serait le familier des élites tout en leur étant inférieur, où le métier de l'écrivain ne pourrait se vivre que sur le mode de la vocation et de la soumission. Elle figure une posture double, à la fois de défense de l'esthétisme pur et de la liberté intellectuelle associée à l'union organique naturelle entre l'écrivain et les forces d'ordre équilibrant la nation. Il doit y soumettre son art par le rejet même de la condition sociale et financière nouvelle faite à l'écrivain qui ne peut plus assurer, par la pression matérielle exercée sur lui, son autonomie relative face aux pouvoirs politiques et financiers.

Le problème se pose pour Charles Maurras, en termes d'esthétique, de façon aussi profonde que récurrente : comment concilier une trajectoire de séduction politique qui doit être porteuse d'avenir et une véritable émergence poétique ? Sur quels points particuliers ancrer cette poésie afin qu'elle corresponde à l'engagement passé tout en offrant des perspectives plus nouvelles et fédératrices, en accord avec le nouveau public que courtise le journal comme avec celui qu'il ambitionne de conquérir entre 1920 et 1923 ? Et pourquoi insister particulièrement, si brusquement, sur cette figure du poète, jusqu'alors secondaire, alors même que Charles Maurras jouit d'une reconnaissance de critique littéraire comme d'écrivain en prose ? De nombreuses questions se posent et se superposent, en un imbroglio aussi passionnant qu'emmêlé : comment intégrer la poésie au sein de toutes ces stratégies d'auteur, en lui donnant de façon soudaine une place prééminente ? Comment dépasser les contradictions qu'impliquent ces stratégies écartelées entre deux pôles, le passé et la modernité, et comment Charles Maurras tente-t-il d'y remédier ?

## **II - Le Poète tardif : 1921-1924**

S'il n'est que trop courant de voir un jeune poète pincer sa lyre et lui arracher les plus vibrants accords avant que l'homme établi ne fasse école, devenant l'arbitre de ceux qu'il accepte au rang de ses disciples, l'ordre des choses est étrangement inversé en ce qui concerne Maurras qui fut, en poésie, juge et arbitre impitoyable avant que d'avoir publié. Alors qu'il fait profession de critique littéraire depuis 1886, le doctrinaire n'a, au sortir de la Grande Guerre, publié que peu de vers, et ce dans des revues provençales telles que *La Syrinx* ou *Le*

---

<sup>711</sup> Robert A. Nisbet, *La tradition sociologique*, Ed. PUF, coll. *Quadrige*, Paris, 1984, p. 98-99.



*Feu*. Or cette carence établit une contradiction majeure quand il fonde toute sa doctrine critique sur la valeur supérieure de la poésie, plus haute expression du politique et manifestation du degré supérieur de la nature humaine.

Il est poète cependant, on le sait, on le tient pour tel dans les cénacles parisiens depuis la publication de la *Bataille de la Marne*<sup>712</sup>, et l'on se récrie d'avance avant d'avoir lu ces vers assurément merveilleux qu'on le presse de publier, le Maurras poète étant, jusqu'alors, surtout connu de réputation<sup>713</sup> : ainsi, la comtesse de Noailles déclarait-elle, en 1919 : « Nous savons que Charles Maurras a composé des poèmes. Nous ne les connaissons pas ; nous les pressentons, nous les aimons. Nous lui demandons de nous livrer ces belles strophes, secrètes encore, filles du génie de Malherbe. Et qu'ainsi puissent se réjouir, sans nul serrement de cœur, ceux qui révèrent en Maurras un des plus grands écrivains de France. ».<sup>714</sup> On le harcèle, et il ne se défend guère d'avoir la faiblesse de faire des vers. Comment pourrait-il ne pas composer, quand la poésie lui est si constitutive, à tel point inhérente à sa nature qu'elle est un prolongement écrit de son âme ?

Mais ce n'est que dans le tournant des années vingt, à l'âge avancé de cinquante ans, que le "Maître" consent à donner enfin quelques poèmes épars. Il mêle des poèmes de jeunesse, certains datant des années 1890, qu'il déclare présenter sans effet, comme autant d'instantanés lumineux de son adolescence tourmentée, à des pièces plus tardives, compositions longuement mûries d'une âme solitaire. Anticipant tout reproche de fausse humilité, toute question un peu perfide, le poète se justifie de ce long retard dans la courte préface de ses *Inscriptions*, et décrit le parcours agité qui a si longtemps différé ce retour au lyrisme.

## **1. Analyse Littéraire : Les Inscriptions : 1921**

### **1.1 Genèse des Inscriptions**

Ce petit volume appartient à la collection des « Poètes français », composée par Joachim Gasquet. Selon un avis au lecteur « il n'y sera ajouté aucun volume, telle qu'elle, formant un cycle achevé, elle restera le témoignage du goût et de l'amour du poète des *Hymnes* et du *Bûcher secret*, enlevé par la mort en plein essor de son génie. ». Cette

---

<sup>712</sup> Parue en revue dans *Le Feu* en septembre 1918.

<sup>713</sup> Stéphane Giocanti, *Maurras, Le chaos et l'ordre*, op. cit. p. 285.

<sup>714</sup> Anne de Noailles : propos rapporté par Abel Farges, Revue *La Muse Française*, juin 1927.

publication, donnée comme fortuite, est un hommage posthume arraché à Maurras par l'amitié, comme il nous le dit dans la préface du petit fascicule et nous le confiera, en reprenant les mêmes mots et en les développant, dans la préface de *La Musique intérieure* : « Cher Joachim, comment ceci est-il possible, tu n'es plus là ! Et que me veulent ces feuillets qui m'étaient un présent de toi ? ».

C'est Gasquet, qui avait déjà, à l'époque de la *Syrinx*, publié ses vers, qui désirait encore publier Maurras. Il se serait ainsi chargé de collecter les quelques petits poèmes qu'il connaissait de lui : « Le recueil était fait, tu l'avais dans la poche. ». Il livre ainsi, en toute intimité, la triste raison qui l'a définitivement poussé à rompre ce long silence poétique : la mort tragique de son ami d'enfance et de combat en 1921, par suite des blessures contractées au front, et, à travers lui, de tous les siens, tous les leurs, de toute cette jeunesse d'Action française, héroïquement décimée par la guerre. Comment refuser, dès lors un imprimatur à l'ami fidèle ? Comment ne pas souscrire à un vœu venu d'outre-tombe ? Maurras laisse penser qu'il s'agit bien plus d'une concession faite à la mort que d'un désir propre de publication : cette idée d'hommage, de souci de mémoire clôt ainsi la préface, scellant l'appartenance de Maurras au groupe des poètes choisis par Joachim Gasquet : « Rangés comme des ombres autour du monument, nous en ferons jaillir une flamme que rien n'abaisse, afin que ton élan vers la poésie et la gloire soit perpétué dignement. ».

## **1.2 Les Inscriptions : analyse littéraire de chaque poème**

Ce premier recueil des *Inscriptions*, car une seconde composition viendra, incorporée à la fin de *La Musique intérieure* selon un tout autre découpage, tiendrait donc d'un autre sa composition. Il s'agit, pour l'heure, de 16 poèmes de facture et de prosodie variables, regroupés sous ce titre un peu mystérieux, sans article ni génitif explicatif. Le poète confiera qu'il avait songé à donner un titre plus transparent, *Inscriptions sur nos murs* ou *sur nos remparts*, pour mieux marquer, par l'apport de cette pierre nouvelle, sa contribution à la défense de l'art poétique qu'il révère, l'art classique. Incrire dans le temps, donner à penser, par ces inscriptions, où se mêlent cœur et raison, nous suivons ici le processus habituel d'une poésie néo-classique en perpétuelle révérence. C'est ainsi que la publication sera donnée, à Paris, sous l'égide de la collection « La Poésie de France ».

Le livret commence par le poème *Destinée*, qui deviendra, quatre ans plus tard, le premier poème de *La Musique intérieure*, suivi de *Beauté*, *Croix des routes*, *Le Cyprès*, *Ciel étoilé*, *ΚΑΛΗ ΤΙΣ ΟΥΣΙΑ*, *Clé du songe*, *Portrait*, *La découverte*, *A la Lyre de Thrace*, *Sur une*

*coupe de Venise, Marine, Pour la Voie Sacrée, Au Vers Neuvain, Couchant vermeil* - tiré d'un « colloque des morts » et *Optumo sive Pessumo*, qui sera le dernier poème de *La Musique intérieure*, ce qui confirme l'importance de cette œuvre pour le poète. Nous observerons, dans l'étude de *La Musique intérieure, Les Inscriptions et sentences*, dernier livre de dix-neuf pièces, et la nouvelle articulation de l'ensemble.

Pour l'heure, nous sommes devant la première œuvre poétique de Charles Maurras qui ne soit pas un tout. Il s'agit donc de poèmes épars, recueillis pieusement par amitié, recopiés et classés par le défunt Gasquet, ce qui conduit à une première question. Quand ces pièces ont-elles été écrites ? Adoptant pour la première fois une distorsion temporelle dont Charles Maurras deviendra ensuite coutumier, le recueil semble mêler des pièces depuis longtemps écrites - ainsi avouera-t-il, dans la préface de *La Musique intérieure*, avoir donné à lire à Jean Moréas la pièce 5 « Aux taureaux Dieu cornes donne » qui aurait relevé, en 1891, un sourcil étonné, Moréas étant surpris que Maurras puisse tourner quelques vers qui vaillent- avec d'autres poèmes, certainement plus tardifs. Il s'agit d'une œuvre de compilation, assurément destinée à renforcer l'image d'un poète imprimé presque malgré lui, une image enflammée tendue par la volonté de trouver un sens à la vie et une force dans l'élan poétique. Cette expressivité presque violente, nouvelle, est à souligner : elle fonde la construction d'ensemble et dévoile une sorte de désespoir rageur. Avant de nous intéresser à cette ligne surprenante, nous proposons de décrire, fusse brièvement, chaque pièce.

### *Destinée*

Ce premier poème porte avec lui tout le tragique d'une existence prédestinée, mal lunée, « le jour de la lune » étant celui d'une malédiction diffuse, d'un impossible choix entre l'ombre et la lumière.

« Tu naquis le jour de la lune  
Et sous le signe des combats  
Le soleil n'en finissait pas  
De se lever sur ta lagune »

Le poète de ce quatrain est cet homme asservi à un sort contraire, ou plutôt écartelé entre deux tendances, le combat et le soleil, la nuit et l'eau opaque, fermée de la lagune. Cette condition, tient moins d'une distorsion baudelairienne entre le spleen et l'idéal que d'une blessure constitutive, d'un véritable « fatum » antique. Ainsi ce poète, triste Lélian provençal, ne peut répondre aux « appels de l'Océan », étant pourvu d'une main débile.

« Jamais la gloire du vrai fer n'a brillé dans ta main débile »

La souffrance d'être un guerrier d'âme, sans armes véritables, s'exacerbe dans la contradiction permanente d'une incapacité physique : « Tu ne peux être matelot que d'imaginaires espaces ». Le rêve est présent, comme l'imaginaire, mais l'espoir d'une lumière irradiante ne voit pas le jour :

« Tu ne peux être matelot  
Que d'imaginaires espaces  
Où, comme ailleurs, le jour fugace  
Est lent à poindre sous le flot »

En ce monde d'eau, primitif pour ne pas dire saturnien, la lumière combat l'obscurité : « flamme torse » qui « lutte soir et matin » où il n'est pas de chemin clairement tracé, où ce « tu » de monologue intérieur, condamné d'avance à être poète et seulement cela, ne peut que « sentir » « le rêve étreindre la force ». Cet homme perdu au sein d'un monde en lutte, percevant le manque fondamental de sa nature, est-ce le jeune homme sourd, boiteux, nommé Charles Maurras, ou l'être humain, condamné par sa condition à entrevoir la force et la beauté du monde sans jamais accéder à sa plénitude radieuse ?

Du moment que Maurras tente de fixer une image monochrome d'homme de lettres et d'homme politique contrainte à la valeur majeure de la probité auprès de la population française, il ne cesse d'essayer d'unifier sa vie, sa pensée et son œuvre, alliant constamment cette œuvre à sa destinée. Cet effet d'alliage constant, s'il transparait dans ses essais et certaines de ses œuvres à caractère littéraire, est peut-être plus évident dans ses poèmes, où s'offre, le plus souvent, une double lecture, à la fois idéologique et biographique, métaphysique et lyrique, pour reprendre les termes du poète. Ainsi, le poème *Destinée*, qui se présente comme un prologue aux *Inscriptions* puis à *La Musique intérieure*, sorte d'hymne à « la naissance du guerrier de plume », confie les vers suivants :

« Mais tu n'as pas quitté ton île  
Ni fait bataille sur la mer  
Jamais la gloire du vrai fer  
N'a brillé dans ta main débile

Tu ne peux être matelot  
Que d'imaginaires espaces  
Où, plus qu'ailleurs, l'aube fugace  
Est longue à naître sous les flots »

Ils peuvent être lus selon le double prisme d'un existentialisme de droite figurant l'Homme luttant face à une nature hostile, adverse (représentée généralement par des métaphores marines) jusqu'au triomphe final de son œuvre civilisatrice :

« Darde au zénith la flamme torse  
Des volontés de ton destin »

Comme du partage d'une intimité secrète, celle du jeune Maurras qui, du fait qu'il fut, à l'aube de l'adolescence, sourd et boiteux, n'a pu se diriger vers la carrière maritime qu'il appelait de ses vœux étant enfant, de la même manière qu'il fut exclu de ces combats héroïques contre l'ennemi allemand où les siens, ses camarades d'*Action française*, allaient périssant ; combats auxquels il n'a pu participer malgré lui, réformé du fait de son infirmité. Son âme de guerrier, auquel son destin l'appelle pourtant :

« Tu naquis le jour de la lune  
Et sous le signe des combats »

Sera, dès lors contrainte à n'être que de plume et d'esprit :

« Tu ne peux être matelot  
Que d'imaginaires espaces »

### *Beauté*

Après cette ombre verlainienne, confuse et agitée, vient le second poème, radicalement contraire et presque violent dans son aspiration à l'énergie. *Beauté* est un appel à cette force qui illumine la conscience, à la fois quête et connaissance intime du beau. Dans ce dizain d'alexandrins classiques, après avoir donné au premier vers cette définition de la beauté soutenue par le rejet et l'apposition, arme et souffrance ensemble magnifiées :

« Toi qui brille enfoncée au plus tendre du cœur  
Beauté, fer éclatant, »

Le ton se fait supplique, et doute, car l'oxymore est présent, tout au long de la pièce, qui oppose « le plus tendre du cœur » et la blessure, enfoncée, antiphrase reprise d'une douleur acceptée :

« Ne me sois que douceur  
Ou si tu devais être une chose amère  
En aucun temps ne me sois étrangère »

Le doute n'est pas d'atteindre cette beauté mais de conserver sa présence ; les impératifs se succèdent, tout au long du dizain, qui n'est, grammaticalement, qu'une longue phrase injonctive achevée par un point d'exclamation : « Ne reconnaisse plus si c'est vivre ou mourir ! » / « Brûle et consume-moi ».

La beauté est, de fait, un glaive, qui poignarde le poète, et lui donne par cette blessure presque originelle, la force qui lui est essentielle : cette beauté source de souffrance, sans cesse comparée à une arme lumineuse : « fer éclatant », « dur javelot » « javelot vermeil », est aussi une torche qui brille, brûle et consume, « un unique soleil » « dardant de jour en jour une plus pure flamme ». Dans une sorte d'emportement fiévreux, le poète appelle cette force régénératrice, quitte à souffrir ou à perdre sa « raison folle de te sentir » :

« Que ton dur javelot, ton javelot vermeil,  
Dardant de jour à jour une plus pure flamme  
Je sois régénéré jusque au fond de l'âme  
Et même ma raison folle de te sentir  
Ne reconnaisse plus si c'est vivre ou mourir ! »

Dans cette expression apollonienne du trait de feu qui transporte l'âme et lui redonne la force de vivre et d'être, nul élan pour une acception mystique moins païenne. La beauté est décrite comme une force essentielle dont l'âme est en manque, sans laquelle la vie n'a aucun prix.

### *Croix des routes*

Ce troisième poème, composé de deux quatrains d'alexandrins en rimes croisées, totalement antithétiques, ancre la contradiction : seule une âme humble, « très pure » peut être la mesure de « toutes les grandeurs » : c'est dans l'intimité d'une âme profonde, en une intériorité unique, que se trouve le chemin à suivre, à la croix des routes : « Un ciel intérieur illumine vos pas. ».

A cette âme que l'on vouvoie, à la fois étrangère et familière, à laquelle on parle « tout bas », s'oppose une « fière déité » que l'on tutoie pour mieux la rabaisser, qui se « rit de la loi ». Loi au demeurant mystérieuse, commune à tous les hommes, le respect du sol natal :

« Mais, sans te souvenir du lieu de ta naissance,  
Ta fière déité rit-elle de la loi,  
Fuis : la foudre a marqué d'une haute vengeance  
Des êtres plus chétifs et plus vides que toi ! »

Quel est cet être pétri d'orgueil qui se divinise-lui-même, arrogant, prétentieux, chétif et vide, l'union d'une débilité physique fondant une inconsistance psychique devenant un thème

récurrent ? Tout poète ou tout homme qui ne prend racine dans le passé, dans la tradition native du lieu de sa naissance. Cet être maudit, qui a choisi, à la croix des routes, le mauvais chemin, est condamné par un ciel sans pitié, qui se venge lorsque l'homme oublie qu'il n'est qu'un homme et encourt ainsi la foudre de Zeus. Le thème d'une violence intrinsèque à la nature, d'une force primitive qui ne supporte pas que l'on s'émancipe de sa loi, force vengeresse, est affirmé par l'impératif en rejet : « fuis », issue somme toute méprisable, par l'ironie de la condamnation « fière déité » que souligne avec dédain les comparatifs de supériorité : « plus chétifs » « plus vides que toi », par l'accent presque prophétique du propos, une « haute vengeance » tombant du ciel, et par ce ton de colère exaltée qui culmine dans le point d'exclamation final.

### *Le Cyprès*

Ce cinquième poème est certainement l'un des plus célèbres : mainte fois repris, il correspond assurément à cet état de deuil où sombre le pays, plongé dans des « Jours appesantis d'un souvenir sombre ». Les biographes de Maurras suggèrent que cette pièce des *Inscriptions*, anticipant largement cette période de 1920-1921, aurait été écrite dans un accès de désespoir amoureux, en raison d'une rupture sentimentale décisive. L'état d'une dépression insupportable, d'une âme brisée qui se tourne vers l'emblématique cyprès des cimetières émeut, dès les premiers vers, la confidence trouvant un accent de sincérité par sa simplicité :

« Tout me fait trop mal ».

Le poète, tenté par le suicide, se tourne vers le cyprès natal. L'arbre, auquel il s'adresse, en une personnification magnifiée par la nature,

« O roi des jardins de pampre et d'olive,  
De roses vêtu, »

Est celui du jardin méditerranéen. Mais la question demeure, brûlante :

« De moi voudras-tu ? »

Le cyprès a été le témoin du désespoir amoureux du poète, nouvel Orphée qui tentait, par ses plaintes, « d'amollir la roche ». Comment se faire pardonner ce délire d'amour, cette « humble défaite de ma longue erreur » ? Trahi, abandonné, il semble que le poète l'ait surtout été par lui-même :

« Et, bien qu'aux réseaux de l'enchanteresse  
Fut trop lié mon sort »

Femme enchanteresse, qui l'a pris et retenu dans ses filets, et dont il ne peut supporter l'abandon. S'il s'agit de mourir, la vie étant devenue insupportable, que l'on retienne néanmoins la pureté d'âme du poète : un accent de révolte soudaine le saisit, d'orgueil bafoué qui s'émancipe de tous les carcans :

« J'ai la liberté des seules richesses  
L'honneur et la mort. »

Poursuivant ce retour sur soi, confiant au cyprès qu'il reste digne de sa force verticale, symbolique d'une mémoire sans tache, le poète achève ce dernier quatrain sans s'apitoyer sur lui-même, oubliant l'accent de l'élégie pour recouvrer sa dignité première :

« Tu peux m'accorder la paix de ton ombre,  
Ami fier et pur,  
Et m'incorporer à ton signe sombre  
Debout dans l'azur. »

Cette fin, devenue glorieuse, est celle d'un retour, au jardin provençal comme à l'estime de soi-même. La force de l'image finale, presque picturale, du cyprès sombre dans l'azur symbolise la sentinelle toujours fidèle, la mort présente dans la vie d'une nature où celui qui disparaît « s'incorpore », vision comtienne non d'une résurrection catholique mais d'un éternel recommencement. La force agnostique du propos comme son vertige suicidaire seront par la suite vivement reprochés au poète. Par ailleurs, son aspect de morbidité post-symbolique gênant le poète, *Le Cyprès* sera banni du livre des *Inscriptions et sentences* de *La Musique intérieure* et intégré au livre *None* des poèmes donnés comme largement antérieurs.

### *Ciel étoilé*

Ce sixième poème se déclare comme la paraphrase du distique de Platon, en un quatrain qui mêle les étoiles, « milliers d'yeux » et ceux du poète, qui s'extrayant de l'instant contingent, se tutoie lui-même et se revoit, plus jeune, (allusion aux quatre nuits qu'il décrira plus tard) cherchant dans la beauté répandue par la voûte céleste la raison de son existence : « Tes yeux cherchaient là-haut le destin de leur flamme : ». L'accent platonicien d'une beauté supérieure, inaccessible à l'entendement humain, est cependant adouci par cet envol de la quête, ce besoin d'espoir.

« Tes yeux cherchaient là-haut le destin de leur flamme :  
Que ne suis-je, harmonie et splendeur, ces grands cieux  
Pour répondre au désir qu'ils t'ont versé dans l'âme  
Et pour te contempler avec des milliers d'yeux ! »



## *ΚΑΛΗ ΤΙΣ ΟΥΣΑ*

Le septième poème, au titre en grec non traduit, *ΚΑΛΗ ΤΙΣ ΟΥΣΑ*, est un court poème formé de deux septains d'octosyllabes. Il se présente, sous le titre non traduit du grec, comme traduit d'Anacréon par le poète, après Henri Estienne, Rémi Boileau et Ronsard. Cette traduction nouvelle fédère Maurras à un ensemble prestigieux, à une Renaissance revisitée par l'Ecole Romane dont Rémi Boileau était membre. Cette présence récurrente en poésie donne également à la petite pièce un accent de vérité universelle, transcendant les siècles.

« Mais aux femmes il partage  
Ores qu'il a tout donné  
Quelle force ? La beauté. »

La première strophe conserve un fond prométhéen : les animaux sont tous pourvus d'attributs :

« Et comme le poisson nage  
Par ainsi est l'homme sage »

L'homme, et non la femme, créature faible, mais à laquelle ce Dieu démiurge a donné la beauté. C'est-à-dire une force supérieure, une arme redoutable entre toutes :

« Et quelqu'une qui est belle  
Ainsi passe et fer et feu. »

Vision surprenante d'un combat perdu d'avance, teintée d'une certaine misogynie, et pour le moins acerbe. Date-t-elle de la rupture sentimentale largement évoquée par les exégètes maurrassiens ? Maurras cite l'écriture du petit poème aux alentours de sa rencontre avec Moréas. Quant à l'élan amoureux, pour autant qu'il existe, il semble ruiné par le ton de vérité générale de la première strophe, ferme et fortement scandé par des octosyllabes sans césure, rimes embrassées en 1 et 4, puis 2, 3 et 6, entrecoupées de rimes plates. Cette distance du propos est largement soutenue par l'effet de « brouillon de version » que provoque la phrase traduite mot à mot, dans son ordre premier, et non selon l'ordonnance française, avec un verbe séparé de son sujet et rejeté en fin de phrase : « Aux taureaux Dieu cornes donne ».

L'absence des déterminants, l'emploi de formes surannées « Ores » « Quelqu'une qui », la répétition de « Oui da » plonge, de fait, dans l'ancienneté du propos. Dieu a donné aux femmes l'arme de la beauté, arme supérieure, « pour toute rondelle », « contre tout épieu » qui « passe fer et feu ». Est-ce une excuse, pour le poète, à s'être laissé aller à aimer et

à avoir été vaincu, dans ce qu'il décrit comme un conflit ? Un conflit où tant d'autres, ont, comme lui vérifié la vérité première de la beauté, force immanente des femmes.

### *Clé du songe*

Le poème se place à nouveau sous les auspices d'une référence d'antiquité revisitée, puisque l'aède qui chante « Euphorion » est le fils d'Hélène et de Faust. Cette étrange pièce poétique, composée de six quatrains d'octosyllabes, pose, dès les premiers, vers la question, dans un discours direct dont la réalité est affirmée par l'usage du tiret introducteur du dialogue :

« - Comment croire que la vie  
Nous redouble de tels coups !

La vie, lorsque « sa haine est assouvie » semble cependant assez douce. Et le renouvellement de la peine ne saurait être aussi destructeur qu'en la première atteinte. Comme l'indique le second quatrain :

« Son breuvage maléfique  
Ne dissoudrait pas deux fois  
Du plus âpre des toxiques  
Même force et même poids »

L'amour, dont il s'agit sans qu'on le dise, est un venin, dont la première piqûre atteint l'âme si fortement qu'elle n'aura plus la force de se livrer toute entière, à l'avenir, à ce même tourment. Le conseil d'Euphorion est aussi désabusé que sage :

« Si ton âme est saturée  
Jusqu'aux moindres éléments,

Va, repose invulnérable  
Dans l'armure des douleurs  
Au refuge incomparable  
Qu'aménage le malheur »

Triste conseil qui suggère de ne plus aimer pour ne plus souffrir. Le poète, drapé dans son chagrin, « troublé par un songe », « au corps lassé », a semblé perdre toute morgue et toute dignité. Mais le conseil d'Euphorion, au nom étrange « d'heureux », donne au dernier quatrain l'explication finale, la finalité d'une brisure de la vie : elle permet de connaître cet ancien mal, de le chanter, de le contenir prisonnier par la grâce du chant poétique :

« Au cristal qui l'emprisonne  
L'ancien mal est enchanté  
Et la voix de l'heure y sonne  
Mon amour et la beauté. »

Vaincre l'infortune renouvelée de la vie, c'est s'endurcir, fermer son cœur au retour d'une autre flamme et poétiser le mal d'aimer en cultivant la distance et l'éloignement. Cette leçon de sagesse, toute stoïcienne, donne à ce poème, dont le titre évoque implicitement Freud et l'immense succès de « La Clé des songes », une portée d'ascèse psychique.

Loin de chercher la clé des songes dans des égarements psychiatriques, chassons « les images du passé » et détournons notre vie, qui peut être assez douce, des tourments de notre âme grâce à cette force du malheur, cette rigidité de glace, ce cristal qui rend invulnérable et permet de transcender le mal devenu poésie, laquelle n'est pas non plus sans évoquer l'idée, qui se fera par la suite récurrente, de la force de la volonté et du dépassement de soi selon un existentialisme de droite assez proche, en un sens, d'une perception hégélienne de l'être.

### *Portrait*

Il s'agit là d'un portrait étrange, au titre légèrement mystificateur, peut-être pour suivre le précepte de Jean Moréas, conseillant de rester toujours un peu énigmatique. Coupé en son centre par des questions sans réponse, le poème évoque l'ode antique, quand, après deux quatrains, en vers neuvains, il s'interrompt, usant d'une autre police : « Ici, les filles dansent et chantent. ».

Chantent-elles le quatrain qui suit, et qui, loin d'être une invite, repousse tous ceux qui ne sont pas « de notre jardin » ? Quel est ce « passant de mauvaise mine » auquel on s'adresse ? Il semble que ce soit le voyageur du premier quatrain, qui s'est approché « guettant quel air de musique rôde ». Les termes soulignent l'idée d'un vagabondage réel ou imaginaire, « l'œil hagard qui va sur la mer », d'un retour, peut-être, à soi-même :

« Me diras-tu ce que signifie  
Ce reflet neuf du vieil Andréa  
Peintre ? Lecteur en philosophie ?  
Ou simple retour de Nouméa ? »

Autant d'allusions à un personnage inconnu, en mutation permanente, jeune s'opposant à vieil, en changement d'emploi ou de lieux, personnage que son errance, confinant à la mendicité, que semble exclure de tous les milieux d'un monde calme, établi, confortable.

« Allez, passant de mauvaise mine,  
N'approchez pas de notre jardin  
Ni du palais, ni de la chaumine  
On a serré le pain et le vin. »

Cette peinture, portrait d'une bohème, condamne-t-elle ceux qui repoussent ou celui, qui, à force d'errer, n'appartient plus à une communauté clairement identifiée par des symboles d'inclusion : « notre » jardin, « on » ? Et, de fait, la pièce poétique suggère moins le retour du voyageur qu'un retour devenu impossible.

### *La Découverte*

Ce poème de sept quatrains d'octosyllabes assez peu réguliers, souvent prolongés de « e » muets, s'offre comme le fruit d'une démarche métaphysique. Si nous ne pouvons le dater, il semble qu'il soit proche de la parution du recueil puisque Charles Maurras y indique clairement son âge avancé en des expressions comme « à mon automne » ou « Presque à la veille d'être au port », selon la métaphore classique du voyage de la vie. Les trois premiers quatrains, dont tous les verbes sont au passé, imparfait narratif et de continuité ou passé simple, figurent l'essence de son exaltation, lorsque :

« Le vent de mer qui frémissait  
Tendit mon cœur comme une toile. »

L'âme ardente du jeune être fut ébranlée, au sens premier, par de forts mouvements marins

« ...grands routes en lacets  
Qui serpentent sous nos étoiles ».

Une quête spirituelle commence, celle d'une âme portée « Dans une solitude farouche » à rechercher un sens à sa vie, un sens à la fois personnel et universel, une place : Comme il (le vent de mer, sujet du premier, second et troisième quatrain) mettait en mouvement :

« Depuis la cendre des ancêtres  
Jusqu'aux brasiers du firmament  
Toutes les sources de mon être »

Après la description de cette jeunesse poussée par ce flux vers une aspiration de beauté « du sombre flot cueillant la fleur » vient le temps de l'expérience, une expérience amère, faite néanmoins d'une certaine acceptation :

« La vie entière m'apparut  
Sa dureté, son amertume  
Et, quelque lieu qu'on ait couru  
Cette douceur qui la parfume »

La vie est difficile mais toute parfumée d'instant de douceur, simples, pour peu que l'on veuille bien les sentir. L'humilité née de l'âge prend la place des exaltations passées :

« Enfant trop vif, adolescent  
Que les disgrâces endurcirent  
A mon automne enfin je sens  
Cette douceur qui me déchire »

Dès ce quatrième quatrain, le poète revient au présent : il s'est résigné à n'être pas heureux, mais à savourer la douceur de vivre. Le vertige du suicide s'est enfui :

« Je ne crois plus les pauvres morts  
Mieux partagés que nous ne sommes »

L'idée de morts en souffrance, baudelairienne, « Les morts, les pauvres morts ont de grandes douleurs », s'est glissée dans le propos. Mais cette « découverte » d'un malheur universel permet de mieux éprouver la douceur de la vie. L'homme d'âge s'apaise sans toutefois renoncer : le dernier quatrain, véritable marche au tombeau du poète, met en scène un personnage ascétique, pétri d'une morale stoïcienne, qui conserve l'ultime dignité « d'une espérance inassouvie » :

« Mais je ne mène à ce tombeau  
Regret, désir, ni même envie  
Et j'y renverse le flambeau  
D'une espérance inassouvie. »

Nous notons l'importance redondante des formes négatives, soulignant une force morale intacte, sans regret, désir, ni même envie : l'orgueil qui transparaît se cristallise dans les verbes au présent, « Je mène » « j'y renverse », dans le sujet « je » clairement exprimé, et dans le geste de feu inversé qui évoque le bûcher funèbre de ces héros mythiques s'immolant eux-mêmes, Hercule ou Didon, mais qui n'ont pas, dans la mort, renoncé à eux-mêmes.

### *A la Lyre de Thrace*

L'inscription latine, tirée de Virgile, qui suit le titre évocateur d'Apollon, semble offrir ces douze vers, trois quatrains d'alexandrins, au faible nombre de ceux qui l'égalèrent : « Paucis quos aequus. ». Le mythe d'Orphée se lit de façon allusive, prêtre à la bouche glacée

et unique amant, et l'on ne sait si c'est au dieu Apollon lui-même où à la lyre que parle le poète. Le Styx, le bord muet du fleuve, la grande lyre allongée au ras du flot dormant, tous les éléments des Enfers sont ici repris. Après la mort d'Orphée, la lyre s'est tue, emportée par la mort.

Au second quatrain, un présent téméraire « J'approche » remplace le passé. Le poète retrouve peu à peu les sons anciens, ranimant les cordes de l'instrument. La métaphore d'une remontée aux sources poétiques, magique, divine, parcourt ce quatrain : il s'agit bien de la lyre d'Apollon, « creuse écaille où dort la divine leçon ». Les doigts malhabiles en étreignent les cordes dans l'ombre, comme lors d'un mystère orphique, et la musique renaît « grave mère des sons » selon la conception toute platonicienne, d'un monde ordonné, où l'harmonie jaillit du nombre exact, musique des sphères qui naît des nombres et que cherchait ardemment Pythagore.

Le troisième quatrain prend une allure plus prophétique, la lyre ne pouvant donner sa musique qu'aux « justes Favoris que le Dieu sut élire ». Seuls ces poètes auront le privilège de faire résonner la « voix vibrante de la douce lyre ». Nul doute qu'un futur triomphant n'éclate dans cet impératif « Laisse éclater ta voix, vibrante et douce lyre », car d'autres poètes viendront, pinceront les cordes et porteront ce défi d'éphémère qu'est la poésie en face de la mort. Souci d'éternité mais aussi de bonheur, la lyre offre une double victoire, à la fois sur le temps et sur le chagrin :

« Laisse éclater ta voix, vibrante et douce lyre,  
Ton défi d'éphémère à la Parque porté  
Des justes favoris que le Dieu sut élire  
Trompera l'amertume et l'infélicité ! »

Cette vision dynamique, tonifiante, du chant poétique pour celui qui l'exerce, révélateur d'harmonie supérieure et rédempteur d'une harmonie interne détruite par les malheurs de la vie, se fait de plus en plus vive et présente, expurgée, dans *A la Lyre de Thrace*, de doutes personnels. Plus que pour lui seul, c'est pour tous ceux qui se vivifieront à cette source antique que le poète s'adresse, avec une force injonctive qui ne semble pas supporter d'objection.

*Sur une Coupe de Venise.*

D'une façon plus symboliste, le poète s'intéresse à un objet. Peut-être pourrions-nous trouver une influence mallarméenne dans cet objet porteur d'une vocation, objet révélateur d'une vie ou fantasme né dans l'imaginaire du poète à la vue de cette « corolle glorieuse ». La

coupe est ancienne, médiévale, remplie par un échanton « pour une lèvre sinueuse ». Le sourire de ces lèvres, mystérieux, cette bouche, « mère et victime du désir » qu'elle provoque semble poser la question du plaisir et de son assouvissement. Le second quatrain part dans l'évocation d'une « beauté mystérieuse », « flancs légers, tête radieuse » qui but longtemps à cette coupe, calice étrange, mêlant « peine et plaisir ».

Un couple naît, à cette femme correspond un amant dont il semble que nous connaissions l'existence :

« Pour lui, c'était un artisan  
Né dans la Ville, mais Pisan  
D'art mineur et de race pure. »

Artisan ou artiste, d'art mineur mais de bon aloi, qui n'est pas Vénitien pour n'être pas de famille vénitienne. Une Italie de Renaissance voit rapidement le jour, et l'évocation d'un adultère qui se moque de toute prudence, de toute barrière :

« Ils s'étreignaient comme des dieux »  
Survint l'époux, le Doge vieux  
Qui d'un seul trait fit deux blessures. »

Le crime de sang, vengeance d'un honneur bafoué, la soudaineté et la force du trait, la certitude de la narration, liée aux articles définis, tout concourt à achever la fresque dans une chute violente, la mort punissant et unissant les deux amants. La coupe reste, vide, étrange témoin de ce destin de femme, et semble évoquer, par delà les allusions sensuelles, la nostalgie d'un ordre, d'une loi, d'une hiérarchie, d'un sens de l'honneur, de tout un monde fantasmé et aujourd'hui disparu.

### *Marine*

Dans ce poème, Maurras use pour la première fois du sonnet : à deux quatrains de décasyllabes, qui fixent une situation générale – le navigateur a perdu l'étoile polaire – répondent deux tercets personnels. Le poète cherche l'étoile inspirante, guide de sa navigation : mais le propos, habituel chez Maurras, de la présence de ce phare platonicien, trouve une force originale dans l'angoisse à laquelle s'associe cette quête : « Etoile aimée éteinte en tombant ! ». La vie est cette « course rapide/ De ce rameur ployé sur son banc ». Il cherche une lumière qui le guide, « au bord du ciel vide », dans toutes les étoiles qui s'éteignent « dans l'air livide ».

Si la métaphore de sa propre quête est transparente, quoique filée à l'extrême, « par delà vergues et haubans », le poème n'offre pas, cette fois ci, de leçon d'ascension par l'ascèse des amours terrestres, tout au contraire. Un ton nouveau intervient, qui compare l'étoile perdue et la femme aimée. Un tîret de dialogue parle à celle qui l'a trahi, en laquelle il a mal placé une confiance absolue :

« - J'avais élu pour unique étoile  
Ce qui brûlait dans tes yeux sans foi  
Sombre et doux feu qui menais ma voile »

Ce rappel d'un désespoir amoureux s'achève en une menace au suicide, faite à l'aimée, qui reste l'élue, malgré tout, unique et éternel objet de cette passion dévastatrice.

« Puisque ma vie a perdu sa loi  
Je descendrai sous l'eau qui se voile  
N'ayant aimé ni voulu que toi. »

Ce poème contredit de façon irrémédiable les leçons précédentes, ce thème d'un mourir d'amour auquel il faut renoncer, largement repris ici et là. Cette mort de noyade brumeuse, affirmée par le futur du verbe descendre, s'oppose à tous les mouvements ascendants dont le poète a parlé auparavant. L'aspect irrévocable, définitif, de la perte de l'aimée authentifie ce désespoir, lui conférant la force d'un moment réel, vécu, éloigné de la pose de sagesse stoïcienne largement professée dans les *Inscriptions*. Il semble donc que nous soyons en présence d'un poème très antérieur aux précédents, peut-être contemporain du premier « *Pour Psyché* » de 1891. Dans ce poème de jeunesse, les symboles sont simples, clairs et sans allusions mythologiques. Le ton marque une douleur sans fard, et cette humilité de l'amant déçu, abîmé dans son amour au point de ne pouvoir rompre sans mourir.

Joachim Gasquet, s'il est bien l'ordonnateur du recueil, a placé cette *Marine* en pendant de *Sur une Coupe de Venise*, peut-être par proximité thématique, la passion amoureuse entraînant la mort, peut-être par souci de pudeur, l'allusion à un chagrin d'amour et à un cœur brisé pouvant fortement gêner le Maurras combattant des années 1920. Il est difficile de nourrir des hypothèses sérieuses et nous n'en sommes qu'aux conjectures les plus vagues. Mais il est assuré que dans la recomposition de 1925, dans *La Musique intérieure*, le sonnet change de place. Il est exclu des *Inscriptions* et se voit placé dans le livre *None*, juste avant *Le Cyprès*, également exclu, et qui parle, lui aussi, de préférer la mort à la vie. Cette veine « décadente », morbide, d'un poète vidé de toute force spirituelle pour avoir préféré un amour humain à une philosophie de la volonté ne sera pas autrement filée. Il reste qu'elle est



présente, même de façon rapide, dans une compilation hâtive, où le faible nombre de pièces nouvelles incite à faire feu de tout bois.

### *Pour la Voie Sacrée*

Dans ce sonnet de facture classique, en rimes croisées, selon un principe fort usé des symbolistes, c'est de nouveau un objet qui sert de détonateur artistique au poète : « Sur un groupe de Maxime Réal del Sarte », est inscrit sous le titre, *Pour la Voie sacrée*, ce qui a pour effet d'unir le lieu mythique de la grande artère romaine, où étaient déposés en hommage colonnes et bustes, et la statuaire du sculpteur, fort proche de l'Action Française. Il pourrait également s'agir d'un retour d'hommage, le groupe, qui n'est pas clairement nommé, non plus que les personnages, pouvant être ce « monument de la victoire » de Rouen où l'un des fantassins (celui de gauche), ressemble à Maurras. L'on imagine, de prime abord, un de ces bas-reliefs votifs, commémorant, sur la voie sacrée, la valeur du mort. Le poème commence par un tiret de dialogue, selon un procédé devenant usuel chez Maurras. Une présence parle, un « je » clairement identifié, en quête de cet autre que l'on trouve enfin :

« - Je t'ai cherché sous le ciel qui tonne  
Jusqu'à ce bord de talus désert »

Malgré un monde violent, sous l'orage, peut-être encourant le courroux de Zeus, la figure féminine qui s'adresse au héros retrouvé s'unit à lui, d'esprit et de corps :

« Ne rêve plus que je t'abandonne  
Ne suis-je pas la chair de ta chair ? »

Une union de symbiose unit ces étranges amants, la régénérescence de l'une passant par la perte et la souffrance de l'autre. Ainsi cette forme féminine, déesse de la beauté ou de la nature, reverdit-elle des lauriers du

« Sacrifié que ma main couronne  
J'ai le front ceint de tes lauriers verts »

Le propos, dans les deux quatrains suivants devient plus obscur, presque sibyllin : s'agit-il d'un mort que la déesse reçoit sur son sein, ou d'un amant qui ne s'est pas encore voué à cette déité ? Les impératifs « Epanouis ta pleine lumière ! » « Honore et prie avant de gémir. » conduisent à penser que l'union n'est pas encore consommée. La déesse le supplie presque :

« O mon amour, ô grande âme fière,  
Pour achever de nous réunir  
Epanouis ta pleine lumière ! »

Nous sommes ici au centre d'une métaphysique fort particulière, l'idée d'une transverbération de l'âme s'unissant à Dieu dans la mort, le mythe de la foi chrétienne étant revisité par cette féminisation d'une déité en attente amoureuse. L'âme doit accepter de se fondre dans la force impérieuse de la Nature, qui crée la vie par « l'immortel Désir » et qui la féconde dans toute mort devenue recommencement. Cette vision mystique et païenne d'une victoire sur la mort, la souffrance et la peur de mourir résonne particulièrement dans le dernier tercet :

« ...Les doigts tremblants, l'immortel Désir  
Ayant défait un pan du suaire  
Honore et prie avant de gémir. »

Quelques signes témoignent d'un changement de locuteur, cet étrange point de suspension, en tête du tercet, ou la majuscule donnée au nom Désir, qui semble en faire la divinité du premier discours. L'hypothèse d'un mourant auquel on s'adresse laisse place à un homme héroïque mais blessé par la vie, un mortel, qui doit comprendre l'impulsion vitale du monde et l'admirer avant de s'y soumettre. Cette leçon de vie, nouvelle, entend fonder une philosophie dynamique, celle de l'éternel retour : ainsi les éléments de l'Antique, « la Voie Sacrée » « le ciel qui tonne » « les lauriers verts » procèdent de l'enchâssement des moments de l'histoire dans un temps plus vaste. Il n'y a pas de rupture véritable mais une succession, un héritage. Le ton, plein d'autorité et de hauteur, s'adoucit de quelques notations physiques, « chair » « front » ou « doigts tremblants » mais l'idée de la mort physique s'estompe, vaincue par la lumière s'exhalant de l'âme. La Voie Sacrée est donc celle qui conduit à ce paradis comtien, assurément païen, et le sonnet *Pour la Voie Sacrée*, qui invite à la prendre, impérieux, résonne comme un commandement.

#### *Au vers neuvain*

Composé d'une alternance savamment dosée de décasyllabes irréguliers à rime féminine et de vers neuvains, cet hommage à ce vers particulier rappelle bien moins l'impair de Verlaine que la légèreté rythmique suggérée par Horace. Le poème est formé de deux parties, clairement définies par un chiffre romain et un titre, « Rime et Raison » pour le premier, « Ordre et Progrès » pour le second, évoquant la célèbre maxime comtienne, avec cet emploi désormais bien connu de la majuscule qui, avec l'absence d'article, donne un sens premier, et pour tout dire définitif, au substantif.

## I : Rime et Raison

Le premier quatrain invoque le

« Doux vers neuvain que la Muse loue  
Pour le mystère de sa beauté »

Les vers mêlent l'antique et le mystère, fondant la beauté poétique dans une perception esthétique sans explication. La métaphore s'établit ensuite entre le vers neuvain et la vigne, « sarment fleuri, pampre, molle vigne », il entoure, joue, lie et délie, montant sur l'arbre droit planté par le poète : « bel orme ou ormeau viril ». De cet embrassement végétal naît l'harmonie, à la fois rigueur et droite ligne et trilles contournées de la vigne : c'est cette alliance qui permet au vers neuvain de dire : « un chant de rêve et d'amour ». Cette esthétique ancienne et sage donne au monde les couleurs de la douceur de vivre, qui unissent les convives d'un cercle en un repas de fruits :

« Dis les bons vins qu'on verse à la ronde  
Et la pastèque et les abricots »

En ce moment épicurien, le poète se livre, non sans désinvolture, à goûter ce plaisir simple, rayonnant tant que la parole résonne, reprise en écho :

« J'aurai souci de la fin du monde  
Après la mort de la nymphe Echo ! »

## II : Ordre et Progrès

Une reprise de ton, plus grave, semble reprendre conscience de la gravité des chants :

« Oui mais la Muse aime aussi le grave  
Frémissement qui courut notre air  
Sur le tombeau de ces jeunes braves  
Que le désir de l'âme a rouvert : »

Il ne s'agit pas seulement du chant funèbre qui exalte les héros morts, sacrifiés à la victoire, mais d'une pulsion héroïque, décrite en un long rejet, en dehors du temps commun, et recouverte au travers des âges :

« Si je les suis au fond du Tartare  
Armé du glaive et de l'aviron  
Redemandant cette vertu rare  
Que tous les siècles nous envieront »

Ce besoin de force, cette prière pour recouvrer « cette vertu rare », ce courage fondamental, s'inscrit dans un temps antique, celui des enfers grecs, le Tartare des héros déchus, Sisyphe ou Prométhée, l'arme domine, glaive romain ou aviron d'Ulysse. L'éternité ne peut transcender la mort que dans cette continuité. Le poème enchaîne les hypothèses, construit sur le développement ternaire d'une succession de conditions. Ainsi, le poète-héros se voit-il, au troisième quatrain, presque vaincu, « mordu des dieux de la flamme / ensanglanté, prêt à défaillir », mais toujours porteur d'espérance, d'énergie vitale : « Et si... Je réunis dans un cœur qui pâme/ Mes vœux de vivre et de rebondir ».

L'épuisement physique, la blessure, ne dominent pas cette volonté d'élan. Le quatrain suivant dit le cours des choses terrestres, celui dans lequel il faut s'inscrire, quitte à accepter cet ordre. Un ordre qui n'est pas sans évoquer l'ordonnance des sphères célestes, rayon et mouvement :

« Puis, au rayon de la pâle étoile  
Qui meut la terre et le genre humain »

Faut-il voir dans la périphrase de « pâle étoile » la lune, astre de l'ordre, et non le soleil, ou former l'hypothèse que notre soleil n'est qu'une pâle étoile au regard de l'immensité ? Accepter ce monde, cosmos immense et mystérieux, revient à s'accepter soi-même, à chercher « par rame et par voile / la place due et le bon chemin ».

Dans cet ordre supérieur, il n'est de place pour la révolte ou l'orgueil. C'est par la poésie, et son vers neuvain, à la fois rigueur et souplesse, que le poète parvient à ressentir cet ordre souverain, et à en percevoir le rythme.

« Mon vers neuvain, toi seul cadences  
Les jeux de l'Être et de l'Élément,  
Ta mélodie à ce trouble immense  
Mesure l'ordre et le mouvement. »

Ce quatrain, pétri de métaphysique pythagoricienne et de mystique comtienne mêlées, reprend le thème d'une harmonie supérieure, une « mélodie » qui est la preuve d'une beauté supranaturelle, que nous pouvons ressentir dans la musique poétique, puisqu'elle est à la fois mètre et jeu des sons, mesure et mouvement. Bien plus qu'un simple idéal néo-classique, purement esthétique, nous voyons se profiler une esthétique de l'ordre, vision plus vaste et englobante, un système d'ensemble où la métrique devient la manifestation de la règle nécessaire à l'épanouissement.

*Couchant Vermeil*, (Tiré d'un « Colloque des morts »)

Ainsi qu'il le fit dans *La Bataille de la Marne*, pour suggérer l'inachevé, ou les vers qui manquent, le poète choisit de débiter par deux lignes de pointillés. Elles inscrivent le poème dans un ensemble plus vaste, pré-écrit ou à écrire, sans donner d'autre explication qu'un titre qui n'apparaîtra plus dans les *Colloques des morts* successivement publiés par Charles Maurras. Avant de lire cette pièce, nous noterons qu'il s'agit là des neufs premiers quatrains de la pièce VII, finale, du premier *Colloque des morts*, nommée « Le poète », dans *La Musique intérieure* et que ce fragment sera repris dans *La Balance intérieure*, intégralement, dans cette même pièce VII, « Le poète », mais qu'il sera séparé de la suite par une astérisque.

Il s'agit donc d'une partie clairement délimitée, en 1952, mais inscrite dans un ensemble plus vaste de 21 quatrains, en 1925, ensemble alors donné pour inachevé grâce aux deux lignes de pointillés qui le suivent. Cette tendance à user d'une écriture poétique mouvante, en formation et en transformation, peut surprendre et paraître d'une grande modernité, le lecteur pouvant ainsi suivre les mutations d'une création. Ce procédé n'est cependant nullement revendiqué comme tel.

L'emploi et réemploi de ce fragment poétique pose immédiatement quelques questions : le premier *Colloque des morts* forme à lui seul l'un des livres du recueil de *La Musique intérieure*. La pièce était-elle écrite, en 1921, Gasquet n'en ayant qu'une partie ? S'agissait-il de la partie finale ? La précision du titre nous invite à penser qu'il s'agit-là « d'un morceau choisi ». Soustrait de la dynamique de « concerto » du *Colloque des morts*, où le poète, l'âme, le chœur des âmes s'interpellent et se répondent, le poème prend une autonomie particulière. Il s'articule, de fait, sur un moment d'exaltation partagée, au soleil couchant, et semble moins hermétique sous cet éclairage « vermeil ». Le poète ne sait si ce qu'il dit sera bien compris : « Quel sens humain prendront ces paroles ? » Or, il s'agit d'un aveu, d'une confidence amicale, « Je ne les dis qu'aux amis anciens », à laquelle se mêle un souvenir de « lointaine adolescence » : celui d'un « beau soir de haute incandescence ».

La vision solaire illumine la nuit, reprise dans les huit quatrains, non dans le neuvième : « cime enflammée », « amère splendeur », « Globe de feu », « ample chemin de pourpre et d'or », « Topaze brûlée », « rubis sanglant », « flamme exhalée », « clarté glorieuse », « roi de l'Espace ». La force et la permanence de la vision transportent les jeunes spectateurs dans une contemplation éblouie, une promesse aussi, la certitude d'une voie tracée, royale, d'un chemin à suivre :

« Le globe de feu sur le parvis de l'onde  
Ouvrait l'ample chemin de pourpre et d'or  
Où, pèlerins de la beauté du monde,  
Couraient nos yeux comme un navire au port »

Plongés dans cette contemplation presque mystique (parvis – pèlerins), ils perçoivent que ce couchant est un signe. Ce déluge de lumière est un aliment, qu'ils boivent, dont ils se gorgent, et ne peuvent s'extraire :

« Aussi longtemps que sa flamme exhalée  
Auréola l'éphémère semblant. ».

Mais le soleil couchant fait peu à peu place à l'obscurité : « L'heure des dieux ne se consomme pas », et les adolescents se demandent ce que devient tant de clarté. Elle disparaît mais ne meurt pas, étant « précipitée à de nouveaux combats ». En réalité, ils savent bien que ce n'est pas le soleil qui se couche,

« Mais la planète où nos figures passent  
Qui nous emporte au devant de la nuit. »

Métaphore du temps qui passe et de l'exaltation de la jeunesse, de son refus de l'obscurité, le poème dit bien la misère de se sentir malgré soi entraîné loin de la lumière : le soleil n'est plus, dans cette religiosité cosmique, qu'une « livide hostie offerte à l'arche sombre », cependant que le jeune homme se sait mortel et condamné :

« Les pieds liés dans la chaîne de l'ombre,  
Je suis traîné sous le porche fatal ».

Autant d'images de poids, d'asservissement, liens et sort fatal, comment accepter de voir la beauté rayonnante du monde et d'en être écarté ? Viens alors le dernier quatrain du fragment, une interjection invocatoire, presque un cri, et une question : « O toi que nous appelions Terre-mère » Elle fuse d'un passé lointain, quand il semblait aux hommes que toute vie naissait de cette déesse primitive et première, « D'où vient ton vol contraire à notre amour ? ». Pourquoi cette condition, qui connaît le beau et n'est pas capable d'arrêter sa chute ? Et les deux derniers vers résonnent, évidence et prière :

« Je suis né, je suis fait pour la lumière  
Accorde-moi d'éterniser le jour... »

S'il est plus accessible par son titre, si l'anecdote, fédérant la pièce poétique, la rend plus simple et plus universelle – qui ne s'est émerveillé à la beauté du soleil couchant ? – le

poème reprend le thème, de plus en plus présent, de la nécessité poétique, la poésie offrant une cohérence, une mission salvatrice à une âme exigeante, en quête inassouvie. Le propos se teinte d'une ironie assez désabusée : « Quel sens humain recevront ces paroles ? » et la confiance, comme l'idée sous-entendue de l'intransigeance de la jeunesse, adoucit ce qu'il peut avoir d'orgueil et de démesure. Extrêmement vigoureux dans sa prosodie, alternant l'alexandrin et le décasyllabe en rimes croisées, le poème se construit autour du combat métaphorique de l'ombre et de la lumière, l'ombre semblant gagner, la lumière n'étant qu'en perpétuel retour. Les images du feu, de la brûlure, se joignent au mouvement ascendant puis descendant, en couleurs d'or, de rouge et de noir. Une violence interne s'exprime dans les questions, une sorte d'exaspération, comme dans cette perception douloureuse qui fait de cette beauté solaire « une amère splendeur » : il semble que nous touchions ici à une esthétique combattante fort éloignée de certains poèmes du petit recueil. Le jardin du cyprès, l'azur et le vert, les douleurs de l'amour malheureux ont fait place à une sorte de mystique violente, poésie de l'action et de la reconquête de soi.

### *Optumo Sive Pessumo*

Dernier poème des *Inscriptions*, la petite pièce servira également de dernier message à *La Musique intérieure*. Elle semble contenir l'ensemble du recueil, donné pour inscrire un hommage sur le sanctuaire de ce qui féconde ou tourmente l'âme du poète, un amour cruel, ancien, passager, ou un malheur fécond, revisité et détourné par l'ascèse poétique. Dans cette âme, rien de médiocre ou médian, le pire est pire que le Pire, avec majuscule d'accentuation, le meilleur en va de même. L'ambigu où il se débat, pose la délibération. Si ce n'est pour le pire, sera-ce pour le meilleur ? Le balancement de cette âme en doute, délibérant sur ce qu'elle est comme sur la langue qui peut exprimer cet excès d'essence,

« Quelle est la langue qui peut dire  
Les deux abîmes de ton cœur ! »

se matérialise dans les deux quatrains, les deux langues, le latin et le français, l'expression du double « deux abîmes », « double sanctuaire », l'anaphore soulignée de pire et de meilleur, l'opposition des termes antithétiques, Déesse ou Monstre, et surtout, ombre et lumière. Le poète a-t-il trouvé les mots pour exprimer cette dualité ? La question n'est d'ailleurs que de forme, puisque l'exclamation, c'est-à-dire la colère, l'angoisse, remplace l'interrogation.

L'opposition naît, au second quatrain, du « Mais » initiant le premier vers et des termes exprimant l'unité « seul esprit » et « hommage unique » en opposition à tout ce qui est

décrit comme opposé. Partagé, écartelé, l'esprit du poète reste un, comme son hommage, et c'est peut-être en cela que s'affrontent le pire et le meilleur, dans l'étroite connivence qu'ils forment, étant également présents au fond de lui. Pas de morale du beau parce que bon ou du beau parce que très laid, de dérive spirituelle ou d'esthétique post-symbolique et décadentiste, pas de choix réel mais une vision duelle pour cet hommage *unique*, expression d'une force d'esprit qui, quelque soit sa matière, cherche avant tout à s'épancher.

### 1.3 Analyse globale du recueil : Les Inscriptions

Poésie forte et de la force d'âme, poésie qui parle du chagrin d'aimer, du vertige suicidaire pour mieux s'en écarter, les *Inscriptions* sont, à bien les peser, un ouvrage singulier. Faut-il y voir une compilation somme toute hasardeuse et chronologiquement éparse ou un ensemble plus construit qu'il n'y paraît, fruit d'une évolution, sinon de la pensée du moins de l'esthétique : une esthétique plus distante des éléments de la vie, plus penchée vers un temps universel, une nature divinisée, et, surtout, une approche armée de la poésie, celle d'un poète soldat, uni à un passé antique, glorieux, en victoire sur lui-même.

Par ce recueil, Maurras livre ses poèmes, il les donne enfin à lire, en toute amitié, dans une intention de partage, liant sa poésie à sa vie de combat, en faisant l'ultime exemple de ce combat. La poésie s'offre alors comme une nécessité première, où le poète naît des dépouilles du soldat, où cette métamorphose, loin d'être une mutation, devient l'affirmation d'une fidélité. Ainsi l'académisation progressive de Maurras ne le coupe-t-elle pas d'Action française. Elle permet, tout au contraire, en une évolution parallèle, de s'écarter d'une violence polémique que justifiait l'état de guerre et que la victoire permet enfin d'abandonner. C'est un armistice d'idées que domine le désir de s'affirmer et d'être, selon une réalité immanente, en deçà de toute idéologie, un poète, un lettré jeté presque malgré lui en politique par l'urgence impérieuse du combat<sup>715</sup>, tout en montrant la déchirure, en lui, entre une

---

<sup>715</sup> « La poésie aime l'obstacle, l'art s'affine sur les difficultés à résoudre. Que ce soit la passion ou l'action qui le discipline, l'homme y gagne plus qu'il ne perd. Le fait est que, sans les circonstances qui, depuis tant d'années, se disputèrent mes minutes et mesurèrent mon loisir, j'entrevois sur quelle interminable recherche de l'indicible j'aurais eu à languir indéfiniment : à la poursuite de quelles idées tordues ou de quelles vues compliquées j'aurais été en proie des semaines, des mois, des années ! Mais j'étais journaliste, responsable d'une œuvre, serviteur d'une action, la cause et la pensée venaient donc avant toute chose : cette maison guerrière que nous avons fondée depuis un quart de siècle aurait très justement trouvé simoniaque l'usage habituel des plumes et de l'encre pour des frivolités étrangères à la controverse, à l'enseignement, au combat. Donc, premier résultat heureux de cet effort d'*Action française*, obligation de limiter et de circonscrire la marge étroite abandonnée à la diversion du poème. Obligation de ne céder qu'au nécessaire irrésistible. Obligation de ne composer que de tête, et la tête affranchie des travaux quotidiens, une fois la tâche finie. C'était un frein solide. Mais voici l'aiguillon. ». Charles Maurras, *La Musique intérieure*, préface, chap. *Le Vrai seul*, op. cit. p. 50.



modestie farouche et la nécessité morale que lui impose le décès douloureux et prématuré de Joachim Gasquet.

Cependant de méchants esprits donnent à cette publication tardive une explication plus prosaïque : ils pensent que Maurras, qui ne peut s'appuyer sur une œuvre romanesque et qui brigue l'Académie française, cherche à imposer une image de poète ; poète en prose grâce au *Chemin de Paradis* et à *Anthinéa*, mais aussi en vers. Maurras doute en effet que son élection puisse être due à son activité de critique littéraire<sup>716</sup> et compte plus sur les suffrages d'un Valéry que sur ceux d'un Brémont ou d'un Bellesort, malgré la quantité importante d'essais à caractère littéraire qu'il a fait paraître entre 1920 et 1923, année de sa première candidature.

La nature hâtive, presque à l'emporte-pièce de cette parution poétique, son émergence soudaine, le rythme chaotique de ses publications ou republications poétiques montrent à quel point il compte sur cette image de poète pour recueillir les suffrages de l'Académie<sup>717</sup> : *Pour Psyché* (1911 - 1919), suivi des *Inscriptions*, en 1921, puis de *La Bataille de la Marne* et du *mystère D'Ulysse* en 1923, parutions pour le moins tardives par rapport à sa carrière littéraire et mettant toutes en valeur le Maurras classique. Cette mise en avant soudaine de son activité de poète serait ainsi largement « due à sa candidature à l'académie française. »<sup>718</sup>.

L'infinie modestie de l'homme de bronze interdit toutefois une pareille interprétation. De la même manière qu'il se décrit poussé à l'édition de ses poèmes par l'insistance des proches, celle de Gasquet et de Xavier de Magallon, et par respect pour leur mémoire défunte, c'est encore sous leur pression, cette fois-ci celle de Le Goffic et de Barrès, qu'il aurait envisagé l'éventualité de son entrée à l'Académie française, à l'invitation de son ami Barrès à laquelle il répond par la réserve : « Je n'envie ni ne désire ni place ni distinction ». Une position qu'il reconsidère rapidement, l'Académie se trouvant être « le seul corps officiel avec lequel je puisse avoir des rapports et qui, ayant trois siècles derrière lui, en ayant sans doute devant lui quelques autres, représente précisément cette France que j'ai servie. »<sup>719</sup>.

Les stratégies politiques de séduction des milieux conservateurs ainsi que la littérisation progressive de l'organe de presse, l'assemblage rapide de nombreuses publications à caractère littéraire, quelques années avant cette première candidature, semblent confirmer cette prétention académique comme intronisation définitive du classique des lettres françaises en littérature. C'est ainsi qu'en sus des rééditions d'un grand nombre de ses ouvrages littéraires, il publie, l'année même de sa candidature académique, une nouvelle pièce

---

<sup>716</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op. cit. p. 159-160.

<sup>717</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, op. cit. p. 160.

<sup>718</sup> Ibid. p. 159.

<sup>719</sup> Lettre de Maurras à Barrès, 5 Juin 1920, *La République ou le Roi*, op. cit. p. 583.

inédite, un discours évoquant cette fois-ci clairement le choix définitif d'une esthétique néoclassique et néanmoins revisitée : Le Mystère d'Ulysse.

## **2. Les Forces latines : 1922-1924**

Tandis que sa poésie prend un tour moins directement belliqueux, mais tout aussi âpre, Maurras lui garde une forte tonalité antique. Ce néo-classicisme pétri de violence, qui oscille entre le désespoir et l'optimisme comtien, se détache fortement des maîtres du XVII<sup>ème</sup>. Faut-il y relever l'influence du seul Gabriele d'Annunzio ? Charles Maurras se tourne à l'évidence vers l'Italie, source de modernité et d'intérêt grandissant depuis la création, en 1919, des « Faisceaux italiens de combat » par Mussolini. Nous ne pouvons cependant affirmer la présence d'une tentation « fasciste » dans ces poèmes épars. Ils ne proposent, pour l'heure, que la trajectoire sublimée d'un cheminement personnel, selon une mystique de vertu dépassant les déceptions intimes et allant du désordre vers l'ordre. Il reste à souligner le paganisme du propos.

Alors que le petit volume des *Inscriptions* reçoit l'accueil le plus flatteur d'une élite choisie selon le modèle d'une confidentialité restreinte, le thème de l'alliance latine devient récurrent sous la plume du rédacteur d'*Action française*. Trois ans après la victoire, ce concept a cependant évolué, la latinité n'étant plus la victime passive du mal germanique, mais le vecteur d'un espoir nouveau. Mettant à profit tout moyen pour ancrer son propos non dans cette contingence qui le trahit peu ou prou, mais dans un axe de progression universel, Maurras va développer l'habituelle théorie de la latinité supérieure dans un texte qu'il intitule *Les Forces latines*.

### **2.1 Essai critique et esthétique : Les Forces latines**

Notons qu'il s'agit d'une longue préface, divisée en trois parties selon les règles de la rhétorique académique, donnée en 1922 à Marius André lors de la parution de son ouvrage « *La Fin de l'Empire espagnol d'Amérique* ». Nous savons combien Marius André, un vieil ami félibre, était proche de l'Action française. Ainsi la première partie du discours est-elle un vibrant hommage à la rigueur de l'auteur, qui, sans se laisser rebuter par les contradictions apportées par « des historiens réputés » tient à rétablir la vérité : « Est-ce une thèse opposée à d'autres thèses ? Non. C'est une rectification superposée à des fictions. » Or les vérités que

tente de rétablir Marius André, « vérités favorables au catholicisme, vérités favorables à l'idée d'organisation, à l'idée de réaction politique, intellectuelle, morale », tiennent à la valeur intrinsèque de la colonisation espagnole qui a apporté avec elle « Le Génie Latin ». Si l'on suit le propos, tant de fils sont tissés par la communauté des langues latines que l'on doit réunir enfin tant de peuples frères, ceux qui parlent français, au Canada, en Belgique, en Suisse, dans nos colonies ainsi que « nos frères de langue et d'intelligence. ». Le moment est des plus propices, avec la défaite allemande, « la faillite morale de l'esprit germanique » s'estompe le préjugé d'une primauté germanique. Il s'agit de nouer des alliances, de créer une confédération latine : et surtout de vouloir enfin cette union bienfaisante de la race latine à laquelle appelait « ce noble Mistral » :

« Si tu n'étais pas divisée  
Qui pourrait te faire la loi ? »<sup>720</sup>

La guerre, selon Maurras, aurait dû faire cette union « complète de la latinité puisqu'elle a été imposée par l'ambitieuse agression de la barbarie. ». Mais de mauvais traités de paix ne l'ont pas permis. Il faut réparer cette erreur fatale et trouver l'impulsion nécessaire qui dépassera les nationalismes : « Ne parlons pas Espagne, ni Amérique, ni France. Parlons du monde latin comme d'un même corps à organiser,

« *Oui, c'est au sang latin la couleur la plus belle.* »

comme s'exclament « les poètes », c'est-à-dire Jean Moréas.<sup>721</sup> » .

Tel est le postulat, unir la latinité : s'ensuit une leçon d'histoire à la façon de Maurras, qui trouve des liens par delà les affrontements séculaires : les traités de paix des Pyrénées ou d'Utrecht ne montrent-ils pas un intérêt commun à « rétablir la paix romaine universelle ? » De même n'existait-il pas, selon Choiseul, un « pacte de famille » unissant les Bourbons qui régnaient en France, en Italie, en Espagne et sur l'Amérique ? Or les forces du désordre, de la Révolution, ont créé une division qui demeure : « D'où est venue la division ? Du programme démocratique international des Anglo-saxons. ». Il faut donc, absolument restaurer l'ordre, dans chacun des pays latins, afin qu'ils puissent s'unir et vivre selon leur identité propre car « l'ordre est un caractère de la patrie commune puisqu'il est la patrie de nos intelligences qui ne peuvent concevoir de progrès désordonnés. ».

---

<sup>720</sup> Citation de Frédéric Mistral, poème *A la raço latino*, II.

« Ah, si tu n'étais pas divisée

Qui pourrait, aujourd'hui, te dicter des lois ? »

<sup>721</sup> Citation de Jean Moréas extraite de *Poèmes et Sylves*, recueil paru en 1907.

La partie II de cette édifiante préface se défait tout d'abord des origines du mouvement fédérateur dont les pères fondateurs étaient Mazzini et Victor Hugo : loin de l'écartier, il souligne le paradoxe : « L'historien philosophe admirera un jour que tant d'orateurs et de poètes italiens, français, espagnols, wallons même aient pu confondre avec le génie de leur race ce qui y était le plus directement opposé. ». En fait, il est aisé, selon Maurras, de reconnaître l'émergence fondamentale de cette latinité qui possède un ciment commun, le catholicisme : l'église, cependant, n'est pas seulement un point commun mais l'élément révélateur de ce substrat identitaire. Le fait est qu'en terre latine des dizaines de millions d'hommes et de femmes communient sous une même espèce, se confessent, entendent la messe et chantent les vêpres dans une langue antique et savante dont toutes nos langues diverses sont petites-filles ou petites-nièces. ».

Tous ces peuplent latins adorent la Madone : « cette pitié pour Notre-Dame est l'âme de leur âme et le cœur de leur cœur. » Il faut donc accepter cette religion, comprendre qu'elle reflète l'aspiration d'une âme latine unique et cesser de croire qu'il est facile de s'émanciper de ces liens catholiques tissés en nous depuis le baptistère. Ce n'est pas une question de croyance, l'auteur l'avoue sans fard : « J'en parle avec d'autant plus de liberté que je n'ai ni l'honneur ni le bonheur de compter parmi les croyants au catholicisme. Mais indépendamment de la foi, rien ne peut faire que nous ne soyons pas nés catholiques. ». Or le catholicisme permet de maintenir le caractère latin de tous les peuples restés fidèles à Rome. Sans ce socle, la latinité serait bien fragile, en raison des divisions arbitraires nées des intérêts nationaux. S'agit-il d'une leçon incidente ? Le pape Benoît XV, qui œuvrait afin de ramener un climat de paix en Europe vient de mourir. Il est remplacé par Pie XI, nonce de Pologne depuis 1919 et qui fait partie d'une aile plus politique et militante. Certes, il reste une langue commune, « cette vieille langue commune à des multitudes croyantes mise au service de l'esprit : « elle charrie naturellement la littérature, la philosophie... ». Mais l'Eglise est ordre, elle structure cette latinité à l'essence plus fragile. C'est ainsi qu' Auguste Comte, « ce grand agnostique », « le plus grand philosophe que le monde latin ait produit depuis Descartes », prônait de conserver la doctrine catholique « contre une anarchie et une barbarie dont il pressentait les assauts sans les avoir prévus, ni la violence, ni la durée, ni l'étendue. ».

La partie III de cette singulière préface s'en prend à la folle passion des idées révolutionnaires qui mine les philosophes latins eux-mêmes. L'erreur tenait en outre à l'explication factice qui voulait que la Révolution soit française, donc latine : or rien n'est plus opposé au principe latin, qui est aristocratique, au noble sens du terme, et qui tient au legs romain : « Rome nous a légué, avec sa logique et sa morale, l'idée de domination

civilisatrice ». Citant l'Enéide en latin, « Tu regere imperio populos, Romane, memento » « Toi, Romain, souviens-toi de gouverner les peuples sous ta loi », Maurras énumère ensuite les tristes difficultés nées de la Réforme, leur opposant La Renaissance gréco-latine. Certains peuples saxons peuvent se bien porter à choisir la Réforme, mais la chose est impossible pour un peuple latin. De même un peuple latin a-t-il besoin d'un roi, comme l'Italie « le plus révolutionnaire en apparence des peuples latins (mais qui se montre violemment réactionnaire aujourd'hui). »

Cependant, avant la guerre, les Républicains des pays méridionaux ont miné toute chance de redressement véritable, dilapidant les efforts de tous au profit d'institutions étrangères qui « corrompent les individus au lieu de venir au secours de leur faiblesse. ». Enfin un espoir est né, pour les latins convaincus d'avoir été trompés, plongés dans cette erreur néfaste de la république : « Voilà pourquoi l'Italie de 1915, ambitieuse de son destin, s'est tournée vers son roi pour se réaliser ». La vérité se fait jour, grâce à la force et à la lucidité d'esprits clairvoyants tels que... « Marius André et le monde latin, dont la décadence est arrêtée parce qu'il a pris conscience du péril de l'anticatholicisme, rendu à lui-même reprendra au milieu des peuples sa fonction. ». Revenant en trois lignes finales à l'écrivain dont il préface un livre dont il ne nous a presque rien dit, Maurras lui cède enfin la parole : « Écoutons Marius André. Ses vérités sont bonnes autant que la fable allemande était nuisible. Écoutons-les. Instruisons-nous. Rentrons dans le pays de l'ordre comme un propriétaire rentre chez lui. ».

Sans laisser pour autant le théâtre du monde, fustigeant sans cesse la République comme vecteur véritable d'une anarchie constitutive de ses institutions, apportant son soutien aux tenants d'un ordre nouveau et demandant la plus extrême fermeté dans la politique des réparations malgré la terrible crise économique qui ravage l'Allemagne, Maurras reprend sa plume de critique dans les colonnes de *l'Action française*. S'il feint le dédain pour la froideur polie des cercles littéraires envers son œuvre, il est assez froissé pour ne manifester d'intérêt qu'aux parutions nouvelles. Selon lui, devrait-on penser, grâce à lui, la poésie change, du moins, ce qui a valeur de poésie, et non de pitrerie. L'art d'écrire cesse enfin de se complaire dans l'imitation aussi ridicule que factice des derniers Parnassiens. Les ultimes adeptes de « l'ermite de la rue de Rome »,<sup>722</sup> n'y ont rien compris. Il n'en demeure pas moins vrai que la poésie renaît, sinon à plus de simplicité, du moins à plus de naturel. Dans un article paru le 28 mai 1922 dans *l'Action française*, « *Qu'il y a deux Paul Valéry* », il répond à l'hommage

---

<sup>722</sup> Périphrase usuelle pour nommer Mallarmé.

rendu à ce dernier par l'éternel Henri de Régnier, dans *Le Divan* du 15 mai 1922. Et il en fait une affaire non pas de pure critique mais de bonne politique : « Les lecteurs me pardonneront de mêler une fois de plus à la politique les Lettres. Les bonnes lettres importent au bien de l'Etat, et je ne fais de digression qu'en apparence. ».

Il convient d'établir, selon Maurras, une évidente progression dans l'œuvre de Valéry. Rappelant incidemment que Valéry est provençal, et qu'il donnait lorsqu'il était débutant, ses vers à « de jeunes revues de Montpellier et d'Aix », il s'attarde à établir la parenté mallarméenne du jeune poète. A moins qu'il ne s'agisse d'« une erreur de jeunesse » ? Paul Valéry s'est plu à faire « des vers mallarméens, lustrés, brillants, d'un poli de perfection étonnant ; style pur et cadence juste, élégante fuite des formes, des couleurs, des idées, dans un langage dont le caractère était la distinction la plus délicate. » Toutes choses que Maurras ne peut que louer avant de mieux dénoncer la vacuité d'un propos qui se cherche, fat à force de tant de recherches.

Mais, surtout, et c'est cela le mal suprême, cette préciosité excessive, ce goût de l'excès prosodique, écartent le poète de son poème, en font un objet d'étude assurément parfait mais si froid ! Cette facture désincarnée n'exclut pas le talent, ainsi « L'œil attentif distinguait bien sous la glace légère quelque corps azuré de naïade parfaite glissant dans l'onde lente, d'une rigidité voisine de la mort. ». Cependant quel ennui, en somme, et comment de pas réduire à la fin l'exercice, dans les mauvais jours, les jours de critique et de hargne, à une « calligraphie sublimée ».

C'en est fait du « premier Valéry », parnassien tardif agitant les ficelles désincarnées des préceptes de Mallarmé. Fort heureusement il existe un second poète, plus moderne, celui qui s'est affranchi de ce joug oïseux. Certes le propos reste hermétique, peut-être trop, car l'hermétisme peut toucher au confessionnel, et ce n'est plus, dès lors, faire œuvre de poésie que de chanter pour un trop petit cercle. Fort heureusement les poèmes secrets de ce nouveau Valéry, « ces symboles couverts, ces strophes d'allusions et de suggestions » sont subordonnés au don poétique, qui emporte tout : car « cela chante, chante juste et chante bien. ». Et rien n'importe plus que cette musique, enfin rétablie, reconnue comme source première.

## **2.2 Un climat de violence**

Cet article sera repris et publié en 1923 dans *Le Divan* sous le titre de *Poètes*. Mais en cet automne 1922, Maurras se drape dans une confiance nouvelle, un peu hautaine, celle d'un visionnaire qui attend le triomphe d'un futur latin. Et il observe avec passion la prise de

pouvoir de Mussolini. Après que le Duce a ordonné le 24 octobre la mobilisation des milices fascistes, comptant plus de 40 000 hommes à Naples, et l'organisation, le 27 octobre, d'une gigantesque parade militaire, c'est la marche sur Rome des chemises noires. Le président du conseil Facta ou le député Orlando espéraient que Gabriele d'Annunzio lancerait un appel à la solidarité nationale. Demandée par le Commandante, une trêve entre les partis politiques rivaux eût été possible.<sup>723</sup> Le gouvernement Facta prépare l'état de siège mais le roi Victor-Emmanuel III refuse de signer le décret. Mussolini, appelé par le roi pour former un nouveau ministère, arrive le 30. Ses milices sont à trente kilomètres de la ville éternelle, attendant l'ordre d'assaut qui ne viendra pas. Le 31, le putsch se transforme en une gigantesque parade où rien ne manque de l'arsenal néo-romain, du salut « à la romaine » aux drapeaux italiens frappés d'un aigle. Le pays de l'ordre est pris, en toute « tranquillité. ».

Une tranquillité fort relative, en Europe, où ce ferment d'opposition « Nord-Sud » ne cesse d'attiser les haines. Peut-être sous son influence, assurément désireux de promouvoir la langue noble contre l'idiome saxon, les francillons belges manifestent, à Gand, le 5 novembre 1922, contre « la flamandisation » de l'Université royale de Gand. Il s'agit là d'une conséquence de la loi linguistique belge qui a proclamé en juillet l'égalité des droits linguistiques des Flamands et des Wallons. Manifestations, contre-manifestations, l'événement, mineur en lui-même demeure particulièrement révélateur du climat de scission linguistique qui prétend opposer, ici et là, latinité et barbarie. Au même moment, l'Irlande est déchirée. L'occupation et les exactions des troupes britanniques du Black and Tans dénoncées par Eamon de Valera, le leader du Sinn Fein, ne provoquent qu'une faible indignation chez les voisins européens, préoccupés d'offrir un front uni face au péril qui monte, en Russie – l'URSS sera créée en décembre 1922 –. L'Irlande du sud a accédé à l'indépendance en 1921 mais l'Ulster fait toujours partie intégrante de la Grande-Bretagne. Les troubles ne cessent pas pour autant, le maréchal Henry Huges Wilson est assassiné à Londres, le 23 juin, la guerre civile éclate et Michael Collins, chef du gouvernement provisoire irlandais est assassiné par l'IRA le 22 août 1922. Or l'Irlande entend maintenir sa foi catholique, ses traditions ancestrales et sa langue – elle est celte mais les Gaulois n'étaient-ils pas celtes ? – contre l'insupportable suprématie que croient détenir les Anglo-saxons.

En cette fin d'année 1922 Marcel Proust est mort. Maurras lui rend un hommage distant. A la fois confiant et offensif, il tient la plume d'une main de fer en cette année 1923,

---

<sup>723</sup> Jean-Yves Dormagen, *Logiques du Fascisme – l'Etat totalitaire en Italie*- Ed. Fayard, Paris, 2008. Il est fait état d'une correspondance privée où le fils d'un ancien secrétaire d'état du gouvernement Facta, nommé Rossini, indique en cette nuit si difficile du 27 octobre les inquiétudes et les espoirs des membres du gouvernement concernant l'hypothétique prise de position de G. d'Annunzio.

qui lui semble pleine de raisons d'espérer. En ce mois de janvier, en raison du retard de l'Allemagne dans les livraisons de charbon, les troupes françaises et belges sont entrées dans la Ruhr. La politique virile qu'il appelle de ses vœux est enfin exécutée par Poincaré. Faut-il voir une coïncidence à ce coup de force dans le premier congrès du parti Ouvrier National Socialiste Allemand ( NSDAP), tenu à Munich par Hitler ? Un défilé triomphal est organisé sur le champ de Mars, dans la banlieue de la capitale de la Bavière, regroupant plus de 5000 SA, cérémonie où l'on voit drapeaux et étendards à croix gammée. Mais il semble qu'il ne s'agisse pour l'heure que de l'agitation d'un groupe d'exaltés. Maurras soutient fermement Poincaré déclarant qu'après cinq années de paix il est trop tôt pour oublier et que l'état doit être « le conservateur des griefs de la nation ».

Le 15 janvier, Charles Maurras fait paraître dans la page « Politique » d'*Action française* un long discours, souvent ironique, sur Alexandre Ribot : l'homme politique, ancien ministre des affaires étrangères de la République n'était-il pas le principal promoteur de l'alliance franco-russe ? Ribot, qui fut nommé trois fois président du conseil de 1892 à 1895 représentait assurément assez bien ce que Maurras déteste chez un politique, mais il vient de mourir, laissant son fauteuil libre à l'Académie, fauteuil auquel Maurras prétend. Soutenu par Barrès, par son entente objective avec Poincaré, par la faveur dont il jouit dans l'opinion, l'*Action française* tirant, en abonnés et lecteurs du jour, à quelque 100 000 exemplaires, il semble qu'il ait de bonnes chances de l'emporter.

Cependant ses soutiens comme l'Action Française auront rapidement d'autres mobiles d'inquiétude : Marius Plateau, le secrétaire général de la ligue d'Action Française vient d'être assassiné par une jeune anarchiste militante, Germaine Berthon. La jeune femme avait tenté de s'en prendre à Léon Daudet, qui l'avait éconduite alors qu'elle arguait de prétendues menées révolutionnaires contre le gouvernement. Marius Plateau, plus crédule, ayant accepté un entretien, elle l'exécute de cinq balles de revolver en criant « J'ai vengé Jaurès et Almercyda !<sup>724</sup> Mais je voulais toucher Daudet ! ». L'émoi est immense et la rumeur persistante du complot contre les grandes plumes du journal qui osent dire la vérité. Maurras prend alors, comme Daudet, une véritable posture de martyr courageux, victime d'un engagement qui ne lui est pas pardonné par ses adversaires.

Véritable mentor politique de toute une jeunesse fraîchement moulée à ses idées, la vie journalistique le rattache constamment à la politique la plus triviale, bien qu'il cherche à s'en dissocier. Ainsi, en 1923, l'année même de sa première candidature à l'Académie, la politique

---

<sup>724</sup> Almercyda est le fondateur du journal anarchiste *Le Bonnet rouge* dont nous avons déjà raconté la fin tragique.



le rattrape-t-elle par son biais le plus sordide : quelques mois après l'assassinat de Marius Plateau, Philippe Daudet, fils de Léon, est retrouvé agonisant dans le taxi d'un dénommé Bajot. De violentes polémiques éclatent, dans une atmosphère d'attentats, entre l'*Action française* et les journaux anarchistes qui ont accusé Daudet d'avoir assassiné son propre fils, coupable d'avoir épousé des idées libertaires<sup>725</sup>.

Alors que le pape Pie XI demande dès février des prières de rue afin qu'une nouvelle guerre soit évitée, l'engrenage belliqueux s'est mis en marche dans la Ruhr : les trains déraillent, les autorités franco-belges menacent de la peine de mort les auteurs de sabotages, deux soldats français sont assassinés par les allemands qui ne supportent pas cette occupation. Maurras continue d'appeler à la stricte poursuite des réparations de guerre afin de poursuivre l'œuvre d'affaiblissement total de l'ennemi. C'est dans ce climat de tension extrême que paraît, le 19 mars, un nouvel opuscule poétique signé de Charles Maurras. La preuve, s'il en était besoin, que politique et poésie, vont de pair.

### 2.3 Le Mystère d'Ulysse

Bien qu'il s'agisse d'un long poème de dix séquences, en alexandrins réguliers, l'œuvre porte le nom de « discours », sous-titre d'autant plus étonnant que la reprise, pour ne pas dire l'imitation, du texte d'Homère est clairement actée et immédiate. Ainsi, dès les premiers vers, les épithètes homériques abondent, semblant tout droit transcrites du texte initial ; « le laboureur de l'humide sillon », « le héros préféré de Pallas », comme les références coutumières à ce monde lumineux et marin enchanté par la présence des Dieux :

« L'aurore déchirant de célestes pâleurs  
Sur le rire des eaux jette son vent de fleurs »

Un discours, nous dit-on, alors que nous entamons un récit, en une singulière réappropriation de l'Odyssée. Englouti dans une sorte de réflexion poétique, l'auteur nous invite à faire de l'aventure la plus connue un parcours singulier, quasi-initiatique. Dix chants, clairement séparés mais sans le moindre compte, s'écoulent donc, en alexandrins de rimes plates, fortement cadencées. L'on y retrouve l'arsenal poétique désormais habituel de la poésie maurrassienne, une découpe en longues strophes évoquant l'ode malherbienne, un cheminement, assertion-opposition-conclusion proverbiale, la rime pour l'oreille et l'alternance de féminines et de masculines. Le ton général n'a donc rien pour surprendre le

---

<sup>725</sup> Stéphane Giocanti, *Maurras, Le chaos et l'ordre*, op. cit. p. 298 et 299.

lecteur coutumier du Maurras poète. Mais l'ensemble est brisé, à la quatrième pièce, fort différente des précédentes comme des suivantes, qui entend figurer « le chant le plus doux que la terre ait porté » : l'appel de la sirène, modulé en quatrains aux rimes croisées, toujours en alternance de féminines et masculines, chant direct encore souligné par la typographie en italiques qui conforte l'impression d'une citation longuement déroulée :

« *\_Aborde à ma prairie, Ulysse magnanime !* »

Un discours ou des discours, plusieurs voix s'entremêlant, celle du narrateur et celle du poète, celle d'Ulysse, parfois, celle de la sirène, celle, plus prophétique, incluse dans le sizain final, imprimé, pour souligner à nouveau la rupture du ton, en lettres majuscules. Le propos du « discours » se fait jour peu à peu. Nous serons amenés à le suivre, de chant en chant, pour mieux définir et comprendre ce mystère d'Ulysse, cette force d'âme que rien n'abat.

## **Chant I**

Le premier chant nous plonge dans le récit fameux, aux côtés d'Ulysse, figure de droiture, à la proue de la galère :

« Debout sur son vaisseau près de ses compagnons »

Ulysse n'est cependant pas ce simple capitaine : « Héros préféré de Pallas et d'Homère », il acquiert d'emblée une réalité privilégiée qui extrait le personnage du récit qui conte ses exploits. Cette force immanente d'Ulysse, l'homme qui revient des Enfers, le coupe brutalement des marins qui l'entourent : c'est à lui que l'oracle a parlé, c'est lui qui sait les pièges qui les attendent.

L'aspect clair, affirmatif, de la prosodie tient en outre à la netteté des sons, les mots brefs dominant, et l'aspect scandé de la rime s'adoucit seulement par la reprise sonore des « l », que vient amplifier l'emploi d'articles définis, pour la plupart au masculin singulier (le laboureur- le sillon- Le héros- l'avis...). Nous sommes donc en pays de connaissance, puisque les référents sont inutiles, et projetés dans l'Odyssée, au chant XII, en un temps aussi mythique - l'Aurore personnifiée appelle en notre mémoire « l'Aurore aux doigts de rose » - qu'actuel, du fait d'un présent clairement établi. Sur les 19 verbes que contient ce premier poème, 15 sont au présent (jette- dore- languit- conduit- traîne etc...) et le passé, hors de l'évocation de « l'avis que ses morts lui donnèrent » n'a rien de lointain : il est inscrit dans l'immédiate suite de l'aventure par des passés composés au caractère décisif, qui précisent sans ambages la pensée du héros :

« Le héros préféré de Pallas et d'Homère  
A médité l'avis que ses morts lui donnèrent »

« Ulysse a consenti que son cœur soit tenté  
Du prix de la sagesse ou de la volupté. ».

La volupté affleure en effet dans l'ensemble de la pièce, opposée à la sagesse, certes, mais triomphante, la volupté sans retenue d'une nature sensuelle : « le rire des eaux, le vent de fleurs, l'île dorée de la sirène, sa langueur, l'enlacement de caresses profondes », tout évoque le désir et le plaisir.

Se soumettre à la tentation, mais en déjouer le piège mortel, tel est le choix d'Ulysse, héros à ce point présent dans cette évocation que le poème s'interrompt pour lui donner la parole :

« *\_ Vous me lierez, dit-il, au mât de mon navire. »*

Notons rapidement le futur de commandement, qui inscrit le lecteur dans l'action à venir, comme le choix des italiques pour figurer une voix « réelle », procédé repris par la suite.

Après cet ordre, l'actualisation du récit reprend très précisément les gestes d'Ulysse : « Sur un brasier qui meurt il amollit la cire ». S'agit-il d'annoncer l'amollissement futur de sa flamme ? Les gestes, successifs et précis, - amollir la cire, la verser à chacun, tour à tour - insistent sur cette surdité provoquée, volontaire, cet enfermement salvateur. Salvateur pour les autres, car Ulysse va entendre « le perfide concert ». Notons encore le tour énigmatique du dernier vers, qui, dans sa tonalité générale, proverbiale, semble une sorte de mise en garde :

« A quelque enlacement de caresses profondes  
Que les veuille attirer le perfide concert,  
L'ignorance les garde où le savant se perd. »

## **Chant II**

Le second poème, trente-deux alexandrins en rimes plates, figure une reprise du récit. Mais il n'en est rien ! Nous abandonnons Ulysse à l'approche de « l'île basse où languit la sirène » pour lire une invocation dont il n'est pas l'auteur :

« Souverain roi des Dieux, maître de toute chose »

C'est le poète qui parle, à la première personne, et se montre, comme Ulysse, assis au banc d'une galère métaphorique, celle du sort qui lui ordonne, comme il le fit pour Ronsard et du Bellay, d'être à la fois sourd « aux voix de la déesse » et habité par « un autre chant sonore et

fluide ». S'agit-il de figurer un état particulier des poètes, sourds au bruit du monde pour accéder à la divine musique ? Le ton, par son amertume, fait d'un parcours poétique remontant aux sources vives de la beauté antique une sorte de compensation. L'aspect soudain et personnel de ce cri, de ce désespoir détourné vers la mission poétique qui sublime l'infirmité, nous impose de transcrire ces vers.

« Souverain roi des Dieux, maître de toute chose,  
Le banc de la galère où ta loi me dépose  
Porta jadis Ronsard et son ami Bellay :  
Tout ainsi que pour eux à ta justice il plaît  
Qu'au déduit de l'oreille une clôture épaisse  
Interdise mon âme aux voix de la déesse  
Et qu'à peine enfermé dans l'étroite prison  
Solitaire et déchu de l'empire des sons,  
Dans l'horreur du cachot qu'habite le silence,  
Un autre chant sonore et fluide s'élançe,  
Des maîtresses des Dieux redise la beauté,  
Des héros nés des Dieux la magnanimité,  
Et rende, comme il faut, la justice ou l'hommage  
Aux poètes sacrés pères de tous les sages ! »

L'invocation, fortement païenne, offre un champ de références à l'œuvre première et annihile tout reproche « d'exploitation hasardeuse de l'Odyssee, faisant du poème de Charles Maurras un hommage inscrit dans l'élan de la Renaissance. Quelques points suggèrent l'imprécision des références, comme cet archaïque « Tout ainsi que pour eux » situé en tête du quatrième vers, ou ces lieux définis pour le poète seul : **Le** banc de **la** galère – au déduit de l'oreille- l'étroite prison- l'horreur du cachot ... L'aède s'adresse au « maître de toute chose » et tient pour acquise la connaissance plus qu'hypothétique de son lecteur. La tonalité musicale de la prière est en outre portée par l'emploi central de subjonctifs présents du premier groupe, à la 3<sup>ème</sup> personne du singulier, en renfort de présents de l'indicatif, toujours du premier groupe : tous les sons « e » que rendent ces verbes allongent les alexandrins à l'hémistiche et fluidifient le rythme. Ils soulignent en outre la valeur non réalisée de l'action, qui reste une prière.

Cependant le second mouvement du poème se construit sur l'opposition, et le doute transforme l'exclamation victorieuse en une question pitoyable :

« Mais comment ce beau cœur à l'esprit pur inné  
De charnelle amertume est-il empoisonné ? »

Le poème mêle les symboles, les poètes sourds, les matelots sourds, Ulysse qui entend la voix sublime de la Sirène, lui-même qui écoute une « Muse intérieure » instiller en lui son propre maléfice.

Ulysse a-t-il pu résister « à la pointe douloureuse / Que fit au cœur d'Ulysse une voix langoureuse » ? Est-ce là son « mystère » ? Pour le poète, il est rongé par un enchantement perfide et semble voué à une dérive désabusée, une tristesse profonde l'affectant.

« Quelle intime Sirène à la mer a jeté  
La fleur de ma jeunesse et ma simplicité ? »

Qu'il s'agisse d'un chagrin d'amour destructeur de toute confiance ou d'une propension fatale « si prompte à raffiner la tristesse des heures », le poète devient la proie d'un spleen, il est malade, distillant lui-même le venin dont il est infecté :

« D'où viennent ces accents dont le mystère double  
La beauté qui m'émeut d'un charme qui me trouble »

Cette obsession d'un maléfice incompréhensible, cette perte de soi que sous-tend la présence féminine envoûtante de « l'intime Sirène » (vers 18) d'une « Muse intérieure » (vers 24) de « l'amie ou l'ennemie » (vers 28) de « ma Sirène » (vers 29) figure la progression du mal, subi puis admis et presque chéri. La maladie a pour symptôme une féminisation des sons, les rimes féminines de cet extrait étant des rimes riches, fortement accentuées, et l'impression domine, toujours renforcée par les verbes en « e », d'un délitement de l'élan premier. Ainsi la charge lyrique du poète se voit-elle privée de sens et de force, il « Tremble, hésite et finit par avouer qu'il ment ». La joie comme l'amour lui sont interdits :

« Et de fausses couleurs me ternit pour toujours  
La figure et l'esprit de l'idéal amour ? »

Comment recueillir l'extrême beauté de la nature, déité féminine fantasmée, et la chanter, quand un poison ronge la perception de tout bonheur ? Dans cette confiance liminale, il s'agit assurément d'anticiper la rencontre d'Ulysse et de la sirène, et ce qu'il en adviendra. Mais la teinte, élégiaque, encore soulignée par un « hélas ! » central, donne à ces quelques vers un accent personnel, fortement verlainien, où domine la figure du poète maudit par quelque Saturne. La fatalité qui pèse sur le poète ne peut que s'étaler dans ses vers. Mais à quoi bon poursuivre s'il n'est pas de poésie ? Que la Muse soit « Amie ou ennemie, » qu'importe, puisqu'il n'est pas d'autre recours. Le chant poétique reste le remède unique de cette affection. Il est le fait de cette nécessité intime qui clôt le poème :

« Résonne, ma Sirène, à la fibre endormie  
Si par toi seule, hélas ! mon âme a répondu  
Au signe que mon corps n'avait pas entendu. »

### Chant III

La troisième pièce revient au récit, à Ulysse, « Mon Ulysse enchaîné sur un vaisseau qui vole » mais le récit tient désormais de la confidence, l'appropriation, la communion de sort, de cœur et d'âme semblant totale. Le texte nous projette sur la nef « qui vole » vers le danger, nous offrant cette anticipation exquise au lecteur de savoir ce qui attend un héros qui l'ignore encore. Ulysse est pourtant présenté comme celui qui sait « ayant voulu savoir », une âme aventureuse, un « esprit libre », l'adjectif construisant l'oxymore avec celui qui précède, « enchaîné ». Ulysse est prévenu contre le sort des hommes qui ont entendu :

« Tout ce qu'ont répandu de promesse et d'espoir  
Les véritables chants de la nymphe marine »

Les images, fortes, presque brutales envahissent les vers 6 à 12, construits sur la puissance enivrante de l'appel féminin. Ainsi voit-on la faiblesse des « mâles poitrines » dévorées par les « poisons de feu » que cette gorge immortelle « verse à ses amants perdus dans le rire divin ! » Exclamation, emportement, désir, mélange du corps masculin au féminin, tout suscite une double lecture, érotisée, de cet appel de la sirène, promesse de bonheur, de plaisir et d'amour auquel nul n'a pu résister. Malheureux amants trompés avant toute consommation par ce poison brûlant, « leurs os blanchis brillant dans l'épaisseur de l'herbe. » Les images suivantes évoquent brièvement cette mort d'une jeunesse qui n'a pu profiter « du beau jour florissant avant l'heure tranché », sacrifice qui ne peut satisfaire, si ce n'est fugacement, la sirène :

« Et seule, ayant joui du bien qu'elle a fauché  
Le doux monstre accroupi sur l'antique rivage  
Au calme de la mer accorde son visage. »

La sirène est seule et il lui est impossible de montrer son visage à un amant véritable, « doux monstre » qui porte en elle sa propre malédiction. « L'appel menteur, » « le trouble, » « le charme, » tout fait écho à ce thème de la femme ensorcelante, enchanteresse qui ruine le destin de l'homme incapable de résister à l'appel de la chair pour peu que ce soit elle qui le lui propose :

« Mais trouble avidement de son appel menteur  
La course du navire et du navigateur. »

La sirène est ainsi peinte comme un être unique, alors qu'Ulysse, dans l'Odyssée, entend le chant des sirènes, ces visages féminins aux corps d'oiseau qui flottent sur les eaux. Ici s'esquisse une femme accroupie, nommée Sirène par l'emploi permanent de la majuscule, une Eve primitive bien plus propre à détourner de son chemin ce « malheureux Ulysse ! ». Ce portrait si peu original de la femme traîtresse, de la pécheresse, se conjugue à l'image de cette île étincelante vers laquelle Ulysse brûle de nager. L'équivoque érotise les vers et rend palpable ce désir du héros, cette faiblesse soudaine opposée à la force première, cet abandon de tout but, de toute course :

« Le charme est assez fort pour que ton cœur faiblisse »

C'est le cœur d'Ulysse qui est mis à nu, à peine entend-il le chant de la sirène :

« Et déjà seul et nu comme le veut l'amour »

La souffrance est extrême et la victoire de la sirène sans équivoque, car le héros jette « un ordre plaintif », il s'impatiente, comme nous le dit la répétition nerveuse des verbes « de rompre, d'arracher les nœuds qui t'ensanglantent ». Ulysse est au-delà de la conscience de sa condition, au-delà de la souffrance physique, il brûle, sens tout aussi propre que figuré, il ne peut résister, aussi le vers devient-il un vœu, une prière :

« Que tu puisses nager vers l'île étincelante  
Où l'impudique aveu du désir indompté  
Fait le chant le plus doux que la terre ait porté : »

Une affirmation définitive, comme l'idée de la perte aujourd'hui consommée de ce chant si doux, affleure dans ce passé du subjonctif qui semble clore le texte pour mieux ouvrir l'évocation. Il faut la donner à entendre à cet Ulysse-lecteur, troisième personnage qu'attire le chant de la sirène. Un chant plus fort que tout : l'ensemble du poème est en effet construit sur un réseau d'oppositions sémantiques qui détruit sans arrêt la force au profit de la faiblesse : « le beau jour, la semence et la gerbe » sont « fauchés », « le calme de la mer » cède au « trouble de l'appel menteur, » « le charme est assez fort pour que ton cœur faiblisse, » « l'ordre » est « plaintif », « le désir indompté » fait « le chant le plus doux »... Il faut donc oublier toute logique et croire, avant qu'il n'ait chanté, en la victoire du « doux monstre ».

Enfin, pour compléter l'illusion, les deux points ouvrent la longue citation-mélopie du chant IV.

## Chant IV

L'appel de la sirène, inséré et comme retranscrit du fond des âges, est une pièce étonnante. C'est, à la fois, un long monologue et une étrange confidence. Nous avons déjà souligné l'élément de rupture formelle qu'offrent les quatrains, élément sonore par le balancé plus lent des rimes croisées. Un long murmure de dix-sept quatrains s'adresse à cet « Ulysse magnanime », qu'accueille la sirène. Elle sait l'épithète coutumière dont on le nomme, elle le connaît déjà de façon presque intime, sachant tout de sa fatigue, de sa course vaine :

« \_ Aborde à ma prairie, Ulysse magnanime  
N'es-tu point fatigué d'ensemencer le flot ? »

L'équivoque sexuelle de cette prairie où aborder s'offre d'abord en promesse de repos. Cependant la sirène ruine peu à peu les certitudes de sa « victime », opposant la misérable réalité des faits au « nuage de gloire » dont Ulysse a été trompé. Ce n'est pas la sirène qui ment, c'est elle qui lui révèle une vérité tue :

« Les conseils de Pallas étendent ton erreur  
Ont-ils assez menti ? Tu ne peux plus les croire,  
Viens à la vérité qui t'ouvre le bonheur. »

La sagesse n'est qu'un mirage, une fausse connaissance qui leurre les hommes et les écarte du bonheur. Car la Sirène, qui sait le doute d'Ulysse, son accablement devant l'entêtement des Dieux, connaît tout de ce qui l'intéresse et les questions qui angoissent ses nuits, elle sait le sort de ses compagnons d'armes, les larmes des Troyennes, « Aux premières douceurs de leur captivité ». Cynique, le plaisir dominant la perte d'un époux, elle peut lui dire ce qui s'est passé, ici, là-bas, ce qu'il en est d'Agamemnon, qu'Ulysse a vu aux Enfers.

« Ton roi des rois succombe au lit de l'infidèle ».

Habilement, la Sirène reprend en effet point par point la visite aux Enfers, réinventant à son profit le chant X de l'Odyssée, ruinant la véracité des vers prophétiques, les fameux vers 84 à 137. Quant à son épouse obstinée :

« Sur l'antique olivier de vos jeux nuptiaux  
Elle n'a rien subi que le vol des années  
Mais, Ulysse, elle ignore et tes biens et tes maux. »



Une femme l'attend, certes fidèle, mais comment vivre auprès d'elle après tant de tourments, comme si de rien n'était ? La pauvre Pénélope n'est pas de taille à résister à celle qui sait tant de choses :

« Mon cœur est plus savant que la Muse elle-même »

La fille de Mémoire ne chante pas pour bien longtemps les combats et les stratagèmes de héros vite oubliés de l'histoire. Une autre vanité, un autre piège que de penser à la postérité, tellement éphémère, quand le présent appelle à la satisfaction immédiate des désirs les plus enfouis, « l'âcre volupté qui te brûle le sang » ou « ce qui rampe et mugit dans tes obscurités ! » Car Ulysse n'est pas cet être unique qui lie sa vie « à la maigre colonne / Où Sagesse et vertu t'enserrent de leurs nœuds ». Le mât du bateau ne peut retenir d'autres Ulysse, ces « Ulysse nombreux que ta rigueur éteint ». Ils vivent, feu sous la cendre, et aspirent à être. Ainsi la sirène s'écrit-elle « Puissé-je t'emporter au-delà de ton âme ! »

La Sirène le connaît mieux que lui-même, elle sait ses doubles, dont elle mesure l'inanité, et ce qu'il croit être lui, avec tant de facettes, l'Ulysse qui ordonne et celui qui gémit de ne pouvoir se laisser aller à un autre choix, autant d'Ulysse rendus « déments et furieux ». Les métaphores de l'ombre, de l'inconnu et de l'enfoui s'opposent la prison de rigueur qui leur est faite, stérile et presque ridicule : ainsi relevons-nous « l'âme trop arrêtée aux formes d'un destin », « lier sa vie », ou « enserrer de leurs nœuds ». Le chant de la Sirène est une invitation de liberté. Pour soutenir la fermeté du chant, qui roule, le poète renforce la présence notable de césures plus fréquentes à l'hémistiche : le rythme 6-6, très régulier, crée un effet de chanson que conforte le croisement des rimes.

Selon cette cadence à la fois ferme et souple, la diseuse parle de la vie, enfin circonscrite par le chant qui monte en une révélation métaphysique :

« Le peuple des désirs agite la nature,  
Mais un chemin qui monte au dessus de la mer  
Tôt ou tard les conduit au centre des figures  
Que les Dieux en dansant décrivent dans l'éther »

Après la vie vient cette évaporation dans la mort cosmique, devenir des étoiles ou « ces flambeaux, esclaves magnifiques / réduits à tourner dans l'orbe d'une loi ». Mais il est temps, encore, de s'unir, en une osmose que figure le pêle-mêle des pronoms :

« Mon cœur t'épanouit et mon regard t'explique  
Les belles libertés qui sont faites pour toi ! »

Libertés ou libertinage, la sirène s'offre, dans les derniers quatrains, avec une impudeur sans équivoque :

« A ton corps tout puissant mon être s'abandonne,  
Voici mon myrte pâle et mes roses de feu ! »

Les images, suggestives d'une mise à nu, vont à présent de ce corps offert - tendres secrets- sourire de béatitude- noces de la chair- à cette âme qui se raconte. La sirène peint sa solitude, son attente et son désir :

« Viens, nos lits d'algues sèches et de menthe flétrie  
Des quatre vents du ciel embrasés nuit et jour  
Gémirent trop longtemps des lourdes rêveries  
Qu'au désir ajoutait la crainte de l'amour ! »

Car c'est d'amour qu'il s'agit enfin, d'un amour charnel, sauvage et sans retenue, mais aussi d'un amour prédestiné :

« Tous les flots en passant m'avaient promis ta voile !  
Ne m'as-tu pas cherchée aux confins de la mort ? »

Et, achevant cette lente descente en Ulysse et en elle-même la sirène conclut sur le don qu'elle fait au héros, son « unique bien », ils sont faits l'un pour l'autre. Son offre est celle de l'amour absolu :

« Hélas ! nous fuirais-tu de rivage en rivage  
Je t'aurai dit mon âme et le reste n'est rien ! »

L'étrange message résonne longuement. Faut-il retenir sa sensualité ou sa leçon ? Que chercher, dans la vie, si ce n'est cet amour fusionnel et sublime ? Et lorsqu'il s'offre, à portée de main, est-il sage de le repousser, de rester fixé sur l'horizon d'une destinée étroite, d'une vie qui deviendra regret pour s'en être détournée ? Les questions sont nombreuses, l'ambiguïté aussi, puisque chacun sait que la sirène n'est qu'un leurre, un piège mortel, à moins qu'il ne soit plus mortel encore d'en réchapper. Car l'enchanteresse est devenue une femme qui chante sa détresse de femme abandonnée, consumée de désir, et c'est à cet appel que ne peuvent résister les faibles hommes.

L'idée magnifiée de la mort, fin du périlleux voyage, repos et éternité, est également présente, la sirène l'entourant de métaphores mystérieuses qui figurent toutes l'horizontalité. Les éléments de la nature, immenses, ne sont que mer, prairie, île, éther, et la représentation d'un lit futur tient aussi du gisant. Le déroulé du chant a vidé l'existence d'Ulysse d'intérêt,

du passé au futur, inanité finale de la guerre de Troie, mort de ses compagnons, du roi des rois, vieillissement de sa femme - il ne retrouvera pas la jeune mère qu'il a quittée – vacuité d'une vie qui ne se remettra jamais d'une telle rencontre. Le piège de la sirène est moins menteur qu'il n'y paraît : pourquoi ne pas choisir une mort douce qui résoudra toutes les contradictions internes d'un Ulysse multiple pour l'unir enfin à la déité étrange qui lui offre un autre chemin ?

Dans ce chant « féminin », le didactisme rigoureux où Maurras enferme d'ordinaire son lecteur a fait place à un vertige suggestif d'autant plus intéressant qu'il n'est pas sans rappeler les dérives symbolistes, l'état de désespoir exaspéré et le besoin d'amour du poète « sulfureux » des poèmes de jeunesse.

### **Chant V**

Après cette longue confidence, à la musicalité plus douce par le choix des sifflantes, cette présence d'un « je » sensuel qui s'offre à un « tu » qui ne saurait être le seul Ulysse, une sorte de manque naît du retour au récit premier. C'est comme si l'on nous arrachait, sans que nous l'ayons voulu, aux bords de l'île étincelante. Le chant V est bref, huit alexandrins écartent Ulysse du péril. Sa métrique régulière, en reprise anaphorique -Telle, telle, en tête des vers 1 et 2 - évoque l'essence de la sirène par ce redoublement, puis le chant « Ô notes de cristal, ô notes d'or liquide ! » et l'admiration qu'il ne peut retenir par le choix de ces génitifs minéraux qui évoquent la fluide préciosité de cette musique.

La douceur fait naître l'inutile sanglot, « la perfide » a fasciné le cœur d'Ulysse, qui, privé de volonté, devient un objet passif, ballotté entre le désir du « doux monstre » et l'épouvante de ses matelots. Le thème du chef entravé par ses hommes, et le terrible poids des autres, transparait de façon fugace :

« Mais tous épouvantés du souffle qui t'appelle  
Te chargent à l'envi d'une entrave nouvelle  
Et font force de bras vers le pâle horizon  
Où doit fumer un jour le toit de ta maison. »

Plus qu'évident, un vertige de suicide affleure entre les vers : quels sont au juste ces matelots « épouvantés d'un souffle qui t'appelle » ? L'idée d'une fraternité d'armes, du combat à venir - à l'envi – force -bras- s'oppose à la vision dépressive d'un horizon sans intérêt - le pâle horizon - .

Le devoir remplace l'envie et le dernier vers résonne d'une nostalgie anticipée, comme si l'avenir proposé, vague et inconsistant, - un jour-, synthétisait en une analogie transparente « *Les Regrets* » célèbres du doux du Bellay :

« *Quand reverrai-je, hélas, de mon petit village  
Fumer la cheminée et en quelle saison  
Reverrai-je le toit de ma pauvre maison...* »

Malheureux comme Ulysse, en définitive.

## Chant VI

Le chant VI nous conduit à suivre une Odyssée interne, un état d'esprit : par une ellipse rapide, éludant Charybde et Sylla,<sup>726</sup> il nous montre Ulysse, « Emergé seul et nu sur un tronc de mât » . Il l'était déjà, devant l'île de la sirène, malgré la présence de ses matelots sourds, il l'est, cette fois, définitivement. Ce ne sont plus les autres qui en sont responsables, « S'il faut qu'à tes palais la course se prolonge. » Le temps, suggéré par « Depuis », en tête de vers, semble creux, en un déroulement privé de sens :

« Depuis, qu'un soleil dore ou qu'une lune argente  
La creuse immensité de la plaine changeante, »

En fait, il ne s'agit pas d'un « depuis que », la virgule est formelle, mais d'un arrêt brutal, de la pensée et de l'aventure, à jamais modifiées par ce passé en perpétuelle résurgence. Depuis, tout est vain.

« Dans l'asile secret des ombres de ton cœur  
Nul écho ne répond qu'à la molle langueur  
Des plaintes d'un soupir et des larmes d'un songe »

Ulysse berce lui-même son mal, il ne peut s'en défaire, il lui est devenu essentiel.

L'oubli serait sinon salvateur, Ulysse mourant à lui-même, mais préférable à cet état d'alanguissement morbide :

« Le regret douloureux qui te hante a le goût  
De la liqueur d'oubli qui se préfère à tout. »

Le poème peint cet état de « mélancolie profonde », cette maladie de l'âme qui ne voit d'intérêt en rien, par l'enchâssement sémantique du vide et de la négation : citons rapidement,

---

<sup>726</sup> Dans l'*Odyssée*, chant XII, l'aventure de la sirène occupe les vers 154 à 200 et au vers 201 commence l'aventure de Charybde et Sylla.

dans les vers 4-7 « creuse immensité – nul- plaintes-soupir- larmes- regret douloureux. » La reprise habituelle du procédé d'opposition en relance, si fréquente chez Maurras qu'elle semble inhérente à la construction de sa ligne poétique, ce « Mais » récurrent en tête de vers, ne formalise pas une rupture, tout au contraire. Ulysse n'a plus souci de rien, ni du bien, « le sourire des brises », ni du mal :

« N'importe que les flots tumultueusement  
Heurtent précipités contre ton bâtiment : »

Ulysse n'est plus porté par un instinct de survie, la vie, nous l'avons vu, peut être si pesante, mais par cette nouvelle fatalité, malédiction interne ou seconde projection de son destin :

« Contre le ciel et l'eau tu peux te soutenir  
Ô mâle esprit tendu dans l'amer souvenir  
De la haute beauté qui gonfle ta mémoire »

Ce mâle esprit n'est plus admirable par sa persévérance indomptable, mais par sa force d'âme, étant capable de refuser l'oubli et de lui préférer la souffrance et le souvenir.

S'agit-il d'une autre mission, la figure d'Ulysse n'étant plus celle du héros, allégorie humaine de l'obstination et de l'espoir, mais de l'esprit humain qui souffre d'avoir aperçu l'inaccessible beauté des choses ? Les maintes reprises de l'épopée homérique, qu'elles soient directes – la plaine changeante- les gouffres salés- les gouffres infernaux- ou indirectes – la boisson d'oubli des Lotophages ou les tables d'airain sur lesquelles se penche le devin Tirésias – ne permettent pas d'accréditer pleinement le tour, plus que néo-platonicien, que prend ici l'Odyssée revisitée par Charles Maurras. La chute laisse toutefois dans le doute. Les vers qui closent le poème nous disent l'incertitude des morts eux-mêmes, leur hésitation à avoir bien déchiffré l'oracle mystérieux :

« Aux gouffres infernaux ceux qui sont allés boire  
Doutent s'ils ont bien lu sur les tables d'airain  
Le sort qui te délivre ou le sort qui t'étreint. »

Et le balancement classique du dernier alexandrin, « ou » délibératif central, césure à l'hémistiche, répétition et parallélisme de la subordination relative, consomme le paradoxe.

## Chant VII

Après cette introspection indiscreète du narrateur-récitant plongeant dans le cœur d'Ulysse, le chant VII prend une impulsion nouvelle. Le ton, impératif, les verbes injonctifs martelés, le rejet de l'exclamation, au second vers, semblent offrir un projet moins languide.

« Aborde Calypso, profane la déesse  
Et fuis ! »

La vitesse de la narration, l'ellipse des dix années passées avec la nymphe, inviterait à croire Ulysse libéré du chant de la sirène. Or s'il est libéré, c'est de la peur : ainsi, par une personnification habile, voit-on l'aulne et le pin dont les troncs forment le radeau qui :

« Grondent de remporter dans le trouble des mers  
Ce cœur inassouvi des maux qu'il a souffert »

Neptune a beau agiter son trident du vers 5 au vers 8, qu'importe ! La mort n'est plus à craindre. Le poème est à présent écrit au futur, comme si la projection du récit n'était plus racontée mais prophétisée, et il évoque rapidement la perte du radeau, et l'écharpe de la néréide :

« La fille de Cadmus t'enveloppe du voile  
Qui te fera dompter les flots retentissants  
De tes bras vigoureux et de tes reins puissants. »

Image virile de force et de bravoure où s'arrête complaisamment le poète, avant de retrouver son rôle de nouvel oracle : tout est présent mais à venir, le rivage enfin embrassé, le lit de feuillage où Ulysse cachera sa nudité, et où

« Tes membres et ton corps épuisés dormiront. »

Dans l'Odyssée, nous serions de retour chez les hommes avant le charmant épisode de Nausicaa, et Ulysse verrait, sur la terre de Grèce, le bout des peines. Cependant, après un lourd sommeil de « trois jours et trois nuits » la prophétie du *Mystère d'Ulysse* n'annonce pas l'apaisement :

« Et, comme en t'éveillant, tu souffriras encore : »

Pour la seconde fois, en italiques pour plus de suggestion, et comme pour accréditer la teneur noire du propos, la voix d'Ulysse résonne, achevant le poème. Encore est-ce un gémissement, le regret de n'être pas mort :

« O trois et quatre fois heureux, gémiras-tu  
Quiconque a renoncé l'implacable vertu  
Et, du cyprès amer s'il a cueilli la rose,  
Là-bas dans la prairie où les âmes reposent  
De tant de passagers qui moururent d'amour  
Déposé la fatigue et les soucis du jour !  
Au roi plus qu'au sujet la servitude humaine  
Econome des biens, est prodigue de peine. »

Prononcés par Ulysse lui-même, les mots lèvent toute équivoque. Le héros regrette de n'avoir pu renoncer au courage qui l'a forcé à vivre et de ne pas partager le sort des morts, ceux qui sur le bûcher funèbre, ont vu s'élever le parfum - la rose- de l'amer cyprès. L'allusion aux Champs Elyséens, pour être évidente, est plus ambiguë : l'on y retrouve un ailleurs mythique « là-bas » et la plaine où les âmes reposent, mais aussi ces passagers qui moururent d'amour, passagers de Charon ou navigateurs appelés par la sirène... L'on découvre, dans cette plainte, les premiers mots qu'elle lui a adressés afin qu'il dépose enfin sa fatigue et il semble, par cette analogie, que son âme soit toujours sous le charme, emplie par le chant de l'absente.

Enfin comment comprendre les deux derniers vers ? Ulysse a-t-il dû repousser la tentation parce qu'il était roi ? Nous l'avons vu, ses hommes n'ont rien écouté, bravant son désir, obéissant à la première consigne qu'il leur avait donnée. Et il s'est écarté, malgré lui, de « l'île étincelante ». En fait, il lutte, depuis, contre le désir de mourir, de déposer les armes, de trouver enfin le repos, tout bonheur étant désormais impossible. Il résiste parce qu'il est roi, parce que son sort le dépasse, la servitude humaine – devoir vivre et poursuivre la course, même si l'on en connaît le terme –pesant- plus lourd sur les épaules de celui qui porte un destin commun. Cette affirmation, pour rapide qu'elle soit, projette évidemment le texte du roi d'Ithaque dans le champ politique, évoquant l'infortune des présents rois - de France- et leur sens du devoir. L'obligation de retrouver le trône de Saint- Louis, de revenir, coûte que coûte, est nettement sous-entendue, et d'aucuns commentateurs de Maurras parleront d'un jeu de mots à double sens, limpide à qui le connaîtrait, *le Mystère d'Ulysse* pouvant se lire comme le Mystère du Lys, c'est-à-dire de l'énigmatique permanence d'où la monarchie française tire sa force.

« O naufragé battu par le flot du destin »

Telle est l'invocation qui ouvre le huitième chant, invocation soutenue par l'opposition entre « l'ombre dure » et « les clartés du matin ». Le propos semble plus général, d'un ton de monologue personnel :

« Tu n'as point relâché les rênes de ta vie »

et l'on ne sait s'il s'adresse au seul Ulysse jusqu'à ce que les personnages de la fin de l'Odyssée n'apparaissent en cortège rapide, Nausicaa, Demodocus, l'aède du banquet phéacien, les sages vieillards et la déesse aux yeux clairs. Tous entourent Ulysse sans le retenir, pas même les êtres les plus chers, « ton vieux chien mort d'amour ni ton beau Télémaque ». La forte succession des « ni » dont nous relèverons cinq occurrences en cinq vers, dont deux en tête des vers 6 et 7 martèle une incapacité nouvelle à aimer et à s'attendrir.

« Rien ne peut apaiser, tout appesantira  
Ton cœur mélancolique et ton farouche bras. »

L'ensemble de la pièce se construit sur l'opposition – tout répond à rien – farouche à mélancolique- comme si la révolte l'emportait qui transmute le vide en force nouvelle. L'échec, la solitude, la dureté du sort, la perte de la musique sublime, tout devient cause. Ulysse s'est plus qu'endurci, il n'est plus, désormais, que dureté, violence, et le poème prend un tour d'imprécation macabre :

« Malheur aux étrangers qui, rongant les domaines  
Menacent du flambeau la couche de la reine ! »

L'allusion paraît évidente, en 1923, tant les propos quotidiennement distillés par *L'Action française* trouvent ici de résonance. Les étrangers, de l'intérieur, comme les prétendants d'Ithaque, et ceux de l'extérieur, le germain aux frontières, autant d'ennemis, de profanateurs, prêts à se jeter sur la reine, allégorie de la terre de France, de la patrie qu'il faut sauver.

Au bout de cette route d'amertume, Ulysse n'est plus qu'une arme, selon la comparaison avec l'épieu durci par le feu, épieu qui ne peut qu'évoquer l'arme première qui creva l'œil du cyclope. Puis, comme une constatation d'évidence, vient cette conséquence du désenchantement, la vengeance, une vengeance contre la vie et contre la perte des illusions, explication possible d'une rage que tout exacerbe :

« Tu veux te délivrer de toi-même en frappant. »

## **Chant VIII**

C'est selon le même prisme qu'il convient de lire le huitième chant. Nous retrouvons le fil rouge de l'histoire bien connue d'Ulysse, il se venge, « L'arc que nul ne tendit se décharge à coups sourds », mais son âme est pleine de fureur : en qui peut-il croire ? La « sage Pénélope » est-elle devenue « la mère de Pan », déité quasi lubrique, « L'épouse



vertueuse ou la reine infidèle. » Les vers marquent, par le point d'interrogation, le doute que met en évidence le procédé d'opposition des adjectifs antonymes. Puis le poème devient à nouveau imprécation :

« Vos temps sont arrêtés, ô têtes criminelles ! »

Un âge nouveau se fait jour, il jaillit, en fait, d'un ruisseau de sang : rien n'est épargné au lecteur de la fête barbare, le jeune Antinoüs qui reçoit le dard alors qu'il levait la coupe, « La poitrine béante et le poumon tranché ». L'énumération des autres prétendants les distingue un instant par leurs noms propres « Polyhe, Amphimédon, Eurymaque » avant qu'ils ne soient plus « Que le fardeau sanglant des os et de la chair ». Les derniers survivants sont un « troupeau parqué » qui « s'écroule en vomissant/ Dans l'épaisse liqueur des viandes et du sang ». Les éléments du festin se noient dans la vision du carnage, vision sans pitié où l'esthétique de l'effroyable le dispute au mépris.

## **Chant IX**

Cette folie de violence semble nécessaire au point que le chant neuf s'ouvre sur la question :

« Héros, es-tu content ?

Pour le narrateur et complice, rien ne peut entacher l'héroïsme d'Ulysse, pas même sa froide résolution : le tableau de douze femmes, pleureuses des morts, bientôt pendues, fige dans une évocation qui nous semble par trop complaisante l'évocation du châtement :

« Sur un câble tendu de douze nœuds coulants,  
Par le cou délicat de leurs beaux corps tremblants,  
Vers les oiseaux du ciel en grappe vengeresse  
Tu leur feras porter la peine des traîtresses  
Sans que leurs pieds légers frémissent trop longtemps. »

Par mansuétude, peut-être ? La description, aérienne, le soupçon de désir que font naître ces « beaux corps tremblants », rien ne semble émousser une cruauté tenue pour légitime : l'on pourrait même lire, à travers cette sanction portée contre l'infidélité féminine, une sorte de satisfaction : à quelle trahison secrète pense le poète qui condamne si fermement « l'opprobre », « l'adultère », des « traîtresses » ?

Après ce curieux épisode, neufs alexandrins détachés en une strophe, qui parachève la vengeance du héros, résonne la seconde question : « Tu veux te reposer, ô mon Ulysse ? » Un

long ensemble suit, 37 vers, qui dépasse bientôt le bonheur d'Ulysse, les retrouvailles avec sa femme et cette invite à dormir ensemble sur « la vieille couche d'olivier » qui achève dans la tendresse l'épopée d'Homère. Le projet du second poète l'entraîne plus loin, Ulysse, à peine reposé mais cœur toujours inassouvi, doit repartir, en une exploration singulière :

« Pars donc, acquitte-toi ! tâche de découvrir  
Au-delà du couchant sous le tombeau des flammes  
Les peuples ignorant l'usage de la rame »

Car Ulysse n'est plus, désormais, le seul roi d'Ithaque, il est la représentation de tout navigateur intrépide, quelque Colomb, avant ou après la lettre, comment le savoir. Bien que le texte s'appuie rapidement sur l'Odyssée, Tirésias ayant en effet prédit un autre voyage, comment entendre cet étrange délire où perce une mission sinon civilisatrice du moins libératrice pour ces peuples :

« Qui, la voûte des cieux sur leur front s'abaissant,  
Ou rampent, ou pliés traînent en gémissant ! »

Peuples asservis par leur ignorance, leurs croyances, par une foi qui les prive de toute perspective, de toute lumière. Quelle est la finalité de ce voyage ? Donner à d'autres peuples cette claire conscience, cette connaissance de l'homme grec ? Une connaissance, une culture assurément débarrassée des liens d'une religion plus étroite, comme y invite un panthéisme qui englobe les Dieux anciens et la volonté des morts. C'est ainsi que le récit devient discours, réflexion sur la vie et le monde. Ulysse se dépasse lui-même, devenant l'archétype du novateur, de l'homme qui prend une route nouvelle et désire savoir, sans se leurrer pour autant sur sa science ou son pouvoir :

« Sans croire qu'aujourd'hui plus qu'hier ou demain  
Le Pire ou le Meilleur appartienne aux humains ! »

Formes injonctives, exclamatives, tout implique le dépassement : les majuscules annoncent une vision philosophique, l'expression d'une transcendance d'autant plus avérée qu'elle demeure assez modeste « Pour estimer la vie au poids de son écume ».

Mais pourquoi choisir Ulysse, qui a tant lutté pour rentrer chez lui, éternel exilé, et le faire repartir ? Parce que ce héros, selon une rhétorique de question-réponse, a entendu le chant de la sirène : il n'a pas peur de la mort, il l'attend, et n'a d'autre issue que de se battre pour consumer l'attente et emplir, s'il le peut, ce qui lui reste d'existence :

« Que te font les combats, l'Océan, l'incendie  
Et le plus ou le moins d'humaine perfidie ?  
La parfaite beauté qui s'est montrée à toi  
N'aura fleuri qu'un jour ni chanté qu'une fois,  
Mais ton esprit lui doit toute sa nourriture  
Et c'est elle qui tient dans ta main froide et sûre  
La pique du guerrier, la barre du marin  
Et le bâton noueux du pauvre pèlerin. »

## Chant X

Après ce neuvième chant, leçon de philosophie du courage, qui projette Ulysse hors de l'Odyssée, comme si le récit premier n'était que l'étape première d'un plus long voyage, arrive le temps de la fin, qui est aussi celui de l'apothéose. Ce dernier chant se divise en trois parties, trois ensembles d'alexandrins, l'un de 25 et l'autre de 13, et le dernier, de six, mis en exergue du fait d'une police entièrement majuscule.

La première partie commence par une apostrophe, le poète se faisant l'intercesseur du lecteur, tous deux rêvant d'en savoir davantage :

« Dis-nous ton plus beau jour, Ulysse, je te prie »

La figure du roi domine les vers, en une mise en scène presque théâtrale : l'on voit Ulysse, vieilli et s'appuyant sur sa « crosse à clous d'or » gravir « la tribune de marbre à la pointe du port. » Assis sur un trône qu'il nous faut deviner, seul face à la mer, second élément de majesté, et dont s'approche le plissé du manteau royal :

« Et l'antique unité de vos deux éléments  
De la vague de pourpre affleure sourdement »

Le roi donne audience à ses sujets qui :

« En retour de l'impôt reçoivent la justice. »

La force des articles définis comme l'emploi d'un présent à la tonalité de vérité générale n'appellent aucun doute quant à la valeur absolue prêtée à l'exercice hautement régalien, le premier devoir des rois. Une justice équitable et égalitaire que garantit la place éminente du roi, au dessus de la foule et de la lie des bas intérêts, face à l'immensité. L'image revoie, fusse inconsciemment, aux propos du monarchiste de raison entendus maintes fois et qui trouvent dans la majesté bienveillante d'Ulysse le plus évident soutien :

« Tu les accueilles tous, aucun n'est rebuté,  
L'existence a mûri ton amère bonté. »

Les mots offrent toujours une distance respectueuse, par la fréquence des alliances de mots – tous en regard d’aucun et amère bonté- au portrait d’Ulysse- roi qui s’oppose à « la pauvre multitude » dont il est le seul recours. Le poète lie la légitimité de cette cour de justice à ciel ouvert non seulement à la sagesse d’Ulysse, plein d’expérience, mais aussi au temps qui l’a forgée, « antique élément » de la vie humaine qui s’appuie sur la course du monde, le battement toujours renouvelé des flots.

Cette scène marine, solaire, aux couleurs de pourpre et d’or, est toutefois silencieuse, si l’on excepte le bruit des vagues. Elle s’achève sur un adverbe à bien peser, « sourdement », en une prémonition à peine audible, « la vague de pourpre affleurant sourdement » pouvant également suggérer la blessure, le sang. Sans poursuivre plus avant l’équivoque, au milieu du poème, (vers douze), nous glissons dans le mythe funèbre :

« Le pilote muet de l’invisible barque  
Approche, il resplendit d’un ordre de la Parque  
Qui de cette journée allongera l’espoir  
Au-delà du rayon de l’étoile du soir. »

Le passeur approche, inexorablement, comme l’indique le rejet du verbe, tandis que les images des lumières nocturnes remplacent celles de « ce plus beau jour » qui semble être celui de la mort. Le rythme, soutenu par le passage du présent au futur, s’amplifie par l’effet des allitérations en « r » roulement continu, parfois en finale, qui imprime une cadence force, une tonicité, à l’ensemble des vers. Car ce dernier voyage n’est pas à redouter, bien au contraire : Ulysse l’appelle depuis si longtemps de ses vœux !

« Les Dieux ont accordé ce que ton cœur demande »

La métaphore de l’arc, la mort étant apportée par « le trait profond sorti de l’abîme », apporte une réponse en miroir à la scène de l’archer vengeur. Or, l’arc, si l’on excepte celui de Cupidon, est généralement l’attribut d’Apollon, le dieu des poètes, de la musique et de la connaissance : la flèche n’apporte pas seulement la paix mais un nouveau voyage « sur les routes de l’Âme ». Un voyage païen, un voyage d’esprit, qui n’a nul besoin d’un jugement en un quelconque paradis, voyage de la légèreté et de la plénitude :

« Où, l’esprit déchargé de ton corps soucieux,  
Dansant comme un satyre et riant comme un dieu  
Tu n’arrêteras plus de voir et de connaître ! »

Il s’agit donc d’une renaissance, d’un avènement, à la connaissance infinie, mais aussi à la joie, joie où l’on jouit de la nature, en dansant, en riant, sans le moindre interdit – « comme un

satyre » est pour le moins une comparaison hardie – et d’une projection dans l’immortalité : « tu n’arrêteras plus », la mort ouvre un incessant futur.

Le second poème est une invocation, un appel à un Ulysse divinisé qui écoute cette prière, le poète devenant l’intercesseur de tout ceux qui s’assemblent derrière cette bannière :

« Guide et maître de ceux qui n’eurent point de maîtres  
Ou, plus infortunés, que leur guide trompa  
Donne-leur d’inventer ce qu’ils n’apprirent pas »

Trompé par son guide, mais quel guide faut-il entrevoir, le brave abbé Pennon, les bons pères du collège d’Aix ? L’on souffre bien plus et la route est plus amère. La connaissance n’est donc pas seulement donnée, apprise, elle s’arrache au sort, douloureusement, comme le fit Ulysse, celui qui décida d’entendre, quoiqu’il en coûte, le chant du monde :

« Ulysse, autre Pallas, autre fertile Homère,  
Qui planta sur l’écueil l’étoile de lumière  
Et redoublas les feux de notre firmament ! »

Sorti du mythe, créature de raison et d’imagination « fertile », Ulysse devient l’exemple de la liberté humaine. La prière s’adresse à un homme qui n’a pas voulu du sort qui lui était offert, qui a donné l’exemple, l’exemple d’un amour fidèle et d’un espoir sans illusions mais sans faiblesse placé en la race humaine : grâce à son exemple, l’homme n’est plus le jouet des dieux, il va son chemin, crée des monuments, construit l’histoire d’une « Postérité » : malheureux, déchiré d’un impossible rêve, qu’importe ! Il devient transmission, culture et rayonnement :

« A ton ciel agrandi fidèle comme un astre  
Rayonne la beauté de ton enseignement  
Et la postérité lit sur tes monuments  
Quelle sainte raison, quelle vertu divine  
Enchaînèrent ton cœur dans ta triste poitrine : »

L’on serait en droit d’attendre, tant ils sont fréquents, qu’un point d’exclamation vienne ponctuer ce vibrant hommage. Or il s’achève sur les deux points annonciateurs de citation. Une dernière voix s’élève, invocation nouvelle, dont la gravité est largement appuyée par la graphie en majuscules. Qui parle ainsi ? Le poète use d’une graphie habituelle, Ulysse et la sirène d’italiques. Nouveau mystère d’Ulysse !

« O CŒUR APAISE-TOI ! »

L’ordre semble répondre à la souffrance du vers précédent « *Enchaînèrent ton cœur en ta triste poitrine* ». S’agit-il d’un dialogue, une entité mystérieuse remplaçant le poète ? Le

locuteur reste obscur mais la réponse est claire. Ce mal n'est pas fait pour durer, il faut le supporter, puisque la souffrance est le fait de la vie. L'avenir en donnera la pleine justification :

« DEMAIN LES ARTS SAVANTS NES DE L'INTELLIGENCE  
COURONNENT TA DOULEUR, EPURENT TA VENGEANCE.  
IL TE SERA PERMIS, O GRAND CŒUR IRRITE,  
DE TIRER TOUT SON FRUIT DE LA CALAMITE. »

Si, sur le plan didactique, la réponse optimiste, pour ne pas dire positiviste, est claire, s'il n'est guère surprenant que ce père et guide de toute science soit grec, s'il nous paraît aussi sans surprise qu'il soit roi et héros mythique, exilé de sa terre, toujours envahi du désir de répondre à l'appel de ses morts comme de ses vivants, la question demeure en suspens : qui parle ? Et à qui ? Une première lecture peut rester en continuité du récit. Ulysse a été invoqué et il répond, par delà la mort, fondant la réponse sur sa propre expérience. Mais à qui répond-il ? A lui-même, à son cœur impatient qui prend enfin en compte la gratitude des hommes ? Parle-t-il à un autre ? Au poète qui l'a invoqué et qui est lui-même un cœur irrité, impatient, tendu dans un combat qui ruine tout espoir de sérénité et l'oblige à abandonner la « muse intérieure » qui lui permet de n'être pas totalement désespéré, s'il faut en croire le chant II ?

En effet, les analogies sont claires entre la vie que Charles Maurras se plaît à laisser entrevoir et la trajectoire donnée au récit poétique : la malédiction d'un sort contraire, le combat parmi des hommes « sourds », qu'il faut guider, la surdité, qui a fait de l'être « déchu de l'empire des sons » un poète ouvert à la muse intérieure, la tristesse, la révolte et l'envie de mourir, le vertige du suicide que détruit, ou berce, la révélation de la beauté du monde, puis le nostalgique appel de la beauté, beauté féminine de la femme aimée, amour perdu qui ruine tout bonheur, amour transcendé dans le chant poétique, chant lui aussi perdu, puisqu'il faut partir, et poursuivre, même seul, le voyage. Ses actes, son combat, le fait même qu'il ne puisse entendre (la calamité) seront un jour récompensés. Mais, si l'on suit le cadre esquissé par cette lecture, que penser de l'orgueil de la démarche ? Certes Charles Maurras laisse poindre, ici et là, de nombreux points de comparaison « bio-romancés » mais il nous semble trop habile pour tirer ainsi vers lui la grosse ficelle.

Une autre hypothèse, plus simple, peut s'envisager : la parole précédente a fait d'Ulysse l'exemple à suivre, puisqu'il est le premier homme à poursuivre sa route, même contre les Dieux, le premier à désirer « autre chose », depuis les révélations du chant magique. Il est donc révérend par ses semblables. L'ensemble humain reprend et amplifie l'invocation du poète, et l'inscription peut se lire comme une épitaphe, ainsi que semble l'indiquer cette

imitation d'une lithographie de pierre tombale. Il reste une dernière piste, moins distante du mythe d'Ulysse, une figure divine, Pallas Athénée ou le « Souverain roi des Dieux, maître de toute chose » offrent cet apaisement au héros, cette récompense de n'avoir pas souffert aussi longtemps pour rien. « Il te sera permis », forme impersonnelle et futur passif, qui reviennent au temps de la prophétie, offrant à Ulysse ce destin de Prométhée civilisateur. Le temps perd sa durée entre le « demain » final du premier vers, proche, réel, et ce « demain » de l'histoire humaine qui amorce le troisième vers, annonçant la prophétie, comme si le lecteur était amené à déchiffrer enfin *Le Mystère d'Ulysse* « sur les tables d'airain ».

En parallèle à cette œuvre de force et d'ordre, Charles Maurras donne à lire un long texte d'analyse critique, qui montre l'évolution de son rapport au monde. Il n'est plus le révolté intransigeant d'autrefois mais ce chef de guerre entouré des siens.

## 2.4 Les nouvelles générations de poètes

Au texte de critique littéraire « *Qu'il y a deux Paul Valéry* » s'adjoint un texte plus général et extrêmement révélateur de son état d'esprit, à l'orée de sa première candidature à l'Académie : « *Les nouvelles générations de poètes* ». <sup>727</sup> Dans cet article, un Maurras mûr loue cette permanente source de jouvence qu'est, pour lui, la jeunesse. Il s'agit en fait d'une réponse faite à l'*Enquête sur les Maîtres de la Jeune Littérature* par Henri Rambaud et Pierre Varaillon, deux rédacteurs responsables de rubrique à l'*Action française*. <sup>728</sup>

Tout d'abord, en réponse assurément à ceux qui voient déjà en lui l'ombre d'un siècle passé, Maurras se donne comme le débiteur de la jeunesse qui l'admire : « les regards de la jeunesse composent le meilleur de ce qu'elle s'imagine voir en autrui. Ingénieuse, généreuse, ivre des sèves de son cœur, ce qu'elle a adopté se transfigure et reçoit ainsi tous les dons. ». Maurras confie qu'il vit depuis un quart de siècle avec des hommes plus jeunes que lui ou avec des jeunes gens. Comment peut-on dire, en ce cas, qu'il est « démodé » ? Laissant toutefois le champ politique, le rédacteur borne son propos au poétique : « Permettez-moi de ne parler avec certitude que d'un ordre et d'un plan déterminé, celui de tous les arts auquel je songe le plus volontiers : la poétique. Le moment que traverse la jeune poésie me paraît réunir les deux conditions excellentes : elle se tient, elle se meut. ». Tout d'abord, selon Maurras, « on en a fini avec les calques parnassiens et les sous-calques hugoliens ». Il était grand temps ! On a enfin fait preuve non seulement « de lucidité d'esprit par rapport aux

---

<sup>727</sup> Ces deux articles de critique seront réunis dans le recueil *Poètes* édité en 1923 par la revue *Le Divan*.

<sup>728</sup> Henri Rambaud et Pierre Varaillon, *Enquête sur les Maîtres de la Jeune Littérature*, op. cit.

prédécesseurs immédiats » mais on a enfin compris où était la voie à suivre, en retrouvant les exemples prestigieux, en se fiant « à des modèles plus sûrs et plus parfaits, de meilleure veine française et humaine ».

Citant Ronsard, Villon, Malherbe, Racine, Chénier, Moréas, pris pour modèles par de jeunes poètes comme Thérive, Fagus, Pierre Camo ou Dubech, Maurras déclare que « ce retour à des types très variés de haute poésie échelonnés sur quatre longs siècles a châtié la langue, raffermi la technique, assuré et discipliné la pensée. ». Mais il était vain, pour le poète qui avait enfin lâché « le gaufrier romantique » de s'en tenir à une stérile imitation du passé, de « s'en tenir à adopter, pour l'admiration ou l'imitation, une troupe de belles statuettes antiques à mouler dans le plâtre indéfiniment. ». Heureusement, il n'en est rien : Valéry vaut mieux que Mallarmé, Jean-Baptiste Rousseau fait mieux encore, François-Paul Albert dépasse « La Tailhède qui avançait beaucoup sur Malherbe. ». Enfin que l'on rende gloire à « notre » Lucien Fabre, qui, mêlant les genres dans son *Vanikoro* ne craint pas de faire une Ode *au rugby* comme une *Daphné* le reliant aux anciens.

Se reprenant quelque peu dans ses enthousiasmes, Maurras affirme « qu'il ne mesure pas, qu'il ne pèse pas les talents, qu'il est trop tôt pour faire le commissaire-priseur ». Mais il se félicite de cette floraison et tient à en établir la vitalité. C'est cette dynamique qui l'intéresse : « Il ne s'agit pas de construire de frigides cristaux mais de découvrir la meilleure disposition des forces vivantes, le vol ou le troupeau, la tribu ou l'essaim. » Tout d'abord, la critique ne doit pas dessécher, réfléchir, elle doit laisser lire et surtout ne pas dissocier le fait poétique des autres actions d'écriture, comme si ces autres actions demeureraient dominantes et propres à se répandre dans les vers. Les grands poètes peuvent être « philosophes, naturalistes, linguistes » la science peut s'associer à un « beau génie » sans le dessécher obligatoirement : « On cite des lumières froides, on avoue des ombres ardentes, mais quelle loi humaine ou divine peut empêcher la lumière d'envelopper et de rayonner aussi la chaleur ? ».

L'on peut être de raison et poète, le fait devient indiscutable. Maurras trouve donc autour de lui toute une troupe de jeunes poètes auxquels il s'adresse. Il ne les contraint en rien, il leur demande simplement de s'affranchir des modes passées : « Prenez, lisez, plaise à votre bon sens de mesurer ce qui subsiste de tant d'antinomies postiches dans l'enceinte desquelles de mauvais maîtres ont prétendu vous murer ! ». S'emportant presque, Maurras balaye d'un revers tous les reproches faits à « ses » jeunes poètes : « on vous accuse d'étroitesse, d'aridité, de limitation volontaire, que sais-je, de discipulat. Ce sont de simples fables. ». La jeunesse a enfin le droit de faire ses propres choix et de s'émanciper du poids extrême de Victor Hugo. Une longue digression s'ensuit, où le problème n'est pas le génie de



Victor Hugo mais l'occurrence de ce génie, qui n'est pas partout ! Les Hugolâtres, incapables de jugement, encensent toute l'œuvre, même dans ses outrances les plus grossières. Ils ne voient pas qu'ils condamnent ainsi leur idole. Il fallait du recul pour s'émanciper de la « Tyrannie de Hugo » comme « pour le sauver des conséquences naturelles de ses défauts qui sont énormes, comme le reste, rien n'est plus urgent que de le décanter et de le sublimer... ».

Une seconde période pourfend encore Hugo : il n'est, en fait, sublime, que par accident, lorsqu'il oublie de jouer le personnage grandiose dans lequel il s'est claquemuré : Hugo possède certes le génie du verbe mais il n'exerce pas son esprit, ne cherche pas un sens véritable, extérieur à lui-même : « Quel *dommage*, *quel gaspillage*, dit-on le cœur serré. ». Poursuivant non plus l'éloge des jeunes poètes, oubliés dans l'affaire, mais ce réquisitoire tardif et inattendu contre Victor Hugo, Maurras lui reproche non seulement cette extériorité mais un défaut de vie profonde qui irrite d'autant plus que « son idée du monde physique opprime au lieu de réjouir. ». L'éloquence tient le tout, très brièvement, car ce monde intérieur est artificiel : Hugo a fait un monde à lui à côté du vrai. Seulement, il faut avouer que ce monde idéal n'était pas très beau, ni de ligne, ni de couleur, ni d'expression d'élan profond. ».

En fait, le reproche tient à une vision de l'être et du monde sans profondeur, quasi-inexistante, sans leçon véritable donnée à l'âme du lecteur ; c'est un monde « sans pessimisme, sans dégoût, très déterminé de l'être tel qu'il est, sans goût décidé d'autre chose. ». Toutes ces considérations, fort éclairantes non sur Hugo mais sur Maurras lui-même, se continuent avec la même virulence : Hugo offre un monde « affreusement monotone » parce qu'il repose sur « des oppositions enfantines », « le contraste élémentaire des lumières et des ombres » qui « après avoir saisi, étonné, arrêté, excède et abrute un peu. ». La grande faute est là, Hugo n'apprend rien : « Des mots, Hugo lui-même le sentait. C'est alors qu'il prenait les airs et les tons du prophète et de l'haruspice afin d'essayer de se faire croire. ». Heureusement que Maurras ne veut pas influencer son lectorat ! Il termine enfin cette diatribe sur le faux fantastique de Victor Hugo, sur cet orgueil démesuré de visionnaire républicain, qu'il abhorre par le fond et par la forme, tant de crédules s'étant répandus pour croire Hugo quand il prédisait l'avenir : « L'irréel que voici pourra donc exister un jour. Dès lors disons : *ceci sera*. Ne répondez pas que ce sera fou. Ce qui finit par exister ne peut pas être fou. Or, ceci sera parce que je le pressens ; ceci sera parce que je le prédis ; ceci sera car l'esprit du poète a droit majeur pour décrire la courbe de l'avenir... ».

Rien des harmonies publiques imaginées par Hugo n'a vu le jour et ce charlatanisme visionnaire n'en impose plus à la jeunesse qui entoure Charles Maurras, éprise de Dante, de

Chénier, attentive à la philosophie de Saint-Thomas. Heureusement, car le renouveau de la poésie passe par là. Il est grand temps de le dire, même si les cadets, aujourd'hui, suivent leur route et n'en ont cure. Les hommes de la génération de Maurras ouvrent encore de grands yeux à le voir énoncer une telle évidence. Mais comment renoncer à « l'occasion de tirer le nez à des ridicules contemporains ? Il s'est constitué une critique officielle, une critique de défense républicaine (en liaison très naturelle avec le germanisme d'avant guerre) pour opposer à la critique un dogmatisme organisé. Fustigeant cette « orthodoxie si rigoureuse » qui fait de tout républicain un hugolâtre.

Fort heureux de voir une jeunesse clairvoyante s'affranchir d'un tel joug, Maurras revient à ce que doit être, selon lui, une critique véritable : « elle doit rendre un hommage sincère et louer la modernité sans encourager pour autant le désir impétueux de la jeunesse de tout changer : Je ne vous conseillerai pas de briser les urnes et les coffres pour laisser fuir dans les sables le blé et le vin. Je ne vous dirai pas davantage ; prenez tout, tout est bon et transmettez, tel quel, ce qui vous a été transmis. ». L'esprit critique ne peut être révolutionnaire : « du passé faisons table rase, dit la chanson. Je hais ce programme de l'amnésie sauvage. Non point de table rase mais la voie libre. Recevez, accueillez, acceptez le passé sous condition de l'inventorier avec soin, et assurez ainsi toute liberté de bien faire. Vous serez plus fort pour mater la liberté du mal. ». Devenant à présent non plus critique de poésie mais le maître véritable de ces jeunes disciples, qu'il ne cache pas pour tels, Maurras les exhorte à agir, sans écouter les sots qui soutiennent que tout est dit ou fait : « Dans quel ordre ? Dans tous ? Sur quel plan ? Le plan de la pensée et le plan de l'action. ».

Il s'agit donc de mêler poésie et politique : « J'entends bien le frisson d'horreur que l'action politique inspire aux âmes fines. Monsieur de Montherlant n'a pas tout à fait tort de blâmer une course trop prolongée hors des temples sereins. Est-ce qu'il a pleinement raison ? » Le propos, largement dévoilé, est plus qu'incitatif : c'est une mission nouvelle donnée aux jeunes poètes : ils doivent ordonner le chaos des paroles et des intérêts, des passions, des erreurs des hommes « si cruellement mélangées et comme dégoutantes de vérités mal vues. ». Poursuivant le discours d'engagement, Maurras prévient ces délicats qui sont malheureux à l'association de la Politique et de la Poésie « qu'ils seront plus malheureux encore s'ils laissent à d'autres le soin de politiquer à leur place et à leurs dépens. La Barbarie est là, dehors, dedans, et partout. ».

Car la politique, comme la poésie veut être ordonnée : « Vigoureuse, passionnée, violente même, mais ordonnée ! ». Heureusement qu'une « belle jeunesse » entend ses paroles ! Il lui confie donc le soin d'exercer cette double mission d'ordre politique et

poétique. Les jeunes recrues sont là : « Une génération qui compte les Drieu La Rochelle et les Pierre Benoît, les Azaïs et les Marsan, les Longnon et les Pize, les Dorgelès et les Cocteau, témoigne clairement qu'elle a de la vie, de la force à revendre, et ses premiers porte-paroles distinguent la nécessité de discipliner l'énergie pour assurer le rendement. La dispersion l'inquiète, la divagation l'horripile, elle cherche un esprit. » C'est ainsi qu'assuré de cette belle relève, de cette adhésion nouvelle au message ancien qu'il ne cesse de promouvoir, Maurras conclut sur son optimisme, sur son « sentiment très vif d'un augure très favorable » et il salue « ses chers amis » « d'un cœur reconnaissant, » les sachant débordant d'une même espérance.

Ce texte fort éclairant, au ton victorieux, marque certainement ce que Maurras considère comme son succès, l'adhésion d'esprits lettrés, de poètes, et de nombreux jeunes gens, à sa ligne politico-esthétique. Plus politique néanmoins qu'esthétique, en cette heure où ses idées se diffusent et où elles semblent devenir le fer de lance d'une poésie nouvelle. Cette vision tournée vers le combat, qui enchâsse passé et présent afin de restaurer un ordre sinon universel du moins latin, s'est détachée peu à peu des contingences de la grande guerre. Il s'agit désormais d'une autre guerre, guerre d'esprit contre l'ennemi « barbare » qui a si longtemps sapé les fondements esthétiques et sociaux sur lesquels reposait la vieille civilisation latine. A cette guerre ouverte d'une tradition qui s'appuie sur la religion, s'oppose les forces déferlantes de la Révolution russe. A la lumière nouvelle de l'actualité, le discours maurrassien perd son sens passéiste. Il devient futuriste, parlant désormais d'urgence, les nouvelles forces réactionnaires s'opposant à ce communisme international qui fleurit partout, même en France.<sup>729</sup>

## 2.5 Echech à l'Académie

C'est selon cette veine armée, soutenant une intransigeance de fer, que Charles Maurras prétend faire face sur les deux fronts, celui de l'est, qui plonge la petite bourgeoisie française dans l'angoisse du fameux Bolchevik au couteau entre les dents, et celui de l'ouest. Les nouvelles d'Allemagne ont beau être accablantes – l'inflation est galopante, la valeur d'un dollar équivaut à 47 500 marks – Maurras encourage de façon quotidienne l'action de Poincaré qui prive « l'ennemi » de charbon ; les troupes françaises se déploient dans la Ruhr dès février, occupant les villes d'Offenburg et d'Appenweier. A Dortmund, elles confisquent

---

<sup>729</sup> Le Parti communiste français a vu le jour à Tours en décembre 1920, entraînant la scission du 18<sup>ème</sup> congrès du parti socialiste. En 1921, le journal *L'Humanité*, autrefois fondé par Jaurès, devient l'organe de La Section Française de l'Internationale communiste.

toutes les voitures et tous les camions susceptibles du moindre transport minier. La circulation des trains devient un véritable abcès de fixation, témoignant de « la mauvaise volonté germanique. ».

Les cheminots allemands sont menacés, en cas de sabotage, de la peine de mort et beaucoup s'enfuient. Le point culminant sera certainement atteint ce 11 mars 1923 aux usines Krupp de Essen ; alors que les ouvriers abandonnent leurs postes de travail pour s'opposer à une confiscation d'automobiles, un officier français donne l'ordre de tirer dans la foule. Treize morts, plus de trente blessés graves, rien ne parvient à ébranler le soutien de Maurras à la politique de rigueur « indispensable à l'abaissement définitif du boche ».

Afin de contrer les voix qui s'élèvent, soulignant l'improductivité de cette rigueur - l'Allemagne, ruinée, ne paiera pas les dommages de guerre- et ses effets d'agitation catastrophique, les communistes et les nationalistes voyant chaque jour grossir leurs troupes, la chronique quotidienne de l'*Action française* reçoit l'appui d'un long article : « L'épreuve des nuits » où Maurras rappelle ce que d'aucuns n'ont pas vécu ou semblent avoir oublié, les bombardements de Paris de 1918. Les Allemands prenaient-ils alors en pitié les civils coincés dans la capitale, tous les pauvres gens qui n'avaient pas les moyens de fuir, et ceux qui tenaient, les héros de « l'Arrière » le devant bien aux combattants du front ?

Comptable de ces faits, soulignant la dureté des allemands et le fait qu'ils aient été condamnés à ces indemnités auxquelles ils s'opposent de toutes les façons imaginables, assurément oublieux du million de franc-or qu'ils ont exigé et obtenu de la France en 1871, Maurras s'insurge contre toute parole de faiblesse qui serait, de fait et à la lumière du passé, une trahison. Or, en janvier 1923, le parti communiste français avait appelé, aux côtés des partis allemands et belges, à « s'opposer à l'occupation de la Ruhr et à toute tentative de démembrement de l'Allemagne ».

L'affaire politique s'envenime. Les syndicalistes Monmousseau et Sémard de la CGTU sont arrêtés puis les communistes Cachin, Marane et Pétri. Un décret du président du conseil qui fait du sénat une haute cour de justice lui ordonne de statuer sur leur sort, mais le sénat refuse de statuer (mai 1923). Poincaré, se jugeant désavoué, présente sa démission à Millerand qui la refuse, arguant que dans cette affaire la séparation des pouvoirs exécutif et judiciaire n'est pas respectée ; le sénat ne peut donc se prononcer en aucune façon. A l'assemblée, le vacarme témoigne de la fracture de l'opinion, les députés communistes hurlant à la « démission » tandis que les maurrassiens du Bloc National – ils sont plus de trente, dont Daudet – répondent par « à bas le sénat » et « à bas les traîtres ! »

L'économie allemande a beau être ruinée, en ce mois de juin 1923 qui voit le mark passer d'un cours à 47 500 pour un dollar en début de mois à un cours de 136 000 marks pour un dollar en fin de mois, le Pape lui-même a beau écrire aux parlements français et belges sa condamnation de l'occupation de la Ruhr, qu'il juge propice à une nouvelle guerre, rien ne parvient à tempérer Maurras. Il s'insurge à nouveau contre le sénat qui ratifie en juillet les accords de Washington dont le but est de limiter les marines de guerre et crie à la forfaiture lorsque le gouvernement britannique de Lloyd George demande à nouveau instamment aux Français d'évacuer la Ruhr. Que feraient les Anglais s'ils avaient souffert ce qu'ont souffert Belges et Français sur leur sol ?

Alors que la verve polémique fait rage, les « forces latines » donnent à Maurras quelques raisons d'espérer : En Espagne, le capitaine général de Catalogne, Miguel Primo de Rivera, a pris le pouvoir et mis en place, avec l'accord du roi Alphonse XIII, un gouvernement militaire qui sera apte, Maurras n'en doute pas, à rétablir l'ordre après les errances d'une république faible, corrompue par le caciquisme. Les syndicats ouvriers sont interdits ainsi que toutes les organisations, l'Union générale des travailleurs exceptée, et Maurras se félicite de cette reprise en main d'un pays frère avec ses amis de la presse catalane.

Tandis que l'Allemagne stabilise enfin sa monnaie – la livre de pain coûtant 260 millions de marks- un putsch échoue, à Munich : Hitler a su gagner à sa cause le général Ludendorff mais l'armée est globalement restée fidèle au gouvernement de Ebert. Alors que l'emprise des SA sur la Bavière devient préoccupante, Hitler est emprisonné, avec quelques « nazis », dans la forteresse de Landsberg am Lech. Loin de s'intéresser au personnage, Maurras voit en ces événements le soutien des faits : les Allemands doivent absolument être désarmés ! Cependant, en dépit des colonnes bellicistes qui confortent la position du héros de plume à l'avant-garde de tous les combats, et peut-être à cause d'elles, Charles Maurras se voit trahi.

Au moment de sa première candidature à l'Académie, il sait bien qu'il ne peut compter que sur peu de suffrages de maurrassiens académiciens, tel que le fidèle Henry Bordeaux. L'accalmie toute relative des violences verbales permet d'assurer l'appui des traditionalistes monarchistes qui, malgré leur soutien à la cause, déploraient autrefois la vindicte outrancière de Maurras, tel qu'Hubert Lyautey, l'antidreyfusard Henri Lavedan, ou l'écrivain Georges Goyau. Mais c'est avant tout l'alliance avec les milieux conservateurs, groupe fort de ces années vingt à l'Académie, grâce au Bloc National sur le plan politique, qui constitue le gros de ses troupes sous la coupole.

L'amitié préservée avec Barrès, pourtant fidèle à la République, et la correspondance maintenue, après la guerre, avec Poincaré prennent ici tout leur sens. Elles garantissent à Maurras une position acceptable dans les milieux littéraires et lui offrent également les appuis nécessaires à une éventuelle candidature académique auprès de milieux qui, tout en étant proches de la nébuleuse maurrassienne sur le plan idéologique, ne sont pas pour autant maurrassiens, refusant d'être assimilés à une mouvance politique extrémiste. C'est notamment le cas des « 4B », auteurs de référence des milieux traditionalistes que sont, Maurice Barrès, René Bazin, Paul Bourget et Henry Bordeaux, ces deux derniers apparaissant déjà acquis à la cause monarchiste depuis la seconde moitié des années dix-neuf-cents.

Ainsi Poincaré, dans une de ses correspondances avec Maurras, accepte, le 7 août 1922<sup>730</sup>, de le soutenir en vue de son l'élection prochaine à l'Académie. Ce soutien particulier du chef du gouvernement, qui aurait pu faire basculer en sa faveur bon nombre de voix, des représentants du traditionalisme catholique tel qu'Alfred Baudrillard, ou Pierre de la Gorce, aux républicains modérés, tel que, Louis Barthou dont l'Action Française avait soutenu la loi des trois ans face aux partis de gauche et de la droite modérée dans l'immédiat avant-guerre, ainsi que du groupe des militaires académiciens, Georges Clemenceau, Ferdinand Foch et Joseph Joffre, tous élus au lendemain de la Victoire, n'aura finalement pas lieu. Poincaré refusera, en fin de compte, d'apporter à Maurras le soutien académique tant espéré<sup>731</sup>, refus qui amorce la scission entre Maurras et les conservateurs et qui peut expliquer l'échec cuisant de 1923. Charles Maurras est battu, contre toute attente, par l'obscur politicien Charles-Célestin Jonnart, échec qui dévoile à quel point sa position d'homme de lettres demeure branlante et combien lui manque l'œuvre majeure qui donnera poids et crédibilité à sa candidature.

Le refus de l'Académie, qu'il consentait « enfin » à intégrer, est une blessure ouverte. Elle vient s'ajouter à un autre abandon : c'est en effet en cette même année 1923 que Charles Maurras perd sa mère. A ce deuil personnel s'ajoute un climat d'isolement presque paranoïaque : Maurras se voit entouré d'ennemis d'autant plus puissants que Germaine Berthon est acquittée, le 24 décembre, son geste lui étant pardonné au prétexte de son « pacifisme. ». Le désaveu infligé à la ligue est d'autant plus cinglant qu'une zone d'ombre entoure l'affaire, l'entourage de Maurras parlant d'un complot fomenté contre lui par la police secrète. Il est vrai que l'on ne s'est guère intéressé aux agissements de la jeune anarchiste et

---

<sup>730</sup> J. F. V. Keiger, *Raymond Poincaré*, op. cit., p. 243.

<sup>731</sup> Ibid.

que Marius Plateau, qui a tout de même laissé la vie dans l'aventure, était, par mimétisme ou par hasard, le sosie vivant de Charles Maurras.

Se sentant entouré d'ennemis, obligé d'être protégé par des gardes du corps, Maurras tire néanmoins de la poésie des raisons d'espérer. Si le combat esthétique ne peut s'isoler du combat politique qui a pris, par sa dimension d'anticommunisme, une ampleur nouvelle, l'un reste une cause de joie et l'autre de douleur. En cette année 1923, la ligne esthétique de modernité ordonnée par le legs culturel antique théorisée par Maurras s'oppose plus que jamais aux effluves d'une inspiration débridée, anarchisante, et dont les excès choquants semblent ruiner toute chance de véritable succès. La poésie « éclairée » de Maurras se voit couronnée non seulement par le succès d'estime réservé au *Mystère d'Ulysse*, mais par l'émergence d'œuvres proches, comme le *Plain-chant* de Cocteau, qui maintient les vers réguliers rimés. Dans une veine singulière, tout aussi proche par son académisme antique, Rainer Maria Rilke publie *Les Sonnets à Orphée* qui appuient les images de sa vie et de son expérience sur la pulsion orphique chère à Maurras. Mais ce « crédit » poétique ne suffit pas à venger l'affront cuisant infligé par les académiciens. Alors qu'il se sent proche d'une apogée critique malgré le rejet de l'Académie qu'il tient pour une vengeance personnelle, Maurras va faire la dure expérience, durant toute l'année 1924, d'un second échec, celui du désaveu politique.

L'année 1924 commençait, pour lui, sous d'heureux auspices puisqu'elle voyait la mort de Lénine, le 21 janvier, suivie de celle de Wilson, le 3 février. Bien que de façon inégale, les deux hommes sont tenus par Maurras pour des ennemis, l'un pour avoir théorisé le déclin d'une humanité dépourvue de toute tradition, de toute religion, l'autre pour avoir faibli devant le mirage factice de la paix<sup>732</sup>. Wilson, englué dans la démocratie américaine, s'est montré incapable de faire ratifier par son pays le Traité de Versailles qu'il a lui-même si fâcheusement contribué à affaiblir. En France, la situation est d'autant plus tendue que l'on craint pour le Franc. Poincaré, qui prend des mesures d'autant plus énergiques qu'elles se font par décret, sans consulter le parlement, augmente tous les impôts et entend contrôler étroitement toute dérive financière.

La Banque de France intervient massivement sur les marchés et l'on parle d'un « ministère de la défense du franc ». Après qu'il a démissionné en mars, Poincaré est rappelé par Millerand qui lui apporte son plein soutien ; cependant les critiques pleuvent, le comportement belliciste du gouvernement dans la Ruhr, la crise financière pourtant jugulée,

---

<sup>732</sup> Le président Woodrow Wilson, grand défenseur de la Société des Nations, reçut le prix Nobel de la paix en 1919.

rendent les élections toutes proches bien hasardeuses. L'Action Française s'est jetée à corps perdu dans le combat : pour la première fois, elle présente ses députés sous son étiquette. Le climat polémique est intense, Maurras s'opposant à Herriot de la façon la plus violente. Alors qu'en Italie, les fascistes emportent les élections législatives de façon triomphante<sup>733</sup>, qu'en sera-t-il, en France ? La chambre « bleu-horizon » que soutient le président Millerand va en effet disparaître. Le Cartel des Gauches d'Edouard Herriot et de Léon Blum qui unit les forces coalisées des radicaux, radicaux-socialistes et des socialistes l'emporte de 328 sièges contre 226 pour le centre et la droite. Le pays a voté massivement, à plus de 80%, dans le calme. La droite extrême est fortement malmenée, étant tenue pour incapable d'accepter les compromis nécessaires à la paix. Comme tous ceux qui l'entourent, Léon Daudet est battu et Charles Maurras comme les Camelots du roi se voient à nouveau contraints à l'opposition la plus virulente. Millerand et Poincaré démissionnent. Le Président du Sénat, Gaston Doumergue, est élu par le parlement Président de la République et Paul Painlevé, qui avait été si violemment mis en cause par Maurras à la fin de la guerre, devient Président du Conseil.

C'est en juillet, dans un climat de liesse populaire d'une part et de crainte bourgeoise de l'autre, que Paris reçoit les VIIIème jeux olympiques. Nous signalons l'événement non pour son côté sportif, encore que la presse, unanime, déplore les vociférations ultranationalistes du public, les attribuant parfois à un « désordre nerveux » engendré par la chaleur accablante de ce mois de juillet. Nous préférons souligner l'échec cuisant de *L'Action française* dans ses démonstrations antiallemandes, des voix de plus en plus nombreuses se faisant désormais entendre pour réintégrer l'Allemagne, qui en est exclue, au sein des compétiteurs olympiques. Mais la tension politique se faisant de plus en plus vive, nous invitons à considérer l'affiche officielle des Jeux Olympiques de Paris, tant elle nous paraît éloquente, sur le plan de la mystique comme de l'esthétique. Sans gloser plus qu'il n'est nécessaire sur le salut, l'attitude, la représentation de camaraderie virile sur fond tricolore, nous soulignerons la présence en premier plan d'un arsenal singulier, palmes et étendard Bourbon renversé, frappé d'une fleur de lys.

Sur le plan personnel, Maurras vient d'être atteint d'un drame terrible : son frère, médecin à Saïgon, vient de mourir de la fièvre jaune. Il laisse sa famille sans secours. Charles Maurras, plongé dans les suites du deuil, prend en charge les deux enfants de son frère qu'il adopte. Les soucis familiaux le disputent alors aux difficultés politiques. Maurras, qui a perdu

---

<sup>733</sup> Le parti de Mussolini emporte 355 députés contre 176 à tous les autres partis. Il est à noter que le député socialiste Giacomo Matteoti dénoncera par la suite des fraudes massives commises par les fascistes. Matteoti sera enlevé le 10 juin par les milices fascistes et assassiné.



tout soutien politique au sommet de l'état, se voit isolé. Il poursuit néanmoins ses attaques contre l'Allemagne, qui vient de recevoir l'aide financière des Etats-Unis. Pour lui, l'ennemi, qui voit ses finances se rétablir<sup>734</sup>, relève déjà le front : les Alliés ont accepté le plan britannique Dawes, qui diminue et échelonne la dette allemande, et le gouvernement Herriot, après avoir abrogé les sanctions prises dans la Ruhr occupée, enlève les troupes françaises d'Offenburg et d'Appenweier. Mais la condamnation de ce que Maurras présente comme une faiblesse coupable ne trouve guère d'écho dans un pays qui veut la paix.

Sur le plan littéraire, les coups redoublent : on juge le vieux maître dépassé et l'on parle d'une nouvelle vision d'appréhender le fait poétique : Breton devient un opposant littéraire d'autant plus dangereux qu'il s'est écarté des outrances dadaïstes. Il vient de publier *Le Manifeste du surréalisme* qui expose les vues de son courant sur l'inspiration poétique, les rêves, l'écriture automatique, mais qui étend son opinion à une perception du monde intériorisée bien plus que réelle. Ce monde pensé, choisi par l'expérience du poète, s'émancipe assez aisément des pressions de l'Inconscient établies par Freud, et cette acception pourrait trouver un certain assentiment chez Maurras s'il ne s'agissait, pour le surréaliste, de pousser la liberté d'expression hors de tout cadre préétabli, de toute culture et surtout de tout asservissement à la tradition poétique. Ne pouvant supporter ce déni de sa théorie qui fait de la poésie-raison une vision sclérosée et surtout sclérosante, Maurras rédige un long commentaire intitulé « *Critique et Action* » qui paraîtra en 1925 dans la préface de *Barbarie et Poésie*, où ce texte prendra le titre de « réflexions préalables sur la critique et sur l'action. ».<sup>735</sup>

Afin de reprendre son rôle, et d'affirmer clairement que la critique poétique est une seconde corde de l'arc tendu de l'action, Maurras rappelle combien il a ébranlé le couvercle du sarcophage où un siècle de mièvreries et de suffisances romantiques avaient enfermé la poésie. Que l'on en ait une autre vision, soit, mais que l'on reconnaisse qu'il fallait bien quelqu'un pour se faire ! Les Barbares romantiques et parnassiens l'étaient par cette volonté tyrannique « d'apporter des modèles de classicisme et d'humanité ». Chez ces pâles successeurs des énormités de Victor Hugo, il ne s'agissait pas seulement de « toutes ces bonnes vieilles mèches de pittoresque romantique ». Ces poètes prétendaient arbitrer, à titre définitif et de façon quasi religieuse, ce qu'était la poésie : « On criait à la cinquième essence

---

<sup>734</sup> La Reichsbank, devenue banque nationale émet des reichsmarks dont la valeur est définitivement relevée : l'Allemagne sort de la crise financière, d'autant qu'elle a reçu l'aide américaine sous la forme d'un emprunt exceptionnel.

<sup>735</sup> C'est sous le même titre que le même texte sera repris dans les Œuvres Capitales.

de la perfection et de la concentration poétiques pour quelques douzaines de sonnets mécaniques ou des strophes sans cohérence. ».

Maurras entend rectifier une fois pour toute l'erreur commune qui en fait un passéiste. Copier une tradition en la modifiant, fût-elle toute ornée d'éléments antiques, ce n'est pas faire œuvre de poète : « le nom de Tradition ne veut pas dire la transmission de n'importe quoi. » De nombreux écrivains ont cherché à donner le change et d'autres, opposant à la Tradition l'idée de Révolution ont décidé de tout casser : or ces deux tendances sont également inutiles : s'il ne s'agissait que de cela ! « Confiné dans ces pauvretés, l'art poétique se confondrait avec la chronologie. Il s'ensuivrait que le nouveau n'est pas seulement agréable, désirable, amusant ; cette épice deviendrait l'essentiel ou le principal. Pour faire du nouveau qui fût excellent, il suffirait de casser du vieux, le marteau portant de préférence sur le buste en honneur. ».

Après avoir dénoncé cette facilité puérole à attaquer le précédent, à lui denier toute valeur pour se grandir tant soit peu soi-même, Maurras dénonce cette tradition romantique comme étant révolutionnaire : ce n'est donc pas une tradition au sens noble du terme, mais une altération de la ligne pure que l'on a souillée en la méprisant. Unir la tradition à la révolution, c'est donc l'unir à la contre-révolution : « Dès lors, si vigoureusement, si violemment que l'on attaque le microbe du Romantisme et de la Révolution, on ne sort pas de la Tradition, on la sert, et le service se mesure à l'énergie de cet effort, fut-il qualifié d'agression par des insensés. ».

Toutes les protestations n'y feront rien, la Tradition s'en moque éperdument, qui veut le « maintien de l'homme entier » et a en vue « l'intérêt de sa vie. ». Or, s'il faut juger de la Tradition, comment le faire ? L'animal a l'instinct pour reconnaître le bon : l'homme, quant à lui, n'a que la raison, et l'Histoire : « Ce qui dure est ce qui a réussi à vaincre le temps. La durée est le fruit des épreuves de l'expérience ; grave indice du vrai et du bien. Mais il convient de vérifier les indices ; aucun n'est décisif, et, quand la tradition devient système ou méthode, elle réclame le concours de l'expérience et de la raison. ».

C'est à cela que sert la critique : elle ne peut admettre une tradition intrinsèquement validée, il faut juger, de façon « raisonnable, juste, énergique, et faire place nette en s'appliquant à ne détruire qu'absurdités et injustices » pour permettre action et progrès. Le critique se doit donc de critiquer, sans perdre de vue que sa ligne est de trouver le beau, non de complaire à ses confrères : « il a dû s'occuper de faire voir que ses plaisirs étaient décidés par le beau et ses déplaisirs par le laid. ». Il se doit encore d'être courageux, de ne pas céder « à un surcroît d'obligations qui s'appelleraient la courtoisie, ou peut-être modération, ou

même frigidité. ». Or ces adoucissements ne sont qu'un moyen « d'obtenir la stérilité ». Tout au rebours, la critique se doit d'être décapante, et pour en finir avec le terme de « véhémence » violente. Il faut dire vrai, trancher, comme tous les grands hommes « incapables de fadeur » et qui ne mâchaient pas les termes. Ils auraient bien ri, et Racine avec eux, si on leur eût chanté que la raison, la mesure et l'humanité consistaient à parler de toute chose à demi-mot, comme une confidence de Bérénice. ».

La critique littéraire se doit de fustiger la médiocrité car la poésie ne peut supporter des auteurs médiocres. Si les critiques n'en ont pas la force, s'ils sont « de braves gens qui voudraient ne se faire d'affaire avec personne, alors, qu'ils ne se mêlent de rien ! Comment se sont-ils fourvoyés dans la critique ? Sur un terrain où le jugement, l'action, la discussion sont indispensables, leur présence est un embarras. ». Le cas est encore plus grave si l'on ne dit rien, ou presque, si, disposant des hautes chaires, des grands journaux, des revues transocéaniques, une critique se contente « d'assister en paix à la forte houle du faux et du laid ».

Tout se passe dès lors comme si l'on ne disait rien et qui ne dit mot consent ! Le scandale tient à ce manque de courage réel, ou à cette passivité. Cette critique vaine, de bon ton, n'a servi et ne sert à rien : « Des transformations utiles se sont produites, elle y a été complètement étrangère : d'autres se sont donné la peine d'avoir une pensée, de l'expliquer, de la prouver, de la soutenir et de recruter à cette Vérité, sous Zeus pluvieux ou serein, des générations d'adhérents ou de militants. ». L'idée se poursuit par la métaphore du vieux soldat, le colonel du Paty du Clam, victorieux, heureux de sa victoire, qui est le seul butin qui vaille. De même Maurras est-il heureux d'avoir fécondé une critique puissante par ses exigences, ou plutôt ses aspirations littéraires. Quelques uns, certes, de ces confrères, ont critiqué, mais sans proposer le moindre idéal. Ils ont condamné, sur le plan moral, mais sans la moindre efficacité. En effet, pour produire un renouvellement tant esthétique que moral, « il eût fallu produire, introduire, faire accepter des types de force et de vertu idéal qui fussent capables de féconder les cœurs. ». Rejetant pour lors des pronoms indéfinis devenus aussi transparents que peu évasifs, Maurras se targue d'avoir été ce critique-là : « Par son idée de la Patrie, *L'Action française* a plus fait pour la santé morale de notre jeunesse que toute la séquelle de prêcheurs de vertu qui s'étaient déguisés en moralistes littéraires. ».

Enfin, la barbarie (le Romantisme) déclinait, ceux qui la défendaient le faisaient peu et mal, d'autant que le seul intérêt personnel les gouvernait : « Comme ils avaient souci d'eux-mêmes, leurs mesures furent prises pour garder le haut du pavé dans les nombreuses entreprises de l'Édition, du Journalisme, de l'Université, de la Politique ou même du Monde,

de façon que le gendre ou le cousin, le beau-père ou le petit-neveu fussent partout présents sur quelqu'un des points stratégiques où l'opinion publique peut être dominée... ». Ce népotisme flagrant, ennemi à la vindicte recuite, a conservé, selon Maurras, pour plus de vingt ans « sa pointe acérée. ».

Mais ce n'est en aucun cas leur hargne – qui l'a assurément privé du fauteuil qui lui était dévolu à l'académie – qui l'a détourné de la critique littéraire : il s'y adonne toujours mais il a dû « diviser » son action : « On a dû ajouter à la critique littéraire l'action sur la place publique. ». Il n'était plus possible de privilégier l'un au détriment de l'autre, quand « Le Barbare d'en bas, le Barbare de l'Est, notre démos flanqué de ses deux amis, l'Allemand et le juif » firent peser un joug ignoble sur l'intelligence de la patrie. ». Il fallait même privilégier le politique, car toute esthétique glorieuse se fût éteinte si l'ennemi l'avait emporté, la puissance politique balayant toute préséance littéraire.

C'est ainsi que Maurras, lorsqu'il faisait de la politique, luttait de fait pour une littérature digne, honorable, apurée d'influences pernicieuses. Et l'étroite liaison des deux « l'aura aidé à rendre moins indifférents à la chose publique les esprits passionnés pour l'ordre universel. » C'est ce qu'il fait, encore et plus que jamais, en ce temps où les lignes se fracturent – littérature de gauche- littérature de droite- mais où l'on se plaît à oublier son rôle, puisqu'il en a toujours été ainsi : « Aujourd'hui tous les intérêts politiques et mentaux coïncident si parfaitement qu'il peut être bon de montrer ce qui était dit de leur convergence dans une série de travaux vieux de vingt et trente ans. »

Ce texte lui-même, plaidoyer pro domo sans grande nouveauté, n'est pas sans insister sur sa gloire, mais une gloire que d'aucuns jugent passée. Après la victoire de la Gauche, la fin de 1924 se poursuit dans un climat de polémiques incessantes, de peur et de reproches. La mort de « l'ennemi de plume et ami d'estime », Anatole France, le 12 octobre, relègue les échos de l'Affaire Dreyfus en un autre temps. Malgré son tirage énorme, plus de 100 000 lecteurs, *L'Action française* se voit désormais contestée. Est-elle ce fer de lance du combat antisocialiste et anticommuniste dont les conservateurs ont si grand besoin ? Des critiques s'élèvent, fait nouveau, afin que le rédacteur en chef soutienne avec plus de vigueur le combat contre l'Est : Maurras fait-il suffisamment bruit de la reconnaissance par la France, c'est à dire par le tout nouveau gouvernement Herriot, de L'URSS ? Attaque-t-il avec assez de virulence la réouverture des portes de l'ambassade de Russie, fermée depuis 1917, à un ambassadeur soviétique ? En cette fin d'année où paraît le premier numéro des *Cahiers du Bolchévisme*, organe du PCF, le « vieux » monarchiste se doit de redoubler de violence dans

la presse sous peine de perdre cette jeunesse si fervente à le suivre dont il se prétend si bien entouré.

Malgré les ambiguïtés latentes de la réception de sa figure d'écrivain et de poète, la fin de la Grande Guerre et le début des années vingt marquent l'instant de la gloire littéraire de Charles Maurras. De la même manière qu'il a lavé l'image de l'extrémiste politique, Maurras a valorisé l'aspect littéraire de son œuvre purgée de la décadence littéraire des débuts afin de représenter la loyale figure du patriote défenseur de l'ordre néo-classique. Ses engagements avant-gardistes de jeunesse, politiques ou littéraires, sont rejetés au titre de leurs tendances esthétisantes ou anarchistes, afin de mieux représenter la tête de proue de l'arrière-garde française, classique et conservatrice, que ses luttes patriotiques durant la Grande Guerre lui permettent facilement d'assumer.

Son image d'homme de bronze, fidèle aux principes qui ont mu son action depuis sa jeunesse, s'est construite lentement et méticuleusement autour de tout un système objectivement canonique et hagiographique qu'il maîtrise parfaitement. Si sa figure demeure polémique, sa structure iconique reste assez simple : les contradictions de sa pensée sont relativement dominées et celles de sa jeunesse littéralement gommées. Cette figure hagiographique apparaît comme extrêmement ordonnée à travers un réseau bibliographique parfaitement réglé. Maurras a parfaitement réussi à cloisonner le discours polémique aux colonnes de son journal, qu'il épure progressivement de tout contenu à tendance révolutionnaire, et à se faire reconnaître en littérature comme un classique des Lettres françaises, sur le territoire hexagonal comme à l'étranger, ainsi que le démontre sa correspondance avec les grandes figures de l'intelligentsia parisienne, de Proust à Gide, de Bergson à Lacan<sup>736</sup>, comme l'audience qu'il commence à gagner, notamment en Angleterre<sup>737</sup>, en Belgique Wallonne<sup>738</sup>, en Italie<sup>739</sup>, en Espagne<sup>740</sup>, en Catalogne espagnole<sup>741</sup> et bientôt en Allemagne<sup>742</sup> et aux Etats Unis<sup>743</sup>.

---

<sup>736</sup> Comme nous l'avons proposé, pour de meilleures informations, l'on peut consulter la liste exhaustive des littérateurs influencés par les idées néo-royalistes, exposée par Eugen Weber dans *Action française : Royalism and Reaction in Twentieth-Century France*, op. cit. p. 292. ainsi que les travaux de Martha Anna touchant à l'influence de Maurras sur André Gide durant la première guerre mondiale : Martha Anna, *What did André Gide see in the Action française*, op. cit.

<sup>737</sup> David Levy, *Maurras et la vie intellectuelle britannique*, EM 3.

<sup>738</sup> « Maurras et l'Action Française fournissent [en Belgique] une ration importante des fondements idéologiques d'un antidémocratie nationaliste, dont on retrouve les traces dans un cercle assez large. » in. E. Defoort, *Een Belgisch reactionair katholicisme. Maurras en de Action Française binnen het Belgische Franstalige katholicisme, 1898-1926*, op. cit.

<sup>739</sup> Ernst Nolte, *Der Faschismus in seiner Epoche. Die Action Française. Der italienische Faschismus. Der Nationalsozialismus*, op. cit. p. 110.

A l'étranger, de nombreuses thèses et travaux sont alors consacrés à Charles Maurras dans les départements d'étude romane, particulièrement aux Etats unis et en Allemagne. Plusieurs de ses poèmes sont traduits et publiés en Angleterre, où il a de nombreux lecteurs, notamment parmi les *High Church*<sup>744</sup> de l'anglicanisme et des milieux conservateurs qui comptent plusieurs personnalités importantes des Lettres britanniques<sup>745</sup>, tel que le philosophe T.E. Hulme<sup>746</sup> ou le critique Montgomery Belgion. Maurras paraît ainsi au sein des vastes débats anglo-saxons de redéfinition du classicisme depuis Milton, Marlowe et Shakespeare. Le poète et critique anglais Thomas Stearns Eliot traduit également son *Essai sur la critique* dans sa revue *The Criterion* où il reconnaît l'importante influence de Maurras sur sa pensée littéraire et politique<sup>747</sup>. Dans son poème *Coriolan*, Eliot insère en français une citation de *l'Avenir de l'intelligence*, qu'il tient pour un maître livre dont on retrouve largement les influences dans son *For Lancelot Andrewes*<sup>748</sup>.

En France, il fait désormais partie des manuels de littérature et apparaît dans toutes les histoires littéraires de l'édition scolaire classique comme de l'édition grand public ou de cénacles littéraires plus élitistes<sup>749</sup>. Malgré son échec à l'Académie française, Lanson le consacre dans sa monumentale *Histoire de la littérature française* : « L'avenir dira la valeur et l'importance de M. Maurras dans l'ordre de l'action. Mais tel qu'il est, avec ce que je suis bien forcé d'appeler ses sophismes, il restera comme un bel écrivain, [...] Par là, il aura place parmi les maîtres. Il représentera [...] un des points extrêmes de la tradition française. »<sup>750</sup>.

Cependant son influence réelle sur le monde des lettres semble en voie d'épuisement. Elle n'est guère soutenue que par l'appui mondain qu'une introduction de Charles Maurras peut ouvrir dans les salons monarchistes du boulevard Saint-Germain. Mais tout littérateur de

---

Didier Musiedlak, art. *Charles Maurras et l'Italie, histoire d'une passion contrariée*, in *Charles Maurras et l'étranger, l'étranger et Charles Maurras*, études réunies par Olivier Dard et Michel Grunewald, Ed. Peter Lang, Berne, 2009.

<sup>740</sup> Pedro Carlos Gonzales Cuevas, art. « Charles Maurras et l'Espagne. », in *Charles Maurras et l'étranger, l'étranger et Charles Maurras*, op. cit.

<sup>741</sup> Jaume Vallcorba Plana, *Noucentrisme, mediterraneisme i classicisme, apunts per a la història d'una estètica*, Barcelona, op. cit.

<sup>742</sup> Hans Manfred Bock, art. « Traditionalisme, passéisme, profascisme. Perceptions de Charles Maurras en Allemagne » in *Charles Maurras et l'étranger, l'étranger et Charles Maurras*, op. cit.

<sup>743</sup> Bruno Goyet, *Charles Maurras*, chap. *Maurras en Amérique*, op. cit. p. 43-48.

<sup>744</sup> Christophe Le Dréau, art. *L'Action française de Charles Maurras et les catholiques britanniques*, in *Charles Maurras et l'étranger, l'étranger et Charles Maurras*, op. cit.

<sup>745</sup> David Levy, *Maurras et la vie intellectuelle britannique*, EM 3, p. 107-113 et Christophe Le Dréau, *L'Action française de Charles Maurras et les catholiques britanniques*, op. cit.

<sup>746</sup> Michael Sutton, art. *Le maurrassisme de T.S Eliot et le legs de T.E Hulme*, in *Charles Maurras et l'étranger, l'étranger et Charles Maurras*, op. cit.

<sup>747</sup> Ibid.

<sup>748</sup> Thomas Stearns Eliot, *For Lancelot Andrewes, essays on style and order*, Ed. Faber & Gwyer, London, 1928.

<sup>749</sup> Brunot Goyet, *Charles Maurras*, op. cit. p.206.

<sup>750</sup> Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, Hachette, 1923, p.1127.

l'époque n'est pas forcément enclin à plaire aux égéries maurrassiennes, comtesses de Maillé, de Rohan-Chabot, de Luynes, duchesse de Guise, également vieillissantes. Une gêne grandissante suit le nom du critique, ainsi Proust, qui adresse un mot de félicitation à Maurras lors de la réimpression du *Chemin de Paradis*, en 1921, mais qui demande que son nom ne soit pas cité.

Sur le plan politique, Maurras n'est-il pas, de même, l'homme du passé ? Si la libération d'Hitler demeure pour l'heure anecdotique, beaucoup regardent avec plaisir vers l'Italie. Le jeune état fasciste n'a-t-il pas fait plier les quelques députés de l'assemblée qui sommaient le roi de déclarer les élections nulles et non avenues après l'assassinat de Matteoti ? Une mise en cause diffuse parcourt des rangs qui regardent de plus en plus vers ce fascisme triomphant. L'état italien, qui s'est étendu dans le Tyrol, a annexé Fiume et d'Annunzio fait figure de héros national, poète-idole dont les combats réels ont clairement abouti. Mussolini parade et l'on porte au pinacle le poète combattant, vivante image du héros véritable, tant de plume que de fer. Devant tant de pompe, l'étoile de Maurras pâlit quelque peu, de même que son monarchisme raisonné.

S'il veut demeurer fidèle à sa ligne et à son combat, s'il veut peser encore sur le monde des lettres, et ne plus donner à lire et relire le vestige vieillissant d'une poésie néo-classique en décalage avec son temps, il se doit de publier, de publier vraiment, non pour une élite d'amis conviés et triés sur le volet. Et, puisqu'il est poète, de faire œuvre de poésie.

### **III - Analyse littéraire : La Musique intérieure : 1925**

« Si le vent l'y conduit, si le courant l'y traîne  
Ulysse a consenti que son cœur soit tenté  
Du prix de la sagesse ou de la volupté. »

*(Chant I, Le Mystère d'Ulysse.)*

Lorsque débute l'année 1925, Charles Maurras, qui se sent attaqué de toutes parts, se voit contraint à de multiples offensives. Après les succès des années vingt, malgré l'attitude révérencieuse de Marcel Proust, ami des Daudet, de Paul Valéry, de Montherlant, de Colette, de Drieu-la-Rochelle et du jeune Malraux, pour ne citer que quelques noms du tout Paris littéraire, les années 23 et 24 semblent marquer un arrêt, peut-être l'amorce du déclin de l'emprise de Maurras sur le petit monde intellectuel parisien. Son influence paraît en effet de

courte durée, et intrinsèquement liée à l'image qu'il parvint à se construire entre les années de Guerre et l'immédiat Après-guerre, image que les décennies futures ne feront que perpétuer. Ces années montrent aussi, par la victoire du Cartel des Gauches, sinon l'échec immédiat des tentatives de normalisation de l'image de l'homme, celui, plus réel, de sa ligue. Elle perd un nombre important de sièges (une trentaine), en une représentation électorale conforme à l'influence somme toute mineure de la ligue d'Action française dans le paysage politique français. Cette force politique acquise au parlement ne se reverra plus dans son histoire, laquelle se parsème dès lors d'échecs électoraux plus ou moins cuisants.

N'ayant plus rien à ménager, Maurras se grandit en évoquant la toute-puissance de l'ennemi au pouvoir. Il fustige donc, dès janvier, les lois d'amnistie promulguées par le parlement en faveur de Joseph Caillaux et de Louis Malvy, qui restent à ses yeux des traîtres, tout aussi entachés d'opprobre que les parlementaires qui les lavent d'un soupçon infamant ; la rhétorique, abondante et fleurie, de la « République des coquins, des vilains et des copains » prend une ampleur nouvelle dans les colonnes de *L'Action française* depuis la victoire du Cartel des Gauches, d'autant que le vieil ennemi, Paul Painlevé est réélu président de la chambre.

Des affaires diverses de collaboration économique avec l'ennemi exaspèrent l'opinion, comme celle du baron Coppée, en Belgique. « Tous pourris », le slogan fait florès ! Qu'importe si, en ce même mois de janvier, Mussolini a mis fin aux libertés civiles, le parti fasciste devenant parti unique en Italie. Peut-être s'agit-il même d'un geste salvateur face à l'incurie, la faiblesse et la corruption du régime parlementaire ?

Mais alors que l'Europe des jeunes républiques vacille de toutes parts, Maurras reprend ardemment le combat littéraire. Deux publications majeures vont voir le jour, en 1925 : le long essai critique *Barbarie et Poésie, Vers un art intellectuel*, paru à la NLN, somme renouvelée du propos critique maurrassien ainsi que le premier recueil anthologique de poésie de Maurras, *La Musique intérieure*, publié chez Grasset, dans la collection des Cahiers verts, alors dirigée par Daniel Halévy. Quel sens donner à cette pénétration massive de la poésie dans une œuvre alors largement dominée par la polémique politique ? Maurras suit-il le vieil adage qui dit que l'on n'est jamais si bien servi que par soi-même ? Désire-t-il, faute de l'avoir vu naître, être lui-même ce poète du néo-classicisme qu'il attend depuis plus de trente ans ? Comment comprendre cette publication surprenante à l'heure des premières débâcles politiques et d'une certaine solitude littéraire ?



## 1. Poète ou guerrier ? Le contexte de parution de *La Musique intérieure*

« Voilà le sang de tes veines chaudes  
Les nerfs confus et le cerveau clair  
Guettant quel air de musique rôde  
Et l'œil hagard qui va sur la mer »

(Portrait, *La Musique intérieure*)

La défaite de Maurras à l'Académie française face à Charles-Célestin Jonnart dévoile à quel point sa position d'homme de lettres est fragile, en 1923, et combien lui manque une œuvre littéraire majeure qui donne poids et crédibilité à ses candidatures futures. Malgré la défaite, qui semble poindre de toutes parts, Charles Maurras ne désarme pas et publie, en mars 1925, l'année de l'élection de Paul Valéry parmi les « immortels », une véritable revanche littéraire. Dans ce contexte d'échec à l'Académie, auquel il attribue des raisons « éminemment politiques », il donne à lire un premier recueil poétique de structure développée, *La Musique intérieure*, évocation du chant intime qui parcourt son âme et référence subtile à sa surdité.

L'ouvrage se présente comme la compilation anthologique des poèmes écrits par Maurras depuis la fin des années 1890, augmentée de quelques pièces inédites, certaines datant de sa jeunesse et qu'il avait cru bon de ne pas révéler, d'autres, demeurant inachevées, tel que le dialogue d'*Œdipe et Cypris* ou *Le Colloque des morts*, un de ses poèmes les plus célèbres. Il poursuit ainsi le processus de littérisation de son œuvre en augmentant le nombre de ses poèmes ainsi qu'en les organisant au sein d'un véritable recueil de poésie.

Cependant l'échec académique de 1923 semble impliquer quelques rectifications stratégiques. Conscient qu'il ne peut s'appuyer sur une œuvre en prose conséquente ni sur une activité de critique littéraire délaissée, dont les positions esthétiques l'ont souvent mis en délicatesse avec des auteurs portés au pinacle des lettres françaises en 1925, sa démarche stratégique se fonde sur son image de poète, située au centre d'un corpus qui invoque clairement le Maurras classique sans toutefois renier pleinement les aspirations verlainiennes et décadentistes de sa jeunesse. Quant aux stratégies éditoriales choisies pour imposer cette image au public, elles se sont clairement métamorphosées.

## 1.1 Un poète grand public

Contrairement aux publications poétiques précédentes, qui restaient confinées à de petites maisons d'éditions parisiennes et semblaient, par la faible quantité des imprimés, s'adresser à la très parisienne *happy few* des cénacles littéraires les plus fermés de la capitale ou à quelque bibliophile amateur de livres rares, *La Musique intérieure* est publiée chez un éditeur plus « grand public », Grasset. Cet éditeur l'aurait assailli de ses requêtes éditoriales depuis la fin de la Guerre, en arguant de sa capacité à toucher un plus vaste public que la NLN par des procédés publicitaires novateurs et une tradition éditoriale plus littéraire que proprement partisane<sup>751</sup>.

Maurras, parfaitement conscient du risque qu'il encourt à n'être révéralé, en poésie, que par ses admirateurs en politique, rêve de cette ouverture. Il désire désormais, faute de s'être vu reconnu parmi les « immortels », une consécration générale, plus proche du peuple, et non une estime toujours entachée de considérations politiques. Ce changement de stratégie éditoriale se produit dès 1920 ; ainsi passe-t-il très progressivement de la Nouvelle Librairie Nationale à des éditeurs plus « grand public », notamment Flammarion, l'éditeur de ses œuvres anciennes, qui redeviendra bientôt son premier éditeur.

Il publie donc *La Musique intérieure*, dans la prestigieuse collection des « Cahiers verts », fort éloignée, en apparence, de Jean Rivain, son vieil éditeur de la Nouvelle Librairie Nationale, autrefois fondée pour éditer les auteurs de la Renaissance Nationale. Cependant la NRF qui a publié partie de ses petits opus poétiques des années 20, et la dite collection des Cahiers verts, sont toutes deux dirigées par deux maurrassiens convaincus, le « fidèle » Georges Valois, qui n'a pas encore rompu avec les idées de son maître, et Daniel Halévy, le second fils du célèbre librettiste d'Offenbach, récemment converti aux idées maurrassiennes.

Malgré ces allégeances, le cachet littéraire qu'offre une publication chez deux grands éditeurs nationaux lave les poèmes de l'opprobre politicien comme du soupçon d'opportunisme de ces publications soudaines. En effet, le lien entre éditeur et auteur ne se construit pas ici, comme dans le cas d'une maison de presse partisane, de façon immanente et directe. Les opinions du directeur ou d'un sous-directeur d'une maison de cette envergure ne reflètent pas obligatoirement les opinions de la maison, bien que ces opinions puissent influencer certains choix éditoriaux. Il est de fait qu'une maison « grand public » – c'est particulièrement le cas de Grasset – se veut, selon toute logique, relativement apolitique.

---

<sup>751</sup> Brunot Goyet, *Charles Maurras*, op. cit. p.198-202.

Néanmoins, il demeure évident que les affinités entre Maurras et ces éditeurs ont largement favorisé la publication de ses poèmes.

En effet, l'on retrouve, dans la stratégie éditoriale des poèmes de Maurras, un retour des proliférations, à un moment de l'histoire littéraire où ce type de procédé demeure assez rare. L'exemple poétique montre ici comment la compilation de textes antérieurs a pu être une stratégie éditoriale à la fois efficace et originale, tentant de donner du volume à une œuvre beaucoup plus pauvre, en réalité, que la quantité encyclopédique des ouvrages parus sous nom d'auteur ne le fait apparaître et s'inscrivant dans la dynamique de consécration que Charles Maurras tente d'insuffler à son œuvre littéraire depuis l'immédiat Après-guerre.

Ainsi le poème *Pour Psyché*, est déjà, en 1911, une reprise corrigée du poème paru dans *La Syrinx* de Gasquet en 1892, qui reparaitra de nouveau en 1919. *Les Inscriptions* sont également une compilation de poèmes de jeunesse, dont certains, tels que *Beauté*, *La Découverte* ou encore *Le Cyprès*<sup>752</sup>, seraient déjà parus dans diverses revues provençales et auxquels l'auteur n'ajoute que quelques pièces nouvelles. *La Bataille de la Marne*, poème inachevé, paraît initialement en revue dans *Le Feu* en 1918, avant que d'être réédité à la NRF en 1923, dans le même état d'inachèvement.

Quant à *La Musique intérieure*, l'ouvrage présente, en réalité, tous les éléments classiques de l'appareil bibliographique maurrassien : avant-propos d'un éditeur prestigieux, dédicace aux maîtres félibres et romans de son époque, France, Barrès, Mistral, Moréas... Dès sa parution, l'ouvrage se voit soutenu par l'important arsenal bibliographique des commentateurs partisans, ayant pour but de consacrer le grand poète de la renaissance française. Cette force de presse qui avait déjà démontré sa puissance de feu lors de la première candidature académique de Maurras n'est pas sans réussite, *La Musique intérieure* sera en effet vendue à plus de soixante mille exemplaires, ce qui est un succès pour un recueil de poèmes, même à cette époque de grande lecture. Et il reste que l'ouvrage demeure, d'un strict point de vue éditorial, lourdement compilatoire.

Malgré quelques rares inédits, la majorité des poèmes qui composent *La Musique intérieure* ne sont qu'une vaste reproduction de poèmes antérieurs, certains datant des années 1890, publiés en revues ou qui apparaissaient déjà dans les publications précédentes. On y retrouve ainsi l'intégralité des *Inscriptions* ainsi que les poèmes consacrés à *Psyché*. D'autres, simplement inachevés, comme *La Bataille de la Marne* ou *Œdipe et Cypris*, ont été rangés au chapitre éloquent des *poèmes en cours*. Enfin le recueil se clôt par une ultime réplique du

---

<sup>752</sup> Stéphane Giocanti, *Maurras, Le chaos et l'ordre*, op. cit. p. 285.

*Mystère d'Ulysse*. La totalité du volume apparaît ainsi comme une singulière anthologie poétique composée des vers écrits par Maurras entre le début des années 1890 et 1925 et noyant la relative modestie de la production poétique dans l'interminable préface qui justifie ce tout désordonné, dont Joachim Gasquet serait à nouveau la clef.

## 1.2 Une surprenante préface

Le volume de 334 pages peut en effet se diviser en deux parties, l'une en vers, l'autre en une prose poétique dont la texture binaire n'est pas sans évoquer le Rousseau bucolique. La préface, de 120 pages, occupe un bon tiers du texte donné à lire. Il est assurément significatif que cette préface, d'une longueur surprenante, soit encadrée de deux lettres dédicatoires adressées à Monsieur Halévy, son éditeur. La première, d'une douzaine de lignes, assez semblable à un mot d'excuses, explique la nécessité d'une si longue préface. Mais ce petit mot n'est pas « un mémoire justificatif » : il essaie de remonter honnêtement à la naissance de ce recueil, tout en ayant conscience de pousser peut-être un peu loin l'autobiographie. « Telle chose arriva, l'aventure d'un homme pourra servir à d'autres. Ceux qui n'en feront rien me pardonneront-ils de me raconter sans mesure ? Aidez-moi à le souhaiter, presque à l'espérer. »<sup>753</sup>

Parfaitement conscient du paradoxe profond que suppose sinon cette écriture, du moins ces parutions tardives, Maurras y anticipe, par l'effet d'une parole intime qui semble tenir parfois de la prétérition, tout reproche de fausse humilité comme toute attaque perfide de ses détracteurs politiques et littéraires. Mais nous savons depuis longtemps l'habileté dans la prétérition dont use Charles Maurras au début de toute argumentation, tuant d'emblée toute opposition par une évocation rhétorique qui en démontre l'inconsistance. Après cette première dédicace, s'ouvre donc la préface.

Le poète y livre à ce lectorat plus vaste, sur le mode de la confidence retenue, les motivations diverses qui justifient un aussi long retard : « il me faut bien vous dire comment vous sont tombées des nues tant de vers de toutes cadences ! »<sup>754</sup>. Anticipant tout reproche de fausse humilité, toute question un peu perfide, le poète s'explique donc. Il décrit, en « un *aveu délibéré* »<sup>755</sup> le parcours tourmenté qui a si longtemps différé ce retour au lyrisme, puis la triste raison qui l'a poussé à rompre le silence. La mort de Joachim Gasquet a emporté toutes

---

<sup>753</sup> Première lettre suivant la dédicace : A M. DANIEL HALEVY, *La Musique intérieure*, p. 2.

<sup>754</sup> Charles Maurras, *La Musique intérieure*, préface à M. Daniel Halévy.

<sup>755</sup> « *Aveu délibéré* » est le titre du septième et dernier chapitre de la préface de *La Musique intérieure*.

ses tergiversations. Ainsi évoque-t-il la visite rendue à sa pierre tombale et le dépôt symbolique qu'il y fit :

« Mais à défaut d'un mérite littéraire qui justifierait tout, les convenances morales suffirent à me décider. Je ne contredisais, je n'hésitais plus quand je déposai sur la pierre d'Éguilles, le pin qui exprimait les vertus de la Terre, le laurier, flamme de la gloire, le cyprès, témoin de la mort injuste et la palme annonçant la victoire sur la mort même : il me semblait que sans cesser de décliner le titre ambitieux de poète, j'ajoutais aux présents rustiques, comme un hommage de surcroît, le manuscrit si anciennement désiré. »<sup>756</sup>

### 1.3 En hommage posthume

Bien que la dédicace, nous l'avons vu et y reviendrons, offre *La Musique intérieure* à Mr Daniel Halévy, qui consacra le premier la force poétique de Maurras et exhorta sans cesse le journaliste à retrouver sa vocation première, Maurras fait de son recueil un hommage posthume à son « mentor à barbe blonde, » Joachim Gasquet, mort au champ d'honneur. Maurras a déjà évoqué le rôle essentiel de Gasquet qui collecta et édita les poèmes des *Inscriptions* presque à son corps défendant. Joachim Gasquet qui, ayant recueilli les anciens vers de Maurras, avait composé le recueil, bravant toutes les réticences, toutes les mauvaises volontés :

« - *Mais je n'ai pas le temps...*  
- *Je l'ai eu, moi ! Et vois !* »

« Mon recueil était fait, il l'avait dans sa poche, il s'était donné la peine de rechercher, coller, classer, parfois de copier... »<sup>757</sup>

S'étendant davantage dans la confidence, l'auteur raconte les visites du jeune soldat en permission et son insistance à entendre ses derniers vers, insistance reprise par Xavier de Magallon, « poète subtil et ardent, tribun d'une incomparable éloquence. [...] A chaque permission ils arrivaient, portant dans les yeux la demande : *pas de strophes nouvelles ?* »<sup>758</sup> Assiégé depuis 1916 par ces jeunes héros, Maurras se rend : il leur lit sa poésie, ouvrant par là la brèche à une diffusion moins intime : « L'assaut suprême était donné par Joachim, et il

---

<sup>756</sup> Charles Maurras, *La Musique intérieure*, préface, p.119-120, op. cit.

<sup>757</sup> Ibid, p.110.

<sup>758</sup> Charles Maurras, *La Musique intérieure*, préface, p.109, op. cit.

emportait le morceau. Persuadant les gens qu'ils attendaient mes vers, il me fit croire que j'en préparais l'édition. ».<sup>759</sup>

Comment, après la mort héroïque du jeune homme, ne pas publier les pages dont il avait si ardemment souhaité la publication ? Comment ne pas leur donner un autre cadre que celui, privé, réservé au petit recueil des *Inscriptions* ? Cela devient un devoir d'amitié comme une nécessité intime et chacun entend la résonance particulière de ces lignes de préface en 1925, alors que la blessure de la saignée humaine reste si proche.

Par ailleurs, le rôle « d'accoucheur » joué par Joachim Gasquet, le premier à emporter les réticences d'une pudeur excessive, inscrit directement la publication du recueil dans cette fonction de mémoire vivante que doit avoir la poésie, selon Maurras. Cette notion d'éternisation se trouve renforcée par une appartenance qui fait du jeune homme la figure symbolique d'une fidélité supérieure. Car Joachim Gasquet n'est pas seulement le fils de la filleule de Mistral, il ne s'inscrit pas seulement dans le panthéon d'un cercle quasi-familial. Il était, par sa culture, sa façon d'être et de parler, l'allégorie même de la nation : « Oui, bien plus que lui-même, il était tout d'abord sa race, sa nation. Ainsi son charme s'était-il imposé, si puissant ! Je m'en donnais cent preuves, mais j'étais l'exemple vivant : quel autre m'eût tiré de mes bonnes ténèbres... ? »<sup>760</sup>

Ainsi Maurras ne pouvait-il conserver pour lui, pour quelques-uns, ce qu'il devait à un autre et à tous les autres, à tous les siens, à tous les leurs. Une vision fusionnelle se dégage de la fin de cette préface, fondée sur l'idée d'un partage modestement dissocié de la valeur intrinsèque des vers : « Qu'il plaise ou non à tout le monde, vaille que vaille et à dieu vat ! C'est le risque vital. Il sera récompensé si l'amitié fertile en illusions heureuses fait de son côté sa moisson. »<sup>761</sup>

Vaille que vaille, c'est dire combien Maurras craint la critique, combien il redoute d'être incompris, à moins qu'il ne veuille montrer la déchirure, en lui, entre une modestie farouche et la nécessité morale que lui impose le décès de Joachim Gasquet. Il écrit donc *La Musique intérieure* ou, plutôt, il la donne enfin à lire, en toute amitié, dans une intention de partage, liant sa poésie à sa vie de combat, en faisant l'ultime exemple de ce combat. Confession véritable, confidence ou posture, il est difficile de trancher mais l'habileté est grande de ruiner à l'avance tout reproche d'incohérence, de se distancer d'une composition éparse, désordonnée, d'une compilation fourre-tout, peut-être hâtive, et d'en faire « ce

---

<sup>759</sup> Ibid, p.109.

<sup>760</sup> Ibid, p.112.

<sup>761</sup> Ibid, p.119.

monument plus solide que l'airain » qu'Horace souhaitait ériger. Aussi devons-nous nous attarder un instant sur la composition non seulement du recueil poétique mais de l'ensemble du livre.

#### **1.4 La musique en sourdine**

Si l'on met à part cette confession de « retard éditorial », l'on suit, par cette confidence un peu distanciée par l'écriture, d'un classicisme extrême, un parcours initiatique lentement inversé. Le texte de la préface se décompose en chapitres, chacun ayant un titre : 1 Le secret – 2 Initiation – 3 L'erreur de Jeunesse- 4 Le vrai seul- 5 Poèmes en cours- 6 L'Art- 7 Aveu délibéré. La préface peut ainsi, à elle seule, se décomposer en deux sous-ensembles, qui ne sont pas exclusifs mais qui se compénètrent, le premier, clairement autobiographique, auquel se mêlent des réflexions littéraires (chapitres 1, 2 et 3), et l'autre, plus évidemment d'autocritique littéraire, parsemé d'éléments biographiques (chapitres 5, 6 et 7), qui se clôt par l'aveu final de la publication-hommage précédemment évoquée, le quatrième chapitre, « Le vrai seul », évoquant la rencontre de Moréas et servant de pivot à la dominante de ces thématiques entremêlées.

Dès le premier chapitre de cette préface intimiste, Maurras évoque les sons et les jeux, les chants de la petite enfance, le goût des mots qui fut presque constitutif de sa pensée. Au fond de lui, il a toujours chanté les phrases, toujours été poète... C'est là son premier « secret ». « Initiation » reflète les années de collège, le moment où il entend chanter tant de musiques diverses, latines et grecques, ou plus modernes, jusqu'aux emballements de l'adolescence pour Baudelaire ou Verlaine.

Ce fut d'ailleurs là que naquit son « Erreur de jeunesse », cette tendance un peu morbide, née de son malheur, à verser dans la mode de se plaindre et d'aimer des vers démunis de la force nécessaire à sa sauvegarde. Une époque, il l'avoue, de folle propension à la poésie, où il fait preuve d'une écriture prolifique et compose une *Theoclea* à la mode du jour, uniquement digne de finir au feu. Ainsi avoue-t-il qu'il a brûlé cette première œuvre peignant *les amours improbables de Pythagore et de la prêtresse Theoclea*, ne sachant que trop comment son maître, Jean Moréas, l'accueillerait : « je fis un feu de joie de *Theoclea* et de dix ou quinze mille autres vers de toute longueur et cadence, dont je ne regrette pas un. Mais j'aurais regretté de froncer le sourcil de Jean Moréas. Il y avait deux ou trois ans que je

voyais régulièrement chaque soir "l'Athénien honneur des Gaules" et me gardais de lui montrer ces copeaux de mauvais lyrisme. »<sup>762</sup>

Fort heureusement, la rencontre décisive avec Moréas, la lecture, la méditation, le rendirent à une autre poésie, celle des Grands, et il fit ces « Poèmes en cours », toujours inachevés, du fait d'on ne sait quelle retenue... Et puis, il ne pouvait faire œuvre de poésie, étant absorbé par son combat de plume, arraché à lui-même par la nécessité quotidienne d'écrire jour après jour, pour le plus grand public. Une très haute acception de la poésie lui interdisait de mêler les styles, il ne pouvait tremper dans la même encre la plume du journaliste et celle du poète. Deux styles existent, il l'a si souvent dit, qui ne se peuvent mêler, l'un pour l'élite intellectuelle, ceux qu'il nomme « les délicats », l'autre pour une masse plus ou moins inculte.

Comment pourrait-il faire œuvre de poésie quand il ne possède pas ce temps précieux ? La vie l'a voué à combattre et ce combat le dévore, faisant de lui « l'homme du marbre », celui qui passe dans son journal tous ses après-midi, toutes ses soirées, toutes ses nuits : « J'arrivais à ce point central de ma vie où la littérature fut obligée de se moquer de la littérature en s'appliquant aux arts de l'action. Ce que j'avais acquis de facilité ou de rapidité dans l'usage de la pensée et de la plume n'était plus rien qu'une arme au service de la patrie. »<sup>763</sup>

La poésie était lointaine, il en avait laissé le soin à d'autres. Il avait écrit des poèmes, bien sûr, autant d'erreurs de jeunesse alors qu'il n'avait pas rompu avec ces divagations du moi qu'il dénoncerait d'autant mieux qu'il en avait lui-même éprouvé, erreur de jeunesse, la tentation perfide. Le combat s'est emparé de lui et il sait bien que cette faiblesse pour la poésie sera mal comprise alors qu'il lutte, dans L'Action Française, contre toute faiblesse. Cette longue préface se présente donc comme un témoignage personnel sur la poésie qui prend rapidement la forme d'une autobiographie. Maurras y justifie le long parcours qui l'a dévoyé puis ramené à sa vocation première. Le poète de *La Musique intérieure* s'impose ainsi un retour sur lui-même, sur ses luttes et sur son existence. Il se raconte désormais à un lecteur-frère, justifiant ce long retard, cette attente perpétuellement différée, par l'urgence impérieuse des combats, intérieurs ou extérieurs, contre les ennemis de la nation<sup>764</sup>.

---

<sup>762</sup> Ibid. chap. *L'erreur de jeunesse*, p. 44.

<sup>763</sup> Ch. Maurras, *La Musique intérieure*, préface : chap. *Le Vrai seul*, op. cit. p.48.

<sup>764</sup> «La poésie aime l'obstacle, l'art s'affine sur les difficultés à résoudre. Que ce soit la passion ou l'action qui le discipline, l'homme y gagne plus qu'il ne perd. Le fait est que, sans les circonstances qui, depuis tant d'années, se disputèrent mes minutes et mesurèrent mon loisir, j'entrevois sur quelle interminable recherche de l'indicible j'aurais eu à languir indéfiniment : à la poursuite de quelles idées tordues ou de quelles vues compliquées j'aurais été en proie des semaines, des mois, des années ! Mais j'étais journaliste, responsable d'une œuvre,



Mais ni le temps qui passe ni l'ardeur du combat ne peuvent éteindre cette flamme pour la musique des mots allumée dans son enfance. Il devient critique, et intransigeant, il forge une doctrine, retrouve les chemins du classicisme, du « vrai seul », et de « l'Art » qui anoblit et grandit celui qui l'exerce comme celui qui le reçoit. Mais il n'écrit plus de vers et se sent vide, creux. Ainsi se peint-il, envahi par la nostalgie d'un autre destin, lorsque le petit matin et le roulement continu des presses le rendent enfin à lui-même : « les pâleurs du petit matin découlent lentement sur la vitre nocturne, les bruits s'apaisent dans l'atelier de composition. C'est alors que l'écrivain porte le regret de tout ce qu'il n'a pas dit, qu'il a laissé dans l'encrier : De tous les écrivains que leur journal fait aller vite, s'ils aiment l'art, s'ils sentent l'honneur de la langue, pas un n'ignore ce retour amer de la pensée sur la douleur du cœur qui ne s'est pas traduit faute d'avoir eu le temps de trouver sa parole et son cri ! »<sup>765</sup>

### 1.5 Le besoin d'être enfin soi-même

Moment de faiblesse et de confiance, où l'homme de bronze avoue, en un « aveu délibéré », qu'il a eu besoin, dans sa solitude, de « la consolation divine des vers. ». Ceux des maîtres, bien sûr, Racine, Chénier, Lamartine, mais « les plus beaux avivaient mon mécontentement. Il fallait autre chose ! Sur ces confins légers des nuits et des matins où tout semble renaître, était-il déplacé de désirer plutôt des vers qui fussent, eux-aussi, en voie de naître et de grandir, des vers à prendre et à reprendre, à rouler, semblables aux galets qu'arrondissent les mers chantantes ? »<sup>766</sup>

C'est ainsi que Maurras se peint comme un poète silencieux, celui qui se contente d'une « musique intérieure » pour y puiser quelque paix : « Je m'étais habitué à faire ainsi ma société de la poésie, et le cercle sauvage ne manqua point de se resserrer durant la demi-solitude des années de guerre : dans l'heure même où je dédiais à la totalité de la nation française mon interminable rhapsodie de *La Marne*, je n'avais pas envie de la faire lire d'un seul français. »<sup>767</sup>

---

serviteur d'une action, la cause et la pensée venaient donc avant toute chose : cette maison guerrière que nous avons fondée depuis un quart de siècle aurait très justement trouvé simoniaque l'usage habituel des plumes et de l'encre pour des frivolités étrangères à la controverse, à l'enseignement, au combat. Donc, premier résultat heureux de cet effort d'*Action française*, obligation de limiter et de circonscrire la marge étroite abandonnée à la diversion du poème. Obligation de ne céder qu'au nécessaire irrésistible. Obligation de ne composer que de tête, et la tête affranchie des travaux quotidiens, une fois la tâche finie. C'était un frein solide. Mais voici l'aiguillon.». Charles Maurras, *La Musique intérieure*, préface, *Le Vrai seul*, op. cit. p. 50.

<sup>765</sup> Ibid. p. 53.

<sup>766</sup> Ibid. p. 54.

<sup>767</sup> Ibid. p.108.

Autant d'explications, presque des excuses, pour se laisser aller à s'exprimer enfin. C'est peu dire que Maurras n'a guère habitué son lectorat à une attitude aussi pusillanime. Il est vrai qu'il ne parlait ni de lui ni des siens. A présent, il le fait car le temps presse et cette entrée en poésie se fait sous le flambeau funèbre. Il est donc rendu à la poésie par un besoin inhérent, profond, le vibrant appel de son âme de poète sacrifié.

Malgré l'évocation de la petite enfance, de la jeunesse, la mort plane sur la préface comme un argument essentiel de l'écriture. L'idée pénètre qu'il est grand temps d'être soi-même avant la fin. Le fait de cette publication si longtemps différée (Les premiers poèmes datés sont de 1891, ils ont été écrits 34 ans auparavant) serait-il lié à la mort toute proche des deux membres de sa famille les plus chers, cette perte lui permettant d'évoquer un passé enfoui, et le deuil ayant suscité le désir bien connu d'un retour en arrière, quelques poèmes étant des pièces de jeunesse encore inédites ?

Le cheminement autobiographique que prétend suivre le recueil permet aussi à Charles Maurras de justifier aisément la dimension anthologique et disparate de *La Musique intérieure...* Un titre évocateur, certes, mais également une somme poétique hétéroclite où de nombreuses pièces ont déjà été données à lire. C'est ainsi que l'auteur en présente la trame d'ensemble dans la seconde lettre dédicatoire qui clôt la préface ou annonce le recueil, sans que l'on puisse en décider exactement, « S'il est quelque passant qui ouvre le volume, disons-lui que les pages y suivent l'ordre sur lequel l'auteur avança dans la vie. »<sup>768</sup>

Cette dimension autobiographique de *La Musique intérieure* apparaît d'ailleurs comme un leitmotiv durable de la critique d'obédience maurrassienne, un socle de cohérence dont elle ne saurait s'extraire en ce qu'il ruinerait la construction d'ensemble, de Léon Daudet, compagnon de lutte et critique éminemment partisan, qui comparera, immédiatement après parution, l'auteur de *La Musique intérieure* au Goethe de *Poésie et Vérité*, aux travaux biographiques les plus récents, tel que celui de Stéphane Giocani, *Maurras, le Chaos et l'Ordre*, paru en 2008, chez Flammarion : « Avec un lyrisme discret, l'écrivain élève un hymne à sa naissance au monde et aux premiers émerveillements de la vie. L'autobiographie se poursuit en retraçant l'éclosion de sa sensibilité poétique. »<sup>769</sup>.

La critique d'obédience maurrassienne demeurant aujourd'hui encore la seule qui ait tenté d'apporter une appréciation esthétique de l'œuvre poétique de Charles Maurras, elle évince naturellement la problématique de la nature hagiographique de la présentation de cette vie intégrée à l'œuvre poétique. Or les lignes maîtresses des constructions hagiographiques

---

<sup>768</sup> Seconde lettre de dédicace ou d'avant-propos à Daniel Halévy, *La Musique intérieure*, p. 121.

<sup>769</sup> Stéphane Giocanti, *Maurras, Le chaos et l'ordre*, op.cit. p. 312.

qui ont composé la figure de Maurras, et qu'il cherche à imposer depuis l'Après-guerre, sont toutes clairement présentes : joies et révélations cosmiques de la petite enfance, épreuves et pertes de l'adolescence, maturation de l'âge d'homme. C'est ainsi qu'il reprend cette image de guerrier solitaire, passionné, propre martyr de son combat, la mettant habilement en scène dans cette confession savamment orchestrée, petite enfance, adolescence, âge mûr, selon un axe chronologique que reprendront les poèmes - poèmes de jeunesse - de combat - de maturité - selon le même cheminement, celui de l'expérience, où l'autobiographie permet de suivre une chronologie de destin sinon tragique du moins héroïque. Qu'il s'agisse de réflexions politiques ou esthétiques, les pièces relatant les années de formation du jeune Maurras, les expériences mystiques de la petite enfance ou les désœuvrlements de l'adolescence, il est intéressant de constater la systématique de certaines structures de mise en scène.

### **1.6 L'hagiographie maurrassienne**

Le temps de la petite enfance est généralement celui des révélations, presque surnaturelles, du héros, lesquelles guideront sa future vocation. La révélation du rythme céleste, sorte de musique des sphères, d'où découle l'idée, fondamentale, que poésie et politique transcrivent la réalité d'un ordre cosmique, apparaît ainsi lors de ces jeunes années. Ces révélations de jeunesse, assez récurrentes, fonctionnent généralement sur le principe onirique du rêve éveillé ou de la contemplation, thématique récurrente que nous retrouverons dans les *Quatre nuits de Provence* : « Entre toutes, il me convient de n'en pouvoir oublier une, qui, dans la huitième année de mon âge, m'introduisit au ciel étoilé. [...] Une fraîcheur légère et caressante nous venait de la grande porte, ouverte sur l'arc de la nuit. Je levai la tête, et reculai, plus qu'ébloui, transverbéré, car, de la profondeur de ces fraîches ténèbres, très loin, très haut, l'invraisemblable multitude de disques d'or, cloués sur un ciel sec et sombre, déployait, devant nous, les cercles convergents de leurs myriades de feux, et ces lumières suraiguës, ces flammes qui perforaient et qui déchiraient, étaient bien différentes des pâles feux crépusculaires que j'avais vus suinter de la paix des beaux soirs : leurs épis flamboyants poussaient comme des épées et des piques sur le tremblement de mon cœur. Quelle angoisse ! Elles étaient trop, accouraient de trop de côtés... L'universel assaut inévitable imposait, après une véritable épouvante, je ne sais quel hébètement douloureux. L'effet en était si puissant

que je faillis tomber à la renverse. [...] Mon œil ravi put suivre en paix l'essaim douloureux des globes sublimes, qui s'envolait en bon ordre au-dessus de nous. ».<sup>770</sup>

La préface de la *Musique intérieure* décrit quant à elle l'éclosion de la sensibilité du jeune enfant à la musique, aux chants et aux sons, héritée de ce père, qu'il décrit comme « véritablement possédé de la danse et du chant. Il m'avait annoncé l'arrivée de mon jeune frère en chantant et en dansant. », au rebours de sa mère, « grande liseuse, mais qui fredonnait à peine ». Le noyau familial apparaît ainsi comme le vecteur d'une double tradition ; d'un côté l'écrit, la mère, qui formera le futur écrivain et le doctrinaire catholique du fait de son extrême religiosité, de l'autre, une culture orale de la musique et du chant des mots transmise par le père : « sa chanson ne s'arrêtait pas. Le sacré, le profane, tout ce qui se module à l'église ou à l'opéra, français, latin ou provençal, ou méli-mélo des trois langues, il sait tout, n'oublie rien, et, du même esprit libéral qui donne aux pauvres et rend service aux passants, il confie ce mouvement d'une âme sonore à l'oreille de son enfant émerveillé. ».

Puis par divers personnages proches du noyau familial et appartenant généralement à la tradition populaire, valets, servantes, métayers de la famille, pêcheurs.. qui prendront, après la mort du père, le relais de la transmission orale d'une véritable culture du chant auprès du jeune homme : « Dans le grand deuil, les voix de la maison ne se taisent pas. Dès la belle saison que nous passons à Roquevaire, je retrouve mon vieux Marius emballé de son état et notre fermier à ses heures. Je ne le quitte pas. Il me mène partout. [...] c'est Marius qui me ramène et nos pas sont scandés, comme l'était la danse, par le chant vigoureux que sa voix élargit dans la direction des étoiles. [...] Marius continue son inextinguible chanson. Je n'en perds pas une syllabe, et le demi-siècle écoulé n'a pas éteint la vibration des roulades de la romance qu'il a rapportée de Toulouse où il a été voltigeur. ». « La voix qui lui répond est plus ancienne encore. C'est notre vieille bonne, celle qui m'a reçu dans son tablier, comme elle dit, le jour de ma naissance, et qui, ce jour-là, comme tous les autres, fit avouer à l'auditoire résigné que « Sophie est en chant ». Le chant ne cessait guère que lorsqu'il lui fallait écouter la lecture d'une recette de cuisine : alors elle chaussait de grandes lunettes de fer sous lesquelles son œil rapide rayonnait d'un magnifique esprit d'illettrée qui happait et conservait tout. ».

Le retour à la poésie, si tardif chez ce guerrier de plume, émane ainsi d'une réminiscence des chants entendus et mémorisés durant sa petite enfance, d'une éternelle chanson, interne et intime, perpétuée au sein de son âme malgré la surdité « l'implacable

---

<sup>770</sup> Charles Maurras, *Quatre nuit de Provence*, chap. Deuxième nuit, *Chœur des étoiles*, Ed. Flammarion, Paris, 1930.

fidélité de mon souvenir auditif peut me permettre de reconstituer, point par point et nuance à nuance, tout ce que j'ai perçu des airs populaires de France et de Provence ». Outre qu'il est sociologiquement peu probable que son père l'instruisît des chants provençaux (sa famille, issue de la petite bourgeoisie locale pratiquait certainement la haine des patois) et physiologiquement impossible qu'il se souvînt de voix et de chants perdus depuis la petite enfance, la métaphore d'une poésie politique se développe subtilement derrière l'image attendrissante des souvenirs d'une enfance heureuse, celle d'une poésie orale et musicale héritée d'un sol et d'une race et qui se diffuse par divers moyen de transmission. Elle est donnée à l'enfant (la génération future) en héritage d'un patrimoine, par le père puis par le peuple, vecteurs d'une tradition populaire et séculaire qui, bien que non-écrite, se transmet, de génération en génération. Elle se transmet tel un fil diffus, presque insaisissable, et avec lequel la poétique maurassienne va tenter de renouer, de l'Antiquité au Moyen-âge des troubadours provençaux et italiens, de la Renaissance au Classicisme français et, au-delà du siècle de Louis le Grand, avec Chénier puis Lamartine, jusqu'aux maîtres romans et félibréens de sa jeunesse.

L'adolescence est, quant à elle, un temps d'épreuves et de désillusions, certainement de toutes les périodes de sa vie celle qui se trouve la plus savamment disséminée dans l'œuvre globale puisque la plus chaotique, la plus indicible. Cependant, la bohème littéraire demeure la période qui le rattache le mieux au monde des lettres, aussi ne peut-il la faire disparaître totalement. La bohème, élément à la fois accidentel et fondamental à son intronisation en littérature, justifie la nécessité constante de sa mise en scène réglée. Qu'il s'agisse des désœuvrlements poétiques du jeune homme de la préface de *la Musique intérieure* et ses *erreurs de jeunesse*<sup>771</sup> ou des vacuités philosophiques et politiques où il se perd dans *confessions politiques, comment suis-je devenu royaliste*<sup>772</sup>, une même structure scénique se distingue : l'image, presque attendrissante, de l'homme d'âge mûr revenant sur les folies romantiques de sa jeunesse que l'ordre et la raison vont bientôt balayer, figure naïve contribuant fortement à contrebalancer celle du manipulateur opportuniste. La révélation cosmique y a aussi sa part puisque ce serait en 1890, à vingt-deux ans, lors de la fameuse nuit de Pau, « devant les Pyrénées et le coteau du Jurançon, qu'il y a onze ans, en 1890, il m'est

---

<sup>771</sup> Titre du troisième chapitre de la préface de *La Musique intérieure*, op. cit. p. 25.

<sup>772</sup> Ainsi que nous l'avons déjà vu, ce texte est paru pour la première fois sous le titre *Confession politique* dans *La Revue de Paris* (livraison de juillet-août 1930, pages 5 à 42). Il a été ensuite repris l'année suivante en ouverture de l'ouvrage de souvenirs politiques *Au signe de Flore*, puis dans les *Œuvres capitales* (parues en 1954), en introduction au tome II (*Essais politiques*), sous le titre raccourci de *Confession*.

arrivé de sentir la nécessité naturelle de la soumission pour l'ordre et la beauté du monde. ».<sup>773</sup>

Viennent ensuite les années d'éducation politique, la rencontre avec Mistral et Moréas, les combats romans, la redécouverte d'une poésie latine en perdition, la genèse de l'*Action française* jusqu'à la constitution du journal en quotidien, selon d'identiques procédés que l'on retrouvera, plus tard, dans *Au signe de flore*<sup>774</sup>, texte de mémoires de son instruction politique. Il y évoque sa propre formation depuis l'enfance, les premières campagnes royalistes, la création de la ligue d'Action française puis du journal et les grands combats qu'il a menés depuis lors. Nous y retrouvons le grand topique de l'hagiographie maurrassienne : celui de son monarchisme de raison, que l'on voit se dessiner au cours du premier chapitre qui n'est autre qu'une reprise de l'article sus-cité, *Comment suis-je devenu royaliste*, paru l'année précédente dans *La Revue de Paris*, où il affirme n'être pas né royaliste mais s'être converti après son voyage à Athènes de 1896.

Il reste singulier de voir Maurras user de tant de précautions oratoires pour présenter de façon si personnelle son œuvre, précautions insistantes, redondantes, dans les lettres adressées à Daniel Halévy, insérées en début de recueil, ce qui est courant, puis en fin de préface, ce qui est singulier. L'éditeur devient soudain un lecteur neuf, un ami à la vérité un peu surpris, auquel l'on tient à expliquer la cohésion interne, apparemment brouillonne, de la composition d'ensemble. Dans cette seconde lettre de dédicace, qui semble plus qu'autre chose un avis au lecteur, Maurras expose encore, de façon explicative, la construction de son recueil, exprimant clairement le propos de chacun des livres qui composent l'ouvrage avant même qu'il ne soit lu :

« J'ai gardé au livre de « Prime » ce qui subsiste de présentable dans mes vers de jeunesse. Moins ancien d'une dizaine d'années, le livre « None » conserve quelque reflet des jours d'extrême été que mordit rudement la flamme solaire : leurs vingt ans d'existence dans les caveaux de ma mémoire accordent à ces vers d'amour un privilège de poème posthume : on les lira comme d'un mort. De beaucoup postérieur, le recueil dit des « Inscriptions » et des « Sentences » essaye de graver ce qu'il entre de poésie dans les profits de l'expérience et les songes de la raison. On a vu qu'il en était de même de certains « Poèmes en cours ». D'autres, comme celui où je me divertis à brouiller Œdipe et Oreste, participent de caprices d'imagination qui devront rentrer dans la règle. L'Ulysse qui est achevé se montre plus sage.

---

<sup>773</sup> Lettre à Maurice Barrès, octobre 1901, *La République ou le Roi*, op. cit. p. 345. Le thème de « La nuit de Pau » sera repris dans le conte *les serviteurs* dans *Le chemin de Paradis*.

<sup>774</sup> Charles Maurras, *Au signe de Flore, Souvenirs de vie politique*, Ed. G.Crès, coll. *Les œuvres représentatives*, Paris, 1931.

Et tout ce pêle-mêle figure un peu de ce qu'un homme de mon âge peut nommer ses raisons de vivre. »

Pour résumer cette longue démarche, Maurras n'a pas écrit de poésie, auparavant, ou ne l'a pas donnée à lire, par pudeur. La pudeur est l'un des maîtres mots de ce texte particulier. Faut-il le croire ? Il semble, à l'entendre, que l'écrivain Charles Maurras n'ait jamais eu cette prétention d'écrire aussi « noblement », qu'il ait été imprimé malgré lui, intronisé par Moréas sans le vouloir vraiment, poussé à la publication du *Chemin de Paradis* par Anatole France comme à celle des *Inscriptions* par Gasquet, et que c'est la mort tragique du jeune homme qui achève de le convaincre, avec les prières de ce « cher Monsieur Halévy », de laisser paraître sa *Musique intérieure*.

Il est poète pour lui seul, en son quant à soi, publié sans l'avoir véritablement souhaité... Que penser d'une telle coquetterie éditoriale ? Faut-il voir, dans cette introduction à un premier recueil poétique, publié à 57 ans, la gêne d'un homme qui redoute de se livrer au grand public, qui ne le connaît guère ? Après avoir disséqué, éreinté les autres sans retenue, Maurras craint-il le jugement de ses pairs envers une tentative qu'il donne lui-même, avant d'en recevoir le reproche, pour hasardeuse ? Autant de questions se posent, qui dévoilent surtout la défiance de l'écrivain envers des lecteurs « tout public » que ne troublent pas une adhésion admirative à l'Action française.

Or il semble que ces lecteurs ne puissent comprendre seuls ce qu'est cette poésie, ni ce qui fonde sa raison d'être. A trop s'expliquer, bien souvent l'on trouble l'auditoire et c'est ce qui se passe, dans ce préambule dévorant, en dépit de l'habileté consommée du rhéteur. La longueur même de la préface, ce besoin de se justifier avant que d'être lu, tout cela interroge. Est-ce parce qu'il faut bien révéler le sens de cette œuvre à un public moins choisi que celui des opus précédents, œuvre qui pourrait apparaître trop hermétique, sans pour autant se trahir ou se simplifier ? Est-ce parce que cette œuvre si délicate semble avoir été mal appréciée de ceux auxquels elle se destinait, en 1923, et qu'un commentaire s'impose pour leur en révéler la clarté ? Dès la seconde moitié de cette interminable préface, le biographe cède la place au critique littéraire qui se fait, d'une manière tout aussi soudaine que surprenante, l'abondant commentateur de son œuvre.

## **1.7 La musique inspirée**

Nous devons nous arrêter un instant à la force évocatrice du titre, qui suggère à la fois ce repli intime d'une voix intériorisée et la profonde ascèse née de la surdité. L'intériorité

maurrassienne reste néanmoins à définir, l'écrivain n'ayant cessé de pourfendre les excès envahissants du « moi », et nous y reviendrons, après analyse. Quant à la musique, elle est essentielle à l'entreprise poétique. La poésie, c'est d'abord cela, un chant, une musique partagée, issu d'un héritage transmis dès la petite enfance au poète, notion fondamentale que l'on s'est plu à oublier.

Tout au long de sa carrière critique, Maurras est revenu sur le point, argumentant d'exemples cette musique de la langue, rythmes d'éclats sonores que son oreille sourde a maintenus, contre l'usage. Car le français s'est appauvri, perdant ses sonorités chantantes au profit d'un chuintement sifflant qui marque bien plus les liaisons zézayantes que la cadence des sons. Sans aller jusqu'à rendre à notre langue une latinité d'accent tonique, il convient, selon Maurras, de rétablir les sons pleins et entiers dans leur force vive et de prononcer le *e* muet avant qu'il ne soit mort : « Cinquante ans après Racine, et un siècle même avant lui, des voix perfides alléguaient que notre versification faisait trop d'honneur à la désinence féminine imperceptible et fugace que la langue courante tendait à effacer. Voltaire a répondu que seule une oreille sauvage pouvait confondre le son d'*aimée* avec celui d'*aimé*. Avec cet *e* muet l'un des secrets principes d'enchantement de notre vers s'évanouirait. Que deviendraient Lamartine, Verlaine, et les plus savants, les plus pénétrants et les plus subtils ? Et Racine ? »<sup>775</sup>

Il n'est de poésie que dans la maîtrise parfaite du son, élément de culture, donc de communion, c'est en cela, en cela seulement, que la langue doit respecter le français le plus pur, le plus parfait : on ne peut accepter l'ignorance grossière au rang des licences poétiques ! D'autant que la langue française a un modulé qui ne tient pas seulement de son phrasé particulier, et que toute poésie française se doit de rendre : « Feindre de tenir pour des équivalents purs et indiscernables l'*il d'exil* et celui d'*île*, l'*or d'encor* et celui d'*encore*, c'est oublier ou méconnaître la puissante vertu de l'allongement et de la contraction ; c'est abolir en son principe le moyen naturel de faire sentir le long et le bref. »<sup>776</sup>

Il n'est d'autre voie qu'une poésie de musique. Maurras balaie d'un geste la rime "pour l'œil" que son temps accrédite : « Je rime pour l'oreille, pour cette raison je n'écris pas mes vers, je me les dis, je me les chante, me les redis, me les rechante. »<sup>777</sup>, choix qui le situe également en contradiction avec la stricte prosodie classique, celle de la poésie française des auteurs du siècle de Louis le Grand, ou avec sa réception par le XIX<sup>ème</sup> siècle, que Maurras

---

<sup>775</sup> Ch. Maurras, *La Musique intérieure*, préface, chap. *L'Art*, op. cit. p. 101.

<sup>776</sup> Ibid. p. 103.

<sup>777</sup> Ibid. p. 98.



combat : ce qui, dans l'entendement, pouvait avoir un sens sonore du temps de Ronsard ou Racine n'en a plus aujourd'hui, ainsi en est-il, par exemple, de la rime des pluriels et des singuliers : « Ronsard avait raison de compter un pluriel qui se prononçait. Racine n'avait pas tort de tenir compte d'un souvenir de signe qui de son temps restait sensible. Deux cents ans après lui, le son qui se mourait a fini de s'éteindre, l's à la fin des vers n'est plus qu'une de ces apostilles de copiste et de grammairien avec lesquelles les poètes de toute langue ont toujours pu jouer sans la moindre gêne. Le grec et le latin s'en délivraient à leur fantaisie. Nos poètes du XVI<sup>e</sup> les imitaient. Pourquoi ferions-nous autrement ? ».

De même Maurras demande-t-il une liberté de rime véritable, la rime n'est pas seulement cet « ail de basse cuisine » dont parle Verlaine dans son *Art Poétique*, elle offre un rythme, un chant, une facilité de mémorisation, elle est communion en ce que l'auditeur l'attend, parfois surpris, toujours complice. Il n'est, pour Maurras, en rien admissible de hiérarchiser d'une façon imbécile les rimes riches et les rimes pauvres, comme de supprimer l'apocope ou d'éviter soigneusement certains sons : « L'apocope est entrée dans la catégorie de ces «licences» que Théodore de Banville a prosrites de la poésie : le plus crédule de tous les siècles l'en aura cru ! ».

Cette dictature de la prosodie moderne n'a pas de raison d'être, il suffit, pour qu'il soit, que le poème chante : « Aussi parfaites que les autres, la fraîcheur de ces rimes et leur sonorité rendront le notable service de nous affranchir de la foule banale des accouplements sur lequel le choix de vingt générations de poètes s'est attardé depuis Villon et Ronsard. »<sup>778</sup> Il est donc légitime, si le poème est travaillé, d'user des brèves et des longues, de les entrelacer afin que la musique fasse du poème une chanson qui pénètre l'âme. Une chanson, comme *La bonne chanson* de Verlaine... « De la musique avant toute chose », ainsi que l'enseigne l'ancienne tradition. Il faut, pour aller de l'avant, revenir en arrière, gommer un siècle de vanité, et s'enraciner à nouveau dans le fonds culturel commun.

Ainsi, ce que Maurras admire, par dessus tout, chez Frédéric Mistral, c'est la force qui l'a poussé à n'écouter que « la voix des troubadours », des chantres provençaux, novateur héroïque en ce qu'il osait revenir aux Anciens : « La fausse poésie française du XIX<sup>e</sup> siècle aura certainement pesé sur les Provençaux. On peut se demander comment ils surmontèrent ces mauvais modèles. Cela est dû probablement à deux petites causes. Les circonstances avaient permis qu'ils restassent fidèles à la première condition historique de la poésie, qui est, je pense, le chant. La plupart de leurs bons morceaux lyriques sont

---

<sup>778</sup> Ibid. p. 99.

régulièrement destinés à être chantés (sur des airs populaires ou non) et je crois bien que cette coutume suffisait à donner le vrai ton aux poètes, à les garder par exemple de la manie de transposer en vers les procédés de la peinture immobile. [...] Un autre usage fut l'habitude homérique de réciter des vers devant de grandes assemblées de lettrés et de peuple. Quand la poésie lyrique est forgée pour être entendue et non pas uniquement lue, elle risque sans doute aussi de tourner au narratif, au dramatique et à l'oratoire, mais elle est sûrement gardée du bric-à-brac de *Heredia* et du cryptogramme de Mallarmé. »<sup>779</sup>

Ce combat de la musique en poésie, constamment repris, n'est pas sans porter ses fruits. Rappelons, parmi nombre de propos satisfaits, cet extrait de *L'Etang de Berre*, publié en 1915, où le critique n'est pas mécontent du rôle qu'il a pu jouer dans le renouveau qu'il sent frémir, « depuis une vingtaine d'années », en poésie, et dont l'œuvre de Valéry lui paraît le plus évident témoignage. Ce renouveau est né avec « son » Ecole Romane, qui, reprenant la tradition provençale, a permis de briser les chaînes de la préciosité moderne et la tyrannie du sonnet en une poésie de musique et de communion où tous les genres sont permis : «Feuilletez Aubanel, vous verrez abonder chez lui les santés (ou brindes), les épithalames, les chansons de naissance, les souhaits de baptême, et vous serez charmé de tout ce que cette jolie floraison des plus petits genres comporte de cordialité, de naturel et de passion, souvent de haute poésie. »<sup>780</sup>

Bien plus que l'observation de règles étroites, Maurras recommande, encore et toujours, une lecture d'imprégnation, la redécouverte de la mélodie interne de la langue afin d'inscrire le parcours poétique dans une véritable initiation au lyrisme, un lyrisme authentique, qui ne s'encombre ni d'écoles ni de modes. Pour faire œuvre de poésie, pour retrouver la transcendance qui s'exprime à travers l'union scandée de la forme et du sens, il n'est aucune forme, fixe en particulier, qui soit privilégiée, aucun genre : « On est enfin sorti de l'éternel sonnet. Les poètes se sont mis à faire des odes, des discours, des épigrammes, des épîtres. J'attends la comédie et, pourquoi pas, le poème épique. Il ne faudrait pas trop attendre... Ne riez pas. On nous traite de fabricants de jougs. Quand on se rendra compte, on nous avouera pour libérateurs. »<sup>781</sup>

Cette liberté à reconquérir tient à cette force du verbe qui emportait, autrefois, les poètes qui n'avaient d'autre frein que cet équilibre subtil entre la forme et le ton : « Voyez les maîtres de tous les temps. Se sont-ils occupés de se ratatiner et de s'appauvrir ? Se sont-ils

---

<sup>779</sup> Charles Maurras, *L'Etang de Berre*, chap. *La sagesse de Mistral*, op. cit. p. 222.

<sup>780</sup> Ibid. p. 222.

<sup>781</sup> Charles Maurras cité par René Lalou, *Revue La Muse Française*, op. cit. p. 344.

refusé quelque chose sous prétexte de se raffiner et de s'épurer ? Le plus concentré, le plus elliptique de tous, voyez Dante : politique et philosophie, topographie et histoire, poétique et amour, cancans florentins et proverbes de bonnes femmes, tout lui est bon à prendre, à moudre dans son admirable torrent. »<sup>782</sup>

Un torrent, l'image renvoie à une poésie de déchaînement, où la volonté de dire, de partager, dépasse l'étroitesse d'une appartenance littéraire sagement codifiée. Car la poésie, pour Maurras, c'est la plus haute expression d'une âme et d'une langue, et, par cela même, le lieu d'une révélation partagée, une communion, une musique. Elle se fonde ainsi sur une dimension ontologique : celle d'un chant qui élève le poète à la révélation d'une Connaissance de l'Homme et du Monde, connaissance qui fait de lui l'acteur le plus prompt à guider les hommes dans la vie politique : « Poésie est Théologie, affirme Boccace dans son commentaire de la Divine Comédie. Ontologie serait peut-être le vrai nom, car la Poésie porte surtout vers les racines de la connaissance de l'Être. Le savent bien tous ceux qui, sans boire à la coupe, en ont reconnu le parfum ! »<sup>783</sup>.

Ainsi, s'il se revendique dépositaire d'un héritage, d'une tradition véritable : « Pour ma part, quand la nouveauté de mon but me faisait hésiter entre les chemins, je n'ai pu m'empêcher d'éprouver que les plus anciennement battus étaient les meilleurs. »<sup>784</sup>, d'une littérature classique fondée sur un *Art poétique* réglé et raisonné : « La tradition ? Mais votre tradition est routine pure ; la vraie tradition donne ses motifs, où sont-ils ici ? », Maurras prétend s'enraciner dans l'expérience d'un Solon, tant poète que législateur, joignant : « celui qui peut saisir l'échange régulier que font, par degrés d'ascendance et de descendance mystique, les différents arts du poète avec ceux du guerrier, du législateur, du moraliste, du politique même, avec tous les arts généreux de la vie et de l'amour ! Il tient en main la coupe qui verse, illumine, transforme, humanise et déifie toute la sainte flamme épanchée des soleils, en promesse aux soifs de la terre. »<sup>785</sup>

Contre les littérateurs enfermés dans leurs tours d'ivoire, Maurras prône un retour du poète au cœur de la cité au nom d'une poésie utilitaire : « que l'utilitaire prononce ! »<sup>786</sup> et s'oppose vivement au postsymbolisme mallarméen dans sa conception de l'art pour l'art. Il accuse, dans sa critique littéraire, l'intolérance de la littérature contemporaine : « Je ne suis pas content. Surtout, je suis frappé du degré d'étroitesse [...] auquel les dernières évolutions

---

<sup>782</sup> Ibid. p.338.

<sup>783</sup> Ibid. p. 84.

<sup>784</sup> Ibid. p. 91.

<sup>785</sup> Ibid. p. 117.

<sup>786</sup> Charles Maurras, préface de *La Musique intérieure*, op. cit. p 49.

du Romantisme, Baudelaire et Mallarmé, ont réduit de nos jours l'idée de poésie. [...] Cette intolérance s'étend à tout. Plus d'élégie directe, plus de poèmes d'idées. »<sup>787</sup>, « Quelle que soit leur gloire, il paraît que l' « évolution » les condamne. On veut que le poème ne nous apprenne plus rien et montre de tout point une pure, parfaite et constante inutilité. »<sup>788</sup>. Or le poème, réintégré dans sa dimension traditionnelle, orphique, n'est autre que acception la plus exacte du monde politique : chant magique dont la mélodie doit tour à tour instruire, plaire puis émouvoir par le biais d'une organisation rythmique de la parole : « Car si la raison doit convaincre, c'est le rythme qui persuade... »<sup>789</sup>.

Il donne ainsi à son œuvre poétique une dimension prophétique où la poésie, porteuse d'une vérité transcendante, surpasse l'entendement humain, le rattachant aux sources mêmes de ses origines : la langue latine et ses filles, porteuse d'une civilisation rayonnante que l'esprit individualiste, d'importation, a tenté de saper<sup>790</sup> : « Auguste Comte a remarqué que la poésie est « plus vraie », « en un sens » que la philosophie elle-même. [...] La vérité de la science porte sur le contenu de l'acquisition et des découvertes. La vérité de la poésie tient aux mouvements de l'esprit qui médite, tient, sait. [...] Cela, dit-il c'est l'homme même, puisque telle est la forme que son esprit impose aux images d'un monde, qu'il lui faut conquérir. [...] Les deux puissantes mères de l'Esprit et du Monde convergent donc aux épanchements de la poésie. [...] et c'est alors qu'Auguste Comte a le plus raison, toute chose terrestre se subordonne, « en un sens », à la poésie. »<sup>791</sup>.

La confiance poétique que propose *La Musique intérieure* s'organise ainsi autour d'un système parfaitement cohérent et maîtrisé, selon un axe chronologique à la fois horizontal (de l'enfance à l'âge d'homme) et vertical (de l' « erreur de jeunesse » « aux pics de sagesse ») qui structure le déroulement logique de la préface et que reprendront les poèmes. Le fil d'une vie unit le poète en prose et le poète en vers comme l'homme politique. L'œuvre poétique est liée par la forte cohérence de cette biographie et par celle du système philosophique qui sous-tend le sens profond d'une poésie qui se veut tout aussi lyrique que métaphysique. C'est ainsi que Charles Maurras fonde, avec une certaine fréquence, ses considérations littéraires, métaphysiques ou politiques sur ses souvenirs de jeunesse, et que la préface du recueil se transpose rapidement d'une biographie sélective qui justifierait l'émergence tardive du poète en un essai de critique littéraire largement explicatif.

---

<sup>787</sup> *La Muse Française*, 1927 : entretien sur la poésie d'aujourd'hui : propos de Charles Maurras provoqué et noté par René Lalou, op.cit.

<sup>788</sup> Charles Maurras, préface de *La Musique intérieure*, op. cit. p. 86.

<sup>789</sup> Ibid., p. 53.

<sup>790</sup> Michel Winock, *Histoire de l'extrême droite en France*, art. *L'Action Française*, op. cit. p.130.

<sup>791</sup> Charles Maurras, préface de *La Musique intérieure*, op. cit. p. 114 à 116.

La pénétration de l'image du poète dans la conscience collective française renforce celle de l'écrivain classique comme celle du politique prophétique selon d'habiles structures de mise en scène. Outre qu'elle magnifie l'homme et son combat, l'hagiographie intègre en permanence ce combat et cette pensée dans cette vie, cherchant constamment à en redéfinir le sens sous l'angle apologétique de la révélation de la Vérité et de la destinée du poète : « Que la découverte soit vraie je le crois, je le dis, et, comme, en outre, je le chante, il n'y a pas la moindre illusion à me faire : Cette chanson revient au plus bâtard de tous les genres littéraires, qui est le didactique, lequel est mort et enterré pour toujours à ce qu'on dit. Il serait vain de rapporter ici les titres de noblesse de tout essai d'enseignement et de propagande confiée à l'onde du vers. Trop de grands noms seraient à dire, de zones élevées. [...] Tous les genres restent ouverts, même la didactique. On ne saurait trop éviter de se laisser embarrasser d'aucune fausse honte de prosaïsmes apparents. ».<sup>792</sup>

Maurras brosse donc le portrait anticipé de sa propre poésie, une poésie entière, totalisatrice et musicale. Il affirme un didactisme critique dès la préface et inscrit le projet poétique dans une volonté esthétique qui devient le véritable alliage de l'ensemble. Mais qu'en est-il, au juste ? Cet ensemble poétique est-il aussi éclectique que l'auteur le prétend ? Quelles sont les pièces nouvelles, inédites, rapportées à ce corpus ancien ? Et quelle voie, ancienne ou nouvelle, ouvrent-elles ? Nous allons tenter de répondre à ces questions en analysant la structure d'ensemble du recueil, puis chacun des livres, avant d'en dégager, si nous pouvons nous permettre cette liberté, les lignes directrices qui nous seront apparues. Quant aux lignes esthétiques, nous essaierons de même de nous affranchir de toute explication préalable, afin d'en appréhender non la fidélité au modèle à suivre mais les profondes singularités.

## 2. Etude linéaire de La Musique intérieure

Imaginons un lecteur libre, un lecteur qui s'émanciperait de lire une préface interminable, une préface écrite par l'auteur lui-même, un lecteur qui lirait tout bonnement de la poésie. Sa première perception serait assurément frappée d'étonnement : le lecteur ne sait pas qui parle, à qui, quand. Il ne perçoit pas de ligne de force première, étant perdu dans un enchevêtrement de notations à la fois précises et énigmatiques.

---

<sup>792</sup> Charles Maurras, préface de *La Musique intérieure*, op. cit. p. 86 et 87.

## 2.1 La structure chronologique de *La Musique Intérieure*

### 2.1.1 Le fil mêlé

Un flot de références mêlées génère tout d'abord un effet chaotique brisant toute chronologie sagement ordonnée : comme nous l'avons vu, nous trouvons, par exemple, en ouverture de L'Ode "historique" de *La Bataille de la Marne* pas moins de trois citations, la première issue de l'*Antigone* de Sophocle, en grec non traduit, la seconde, inscription en latin et devise de la ville d'Aix, la troisième, citation de Mistral « sin gau rouman e gentilome » (ils sont gallo romans et gentilshommes)<sup>793</sup>. Des langues qui nous sont inconnues s'enlacent, Grec ancien, Latin, Toscan médiéval, Ancien Français et Provençal, dont nous devinons à grand peine les assonances chantantes. Le temps est à la fois rompu, proche et lointain, et l'éternel présent, de l'Indicatif ou du Subjonctif, dont use systématiquement le poète, contribue à créer le trouble, étant donnée l'impossible contingence des vers.

La composition du livre nous égare encore : les poèmes sont autant de pièces diverses, éclectiques mais appartenant à des genres clairement définis : ballades médiévales, jeu-parti évoquant l'amour courtois, sonnets pétrarquisant, odes en alexandrins classiques, poèmes épiques, tous participent, par leur succession anachronique, à ce bouleversement apparent de l'ordre temporel. Cet apparent fouillis s'ordonne néanmoins en une construction formelle, le recueil étant divisé en Livres, toujours à la façon des longs poèmes antiques, enfermés entre un prologue, le poème *Destinée* et un épilogue, le poème *Optumo. sive Pessumo*, ce qui renforce l'impression d'une cohérence de l'ensemble.

#### *Destinée*

I : Prime : 6 poèmes

II : None : 7 poèmes

III : Les Poèmes en cours : 6 poèmes

IV : Les Inscriptions et Les Sentences : 19 poèmes

V : Le Mystère d'Ulysse : discours en 9 poèmes

*Optumo. sive Pessumo*

Figure 3 : Plan de *La Musique intérieure*

Bien qu'il prétende suivre un fil très simple, celui d'une vie, Maurras n'en offre pas pour autant une vision linéaire. Il semble, tout au contraire, qu'un axe chronologique éclaté régisse cette composition.

---

<sup>793</sup> Voir : *La Bataille de la Marne, Ode Historique, La Musique intérieure*, op. cit. p. 173.

### 2.1.2 Le temps de l'écriture

Observons tout d'abord l'ordre général du recueil : les livres sont inscrits entre *Destinée* et *Optumo sive Pessumo*, qui sont le premier et le dernier poème des *Inscriptions*, parus en 1921. Il est fort logique que l'œuvre débute par *Destinée* qui porte tous les stigmates d'une existence tragique et tourmentée, maudite, écartelée entre l'ombre et la lumière. Nous y retrouvons l'image de celui qui ne peut « être matelot que d'imaginaires espaces ». Le choix final de *Optumo Sive Pessumo* :

« *Quelle est la langue qui peut dire  
Les deux abîmes de ton cœur !* »

est également révélateur de la tension d'une âme écartelée entre le pire et le meilleur : l'image de l'amour perdu, de la blessure irrémédiable s'estompe dans une expression de force, une volonté d'être et de dire qui se détourne des tentations destructrices par l'acte fondateur d'écrire. Les deux poèmes figurent des moments de vie, d'amour déçu et de doute assez proches, ils n'enserrent pas un temps – jeunesse – maturité - mais indiquent une permanence dans la recherche d'une finalité. Le monument poétique qu'enclosent les deux poèmes devient ainsi la preuve tangible de ce choix d'exister par et pour la poésie.

Observons à présent du mieux que nous le pouvons le fil apparemment chronologique de chaque livre :

#### PRIME

La compilation des vers de jeunesse qui semblent encore « présentables » au poète contient le triptyque de *Pour Psyché* : *Pour Psyché*, *La vaine Ballade des remontrances à Psyché osées par le vieux Faust* et la *Dernière Ballade ou Jeu-Parti de l'âme illuminée guidant l'âme amoureuse à la vraie source de la joie*. La seconde pièce est datée pour le premier poème de 1891 et pour le second de 1892, dans *La Musique intérieure*, et la dernière pièce porte la date de 1893. Or il s'agit là du second *Pour Psyché*, publié en 1911, après que le premier a largement été remanié en vue d'offrir une vision moins érotisée et païenne, acceptable par l'église. La réécriture constante de ses pièces originelles joue-t-elle un tour de mémoire au poète ? Ou s'agit-il d'exploiter l'image du passé en la lissant, en la rendant présentable, tout en conservant une structure propre à accréditer une construction d'ensemble temporelle ? Nous reviendrons sur ce point que nous ne pourrions éluder. Après les trois pièces du groupe « *Pour Psyché* » PRIME offre deux pièces inédites, *Révélation* qui n'est pas daté mais qui est donné :

« A la mémoire de mon ami Paul Guigou  
1865-1896  
qui aima quelques vers de ce petit poème. »

Ce qui suffit à en faire une œuvre de jeunesse et *Les Distances*, sans datation, qui clôt l'ensemble.

## NONE

Le recueil de *La Musique intérieure* suivant le temps, le livre None suit Prime, selon l'ordre latin du calendrier ou l'ordre liturgique des prières monastiques. Il serait de dix ans postérieur au précédent, livre de la trentaine et des amours déçues, exhumées des « caveaux de la mémoire » du poète. None est placé sous la double référence de Dante et de Ronsard, les poètes amoureux. Mais s'il contient sept pièces, les cinq premières - *Le Retour - Tryptique de Fleurs - Joconde - Ténèbres - Vers une Aube* - seules sont inédites. Le livre s'achève sur *Marine* puis sur *Le Cyprès*, deux poèmes des *Inscriptions*.

## LES POEMES EN COURS

Ce sont les œuvres de l'âge mûr, œuvres de combat mais aussi de fantaisie poétique : quatre pièces construisent l'ensemble, également inachevées, ce qui peut expliquer qu'elles ne soient pas datées. La première est *L'Ode historique de La Bataille de la Marne*, que nous savons de 1918 et divisée en VII chants. La seconde, *Œdipe et Cypris*, se compose de deux pièces, *Dialogue* et *Chœur à Cypris*, qui annoncent la veine polyphonique par la suite fréquente. C'est une pièce inédite, ainsi que la troisième, *L'Été ou l'Âge d'or*, qui figure un moment d'apaisement dans l'extase, au centre du livre.

Vient enfin le premier *Colloque des morts* (un second *Colloque des morts* sera publié dans *La Balance intérieure*) qui développe le poème *Couchant vermeil*, tiré d'un colloque des morts extrait des *Inscriptions*, ce qui n'est pas sans concourir au brouillage temporel. Quelle est la pièce préalablement écrite ? Puisque la pièce est retirée d'un tout mystérieux, préalable, il ne semble pas que ce soit celle qui fut publiée la première. Rappelons que les neuf quatrains de *Couchant vermeil* deviennent le début de la pièce VII du *Colloque des morts*, « Le Poète ».

## LES INSCRIPTIONS ET LES SENTENCES

Ce livre est assurément celui qui montre un véritable travail de recomposition : les *Inscriptions* se voient enrichies de 7 poèmes : *L'Alternative*, *A la patronne de Paris*, *Trivie*, *Voyageuse*, *Paris*, *La Planète d'Iule*, *Les Témoins*, qui composent *Les Sentences*. Mais les deux ensembles sont enchâssés et *Les Inscriptions* perdent leur structure première, celle qui



leur avait été donnée par le jeune Gasquet qui avait eu souci, l'on s'en souvient, de collationner et d'ordonner l'œuvre éparse du poète-journaliste accablé de travail.

<i>Les Inscriptions</i>	<i>Les Inscriptions et les Sentences</i>
Destinée	Beauté
Beauté	KAAH TIE OZYA
Croix des routes	Ciel étoilé
Le Cyprès	L'Alternative
Ciel Etoilé	Pour la voie sacrée
KAAH TIE OZYA	Au vers neuvain
Clé du songe	A la patronne de Paris
Portrait	Portrait
La Découverte	Sur une coupe de Venise
A La lyre de Thrace	Clé du songe
Sur une coupe de Venise	Trivie
Marine	Voyageuse
Pour la voie sacrée	Paris
Au vers neuvain	A la lyre de Thrace
Couchant vermeil	La Planète d'Iule
Optumo sive Pesumo	Les Témoins
	La Découverte

**Figure 4 : Les Inscriptions, les Inscriptions et les Sentences**

C'est ainsi que le poème central des *Inscriptions*, *La Découverte*, devient le poème final des *Inscriptions et des Sentences*. Les *Inscriptions*, tronquées de quatre poèmes, entrecoupées de nouvelles pièces, deviennent-elles fort différentes ? Quels renseignements extraire de ces changements ? Quel est le sens de cette recomposition ? Afin de ne pas tirer de conclusion par trop hâtive, nous devons étudier les pièces inédites et leur apport à chaque livre avant d'étudier séparément puis globalement chacun d'entre eux.

## LE MYSTERE D'ULYSSE

Dernier livre de *La Musique intérieure*, publié en 1923 et achevé, il clôt le recueil et rejoint, inchangé, le temps de l'écriture de la préface, en se voyant néanmoins souligné par Optumo sive Pessumo.

### 2.1.3 Le temps du souvenir

L'axe chronologique donné par Maurras en avertissement au lecteur Halévy suit bien le parcours d'une vie mais sans que le poète s'astreigne pour autant à une exactitude sourcilleuse. Il semble que cette remontée du présent au passé se soit faite de façon purement mémorielle, des pièces nouvelles par leur parution mais anciennes dans leur écriture achevant de brouiller les pistes. Si le *Pour Psyché* que l'on offre à lire n'est pas celui de 1891 mais celui de 1911 qu'importe, l'idée étant ancienne, née dans la jeunesse amoureuse d'un écrivain dont la maturité couvre l'ensemble d'un nimbe d'ancienneté. De même, les *Inscriptions* sont-elles fortement modifiées, éparses dans l'œuvre nouvelle, ou complétées par les *Sentences*. Il convient d'ailleurs de ne pas oublier qu'il s'agissait déjà d'une compilation dont les pièces n'étaient pas contingentes d'une parution aux circonstances très particulières. Cette anthologie poétique n'a pas, et ne désire pas avoir, une précision formelle, elle s'inscrit dans un projet plus intériorisé, où quelques dates liées à l'extrême jeunesse (1891 - 1892- 1893- 1895-96) ne nous sont données que pour mieux établir l'antériorité du fait poétique, constitutif de la personne, sur toute forme de publication. De fait, ce n'est pas la poésie d'une vie, que nous lisons, mais une vie au travers de sa poésie. Charles Maurras nous convie, sans lâcher la bride, à suivre une mémoire en recherche et le parcours d'une âme inquiète, de grande culture, en quête d'accomplissement.

## 2.2 Etude dissociée de chaque livre

Avant de définir les constantes de ce recueil, ses choix esthétiques et philosophiques, nous devons examiner scrupuleusement chaque livre, d'autant que de nouveaux poèmes, peut-être anciennement écrits mais nouvellement publiés, nous sont donnés à lire.

### 2.2.1 Prime

Le triptyque de « Pour Psyché » évoque, comme nous le savons une idylle ancienne, celle que noua le jeune Charles Maurras avec Juliette Prévost-Roqueplan, qui verra naître toute une correspondance amoureuse que Maurras signera « votre vieux Faust ». Par la suite,

en 1911, il s'agira d'une autre Psyché, mais l'on y trouve la permanence du dialogue, l'échange de vœux et, par un hermétisme savamment distillé, cette équivoque de « l'amour pour l'âme amour pour une femme » qui file l'ensemble du propos. Si la première construction, plus sensuelle, évoquait le plaisir amoureux, fugitif, et la femme aimée-aimante qui cherche son amant à la lueur de sa lampe, un amant un peu désabusé, en début de pièce, et plus heureux par la suite, cette seconde version appuie singulièrement sur une ambiguïté Femme-Nature et sur une promesse d'amour. Ainsi, dans le second poème, « Le matin qui viendra »...expression de l'espérance, est répété trois fois, en fin du premier quatrain, au début du second et du troisième, en une promesse fervente d'union et d'harmonie :

« Le matin qui viendra, nous le créerons ensemble  
Si ton cœur et le mien demeurent vigilants  
Si ta main reste unie à cette main qui tremble  
Si ta beauté scintille entre tes voiles blancs : »

Le radieux matin.... Le second poème de ce *Pour Psyché* rêve « du simple souvenir des bonheurs attendus ». Enfin la troisième pièce, ballade de nostalgie, cherche à retrouver cet état de plénitude qu'apporte l'amour, mais un amour véritable, débarrassé des « bijoux tristes de la chair. » Il s'agit d'aimer de toute son âme, mais non plus une femme, créature dont les yeux ont un temps arrêté la course d'amour de ce cœur, mais de trouver cet amour parfait, profond et véritable dont la recherche fonde le refrain de la ballade : « Où sont les sources de la joie ? » Puis, l'interrogation se fait certitude, la beauté, qui vivifie l'âme lui apporte enfin une réponse qui transpose et transfigure l'amour humain :

« Unique étoile, au bel éther  
Où sont les sources de la joie ! »

Après *Destinée*, le triptyque qui débute l'ensemble du recueil offre une dimension métaphysique à l'amour : il est l'exemple d'un bonheur plus haut, plus parfait, absolument mystique, qu'il faut toujours chercher. Ainsi la pièce qui suit, inédite, reprend- elle le propos par son titre de « Révélation ».

*Révélation* se décompose en trois poèmes, composés de quatrains de vers neuvains qui se répètent, se reprennent, formant une chanson balancée par les rimes croisées. Deux personnages, là encore, qui s'étreignent et se fuient, Le Pitre et Colombine. Un Pitre dolent, malade, que ne guérit pas Colombine bien qu' « Elle l'embrasse de tout son cœur ». Mais il demeure froid, glacé, sous la lune qui revient sans cesse noyer la scène d'une pâleur crépusculaire :

« Il n'y a pas de baiser qui tienne !  
Qui guérira cet esprit dolent ? »

S'ensuit le triste portrait qu'un être épuisé, « Tout l'a déçu, tout ce que l'on aime » qui n'a plus de force pour vivre : « Son cœur usé se ronge ou se fuit. » et qui considère sa belle, dans la nuit, comme si elle embrassait l'espace de ses grands cheveux :

« Il ne sait plus du tout ce qu'il pense  
- La colombine a de grands cheveux  
Haut déployés sur le ciel immense -  
Il ne sait plus du tout ce qu'il veut. »

La seconde pièce reprend la première, répétant le premier quatrain :

« La lune frappe à toutes les vitres  
Elles sont dures comme des cœurs  
La Colombine embrasse le Pitre  
Elle l'embrasse de tout son cœur. »

En vain : il n'aime pas, il est « l'amoureux dont le zèle tombe » : « De mal aimer ses forces défont ». Il s'en prend au « Tout-puissant » jusqu' à ce que la foudre, soudain, éclate : une foudre qui parle et l'invective, encore en lettres italiques. S'il est le « *vaincu de longues batailles* » « *le Navigateur d'une sombre mer* », il doit savoir que sa prière a été entendue : « *Tu seras consolé cette fois !* » La promesse lui en est faite par une créature étrange, qu'il entrevoit sans avoir compris sa puissance ou la simple vertu de sa présence :

« *N'as-tu pas reconnu mes murmures,  
Mon parfum, mes lumières, ma voix ?  
Que te faut-il ? La Mère Nature  
Pour se montrer dit-elle : c'est moi ?* »

La troisième pièce de cette « Révélation » reprend le premier couplet : « La lune frappe à toutes les vitres... » mais le quatrain est mis, de façon étonnante, entre parenthèses, et la voix en italiques reprend et déroule sa démonstration : Elle se décrit, force tellurique et mère nourricière :

« *D'un lait puissant, mamelle divine,  
Je désaltère le ciel profond.* »

Et donne à ce Pitre désenchanté une leçon de sagesse : il ne sait rien s'il ne sait admirer les trésors que la nature et la vie font naître et renaître. Est-ce la lune qui lui parle, figure étincelante « rayonnante et mystérieuse » dans sa blancheur ?

« *Dans sa blancheur, ma robe d'Isis  
Mire des jeux d'ombre spécieuse,  
Oliviers, saules et tamaris : »*

Et parmi ces trésors, comment dédaigner, « frémissante encore »,

« *La simple enfant dont le rêve implore  
L'aveu des maux qui brûlent ton cœur. »*

Il se doit de l'aimer en retour, même si cet amour est fugace, douloureux, puisqu'il est l'Amour, la seule force qui régit le monde et qui soit capable de combler les vœux de ce « rêveur avide ». L'ensemble poétique se clôt sur le retour du chant premier, un chant transformé par l'acceptation d'aimer, même si cet amour demeure une source de désillusion :

« *La lune frappe à toutes les vitres  
Elles s'entrouvrent comme des cœurs  
La Colombine embrasse le Pitre  
Et ses baisers lui fendent le cœur. »*

A cette « Révélation », qui fait de l'amour physique, non le reflet d'un amour supérieur mais l'une des nécessités de l'existence, s'adjoint le poème *Les distances*, dernier poème de Prime. Il s'agit cette fois-ci d'un poème unique, un sonnet composé d'octosyllabes. L'image parle des roses, vivantes médailles « *Portant la fleur du sceau d'Amour* » ; Amour qui se repose et se déchire, qui s'éveille à la nuit close et se rendort le jour, et qui harangue les amants, en majuscules :

« *- AMANTS ! Je suis l'Amour de Celle  
Que vous aimez, qui n'aime point :  
Etant un Dieu, je dors en elle. »*

Quel est celui qui parle, nommé par l'emploi de la majuscule ? Cupidon ? Quelle est cette amante sans amour que tous aiment ? Vénus ? La Nature ?

« *De mon désir aigu j'ai point  
La fleur de sa gorge immortelle  
Mais de son cœur tout est trop loin. »*

Comme le suggèrent les deux tercets, l'amour ne parvient à se concrétiser que par le désir ; quant à la force cosmique qui ordonne le monde, elle est bien loin d'aimer, elle se contente d'être et d'ordonner. Comme on le voit, le paganisme du propos se double d'une vision largement comtienne qui donne à l'ensemble de ce premier livre un recul métaphysique. Les passions humaines se transforment peu à peu en une acceptation du corps et du mouvement

général dans lequel celui qui vit est pris. S'il cherche un au-delà immédiat, il ne peut que sombrer. Il lui faut entendre la leçon de la Nature et y puiser la force de se dépasser.

### 2.2.2 None

Ce second livre, celui des amours dites enflammées, s'ouvre sur le poème *Le Retour* qui est une renaissance. L'Amour était parti, il prétendait n'être qu'une leçon d'adhésion à l'ordre de la nature, mais il est revenu, plein de force et de fraîcheur. Il s'agit à nouveau, d'un sonnet, en alexandrins de rimes croisées, en alternance de féminines-masculines, les deux quatrains étant construits sur la reprise des mêmes rimes, et du son « esse » (tendresse – presse – jeunesse - épaisses) qui donne un effet de langueur et de prolongement en regard du son « ard » (regard – tard – départ – part) d'une frappe sonore plus brutale. Ce balancement est le reflet d'une hésitation : Le poète se parle à lui-même « Ses yeux t'accompagnaient » et parle de lui. « Je ne sais quoi de doux m'enveloppe et me presse », dans un passé d'anticipation :

« Une voix dit : Bientôt, hélas ! sera Trop tard. »

Deux quatrains méditatifs, désabusés, consomment la fuite des jours :

« Ecoute s'éloigner les pas de la jeunesse ».

Le printemps de la vie s'est enfui,

« Et déjà les forêts tombent de toute part. ».

Mais... Comme dans un nombre incalculable de poèmes l'opposition structure l'ensemble, lui donnant une force de reprise, d'élan nouveau :

« Mais quel retour subit de la flamme divine  
Rallume tes flambeaux (...) »

L'Amour est revenu, qui « illumine » et rend la joie de vivre à cette âme vieillie : il retrouve les « rires - beaux jeux à l'aurore dansants - long troupeau de délices - vertige doux ».

Cependant le dernier tercet pose la question ouverte de savoir la source exacte de ce bonheur retrouvé. Il ne s'agit pas, ou pas seulement, d'un amour humain. La joie, cet état de béatitude que l'on cherche « à ses sources », lui est rendue par un autre Amour, celui qui naît et qui ressuscite de la poésie :

« Quel est ce long troupeau de délices, ravies  
Dans le vertige doux que ramène en passant  
La musique de l'âme ou le chant de la vie ? »

Le second poème de None, *Triptyque de fleurs*, est, à nouveau, un sonnet, en alexandrins de rimes croisées, alternant la féminine, en tête de quatrain, et la masculine. Il commence par une dénégation qui se poursuit en explication :

« Non, ce n'est pas un lys, ce n'est pas un lys pâle  
Qui réfléchit en moi cette douce couleur : »

Et la protestation confine au désaveu quand on sait l'importance symbolique du lys pour tout monarchiste :

« Du lys étincelant la coupe glaciale  
N'a jamais contenu mon heur ou mon malheur. »

De fait, il ne s'agit pas non plus du jasmin, fragile face à « l'aride soleil », car la femme-fleur aimée est forte d'une vertu sans pareille. Le vouvoiement qui l'évoque en fin de second quatrain s'élargit dans le tercet en une exclamation admirative qui poursuit la métaphore filée de la beauté et du végétal :

« Vous, ô vous, Volupté qui reçûtes d'Amour  
La lumière, le sang, la pulpe généreuse  
Et du galbe élancé le suave contour ! »

La volupté, fille d'Amour et de Psyché... est cette divinité qui l'emporte et l'écarte de tout, fusse de lui-même. Achevant le sonnet, le dernier tercet résonne comme une confidence. S'il faut finir la métaphore, la femme-fleur aimée est une tubéreuse :

« Je ne puis comparer qu'aux fières tubéreuses  
Le parfum qui frémit sur une hampe heureuse,  
Le teint presque trop beau qui m'assombrit le jour. »

Dernier vers largement évocateur du mal d'aimer : cette peinture de la passion décomposée en fleurs achève d'en montrer la puissance et l'envahissement. Car la tubéreuse, fleur à la hampe blanche, et, comme le jasmin, fleur méditerranéenne, n'est pas seulement connue pour son parfum. Elle est la plante qui peut endormir, envoûter, empoisonner, et la pensée s'attarde inconsciemment sur cette plante de la maladie, « tubéreux » ayant longtemps été le synonyme de tuberculeux. Certes le thème de l'amour passion - amour poison n'est pas des plus

originaux. Ce qui intéresse ici, c'est d'en voir Maurras frappé et comme incapable de s'en remettre.

*Joconde* : Ce poème, régulier, est composé de quatre quatrains d'alexandrins, toujours en rimes croisées féminines puis masculines. Il porte un titre évocateur : le poète parle-t-il à Monalisa ? Il en évoque le sourire « Et ton sourire aigu, libre et mystérieux », mais il s'agit du sourire d'une morte qui a « abandonné notre terre et nos cieux. ». L'évocation se poursuit par l'idée du passage qui transpose le mythe orphique, remontée de la mort vers la vie, en un chemin qui va de la vie vers la mort :

« Le souple messenger des royaumes du rêve  
Le Poète t'appelle et déjà te conduit »

Une mort donnée pour étrangeté vivante, qui jaillit en éléments de chaleur, où « Palpitent les flambeaux du ciel intérieur » et où

« Dix mille dieux vivants au secret de tes moëllles  
Exhalent librement tous les vœux de ton cœur »

Mais cette mort « radieuse » ne peut s'affranchir du passé et du regret : la morte s'endort : « Tu retires tes yeux sous ta paupière lente ». Mais toute la beauté charnelle de cette femme « sombre fleur de son voile de chair », « beau sang dévoré d'une sagesse ardente » montre l'impossible réunion de la chair et de l'esprit. Aveu du poids et du pouvoir du corps, enveloppe charnelle qu'il faut abandonner mais qui fut la source de tant de souffrances, le dernier vers, au ton d'aveu, mêle la *Joconde* et le poète qui semble avoir connu ce même tourment, souffrir, supporter un démon dans sa chair :

« Un beau sang dévoré d'une sagesse ardente  
Confesse le démon que ton âme a souffert. »

-----

Un poème suit, sans titre, comme s'il était impossible de nommer celle à qui il s'adresse. Bien que l'on soit tenté de le penser, il ne peut former la seconde pièce d'un ensemble, avec *Joconde*, puisqu'un trait définitif clôt ce premier poème. Ce poème mystérieux est un sonnet de décasyllabes, rimé selon l'habitude, en rimes croisées, alternance de féminines-masculines. C'est encore une adresse, à une femme statue qui n'est pas sans rappeler quelque souvenir d'Acropole...

« Vos bras levés, les anses de l'amphore  
Epanouie aux flammes de mon cœur »



Un instant d'amour, d'amour vainqueur, irradie ce poème : il semble que le poète ait enfin été aimé de celle qu'il aime :

« L'ardent Avril a fondu vos rigueurs ».

Elle lui sourit, prémices, « Pour un aveu qui se refuse encore ». Pris dans une exaltation amoureuse, le poète convoque « Grâce et Beauté » afin que l'aimée s'offre enfin à lui :

« Grâce et beauté qui me brûlez le sang,  
Illuminez la peine que j'endure  
D'une merci dans vos yeux florissant »

Et que cesse enfin le combat de ce « cher Orgueil » afin que la femme aimée se rende enfin :

« Comme à la voix du héros gémissant  
La Chasseresse a défait sa ceinture ! »

Evocation de Diane, touchée par les pleurs d'Adonis, évocation d'une joie amoureuse, de cette attente savoureuse du don physique, le sonnet sans titre n'est pas sans densité charnelle. Il figure cet instant unique de l'amour heureux. Mais la pièce suivante « Ténèbres » vient ruiner ce vertige de bonheur. Six quatrains d'octosyllabes, en rimes croisées, peignent un cœur en errance, épuisé, vide, dont la platitude est affirmée par des rimes en voyelles (u – a – o – i) qui offrent un effet de nudité absolue.

« Un vent froid souffle dans ta rue  
Mon cœur s'arrête à chaque pas  
L'étoile est-elle dans la nue ?  
Je ne sais pas, je ne sais pas. »

La figure, émouvante, de l'amoureux éconduit, perdu dans la rue, « trempé de boue et d'eau, » qui ne peut s'en aller et qui surveille la lampe allumée « Dans l'interstice du rideau » touche par sa vérité : « - Ton cœur est dur, ô bien-aimée ! ». La plainte résonne dans une nuit sombre, se heurtant à « la muraille inanimée », « L'ombre est épaisse, rien ne luit ». « Rien. » Telle est la reprise, définitive du troisième quatrain. La vie le quitte, avec l'amour perdu, et l'envie de vivre : « Le cœur me chante de mourir. » Un cœur de pendule, qu'il peint comme attiré par « un creux d'ombre maléfique » et qui se remet en mouvement de façon mécanique. Qu'espère-t-il encore ? Dans le dernier quatrain, amorcé par un tiret, on dirait qu'il se parle à lui-même :

« - La Nuit retient ses nœuds funèbres :  
Pas un filet de pâle jour !  
Mais ténèbres dans les ténèbres,  
Elle a tremblé, comme d'amour. »

Quel est cet être féminin qui tremble, comme d'amour, La nuit ? Cherche-t-il déjà dans l'écho de la Nature le dépassement du mal d'aimer ?

Les ténèbres figurent-elles la profondeur de l'inconnu ou la noirceur de sa peine ? Il reste que le « long troupeau des délices » semble s'être enfui bien loin.

Après « Ténèbres », « Vers une aube » semble apporter quelque clarté. Cependant la citation de Ronsard qui ouvre cet ensemble poétique composé de deux pièces, l'une de sept quintils d'octosyllabes, l'autre de six quatrains d'alexandrins, nous indique la profondeur du mal :

*« Ennuy, plaisir, joye, tristesse  
De tous côtés naissent de toi. »*  
Ronsard

Le ton est celui de la plainte, élégiaque, non sans emportement, comme si le poète, qui se parle à lui-même, n'en pouvait plus de tant de lâcheté :

« Hélas ! Remonte l'avenue  
Chercher l'angoisse du bonheur !  
Que le toucher et que la vue  
De la demeure bien connue  
Encore un coup blesse ton cœur ! »

Les impératifs poursuivent la même veine mordante, stigmatisant la vanité de la chose comme l'imbécilité d'y souscrire :

« Hume le vent, mâche la cendre,  
Epuise-toi de souhaits vains ! »

Il ne peut néanmoins s'en défaire, allant jusqu'à rechercher son parfum dans l'air qu'elle a respiré : il est, ainsi se nomme-t-il, « désespéré ».

Suivant ce moment de descente totale, un second mouvement s'amorce, de révolte, mais aussi d'espérance : pour se défaire de cet amour aliénant, il lui faut préférer un autre amour, peut-être moins réel mais ô combien moins douloureux :

« Sous les étoiles qu'elle encense  
Je l'aime mieux, pure apparence :  
Des vérités j'ai trop souffert ! »

L'invite se modifie, le poète parlant désormais à cette idée qu'il invoque et qu'il supplie de lui rendre l'envie de croire et d'aimer :

« Viens, ma cruelle et douce idée,  
Ceindre à la tempe dénudée  
Une dernière illusion. »

Suivant le propos, les deux dernières strophes exigent presque une révélation, un amour enfin accordé à une connaissance véritable :

« Affranchis-moi des durs mystères  
Qui m'interceptent sa lumière,  
L'heure parfaite d'un plus beau jour ! »

C'est ainsi que suivant une voie platonicienne, le poète ouvre la porte à une connaissance plus haute que cet amour trompeur, et que l'exclamation d'ironie acerbe se transforme en un désir exalté : « Clartés secrètes, fleurissez ! »

La seconde pièce de ce « Vers une aube » a des accents moins triomphants. Il semble tout d'abord que le poète consomme la rupture, la prenant enfin à son compte : « Je ne redirai plus à vos pieds ma détresse. » S'il parle encore à la femme qu'il ne peut s'empêcher d'aimer : « Vous ma force, vous ma faiblesse » c'est pour avoir aimé son âme. Ce fut la source de son malheur, cette attente d'amour étant celle d'un amour parfait. Mais c'est également la raison qui fait qu'il n'y peut renoncer :

« C'est moi qui ne veux plus bannir une chimère  
De ce cœur mâle et doux que vous exténuez :  
Je ne choisis, je ne préfère,  
Que la cruelle part que vous m'attribuez. »

Cet amour secondaire au premier n'est pas, en effet, de la même essence :

« Ma raison n'aspire qu'à votre essence pure »

Il ne peut renoncer à cet amour, qui dépasse largement l'être aimé et l'ouvre à une connaissance nouvelle : amour divin, amour philosophique magnifié, il est fort difficile de trancher :

« Ma raison n'aspire qu'à votre essence pure  
Je reconnais en vous l'ordre de mon destin  
Et le cri du désir de toute ma nature :  
Tout ce qui n'est pas vous est vain. »

Un espace un peu long dans la pagination de recueil figure, peut-être, un moment de recueillement, avant que le poète ne se tourne à nouveau vers cette déité ou vers cette femme

qui l'a abandonné. Désormais, qu'on le sache, il n'aime et n'aimera plus : « Sentez que l'espérance a bien quitté mon cœur »

Et la triste leçon de cet amour brisé le tourne vers les morts, qui savent l'éternel recommencement de la force d'aimer :

« Je crois à la bonté des ombres éternelles,  
Là les silencieux persuadent un jour  
Et cendres du flambeau de tant d'heures fidèles  
Dans le lit du regret font couronner l'amour. »

Après ces cinq poèmes de l'amour enflammé, passionnel, malheureux, désespéré, peut-être transcendé, nous retrouvons deux pièces que nous avons déjà étudiées dans les *Inscriptions*, *Marine* et *Le Cyprès*.

*Marine* est un sonnet, le premier que Maurras ait donné à lire, qui semble poursuivre l'idée d'une quête initiatique, par delà l'amour : dans la situation d'obscurité et d'angoisse qui le presse – le navigateur a perdu l'étoile polaire qui guidait sa course – « Etoile aimée éteinte en tombant », il lui faut retrouver la lumière. Où la perdre définitivement. Ce sonnet peint en effet un vertige de suicide, une envie de noyade, une rage, aussi, de le dire et de culpabiliser l'autre, indifférent et insensible :

« Puisque ma vie a perdu sa loi  
Je descendrai sous l'eau qui se voile  
N'ayant aimé ni voulu que toi. »

La simplicité du propos, l'humilité de l'aveu en font une pièce sensible, très éloignée des exaltations métaphysiques, aussi réussie qu'émouvante.

*Le Cyprès*, nous l'avons vu, est également un poème du désespoir amoureux. Tenté par le suicide après la rupture qui a détruit son amour, coupable d'avoir trop et mal aimé, le poète cherche un soutien, qu'il trouve auprès de l'arbre des cimetières, le cyprès. Témoin de son égarement, l'arbre lui permet d'offrir à la Nature le peu qui lui reste de raison d'aimer. Il lui permet aussi de se redresser. Un sursaut d'honneur soulève l'être courbé, lui rendant sa dignité :

« J'ai la liberté des seules richesses,  
L'honneur et la mort. »

La plainte s'achève et si l'idée de la mort plane, l'idée de la force l'emporte, celle d'une intransigeante fidélité à soi-même :

« Tu peux m'accorder la paix de ton ombre,  
Ami fier et pur,  
Et m'incorporer à ton signe sombre  
Debout dans l'azur. »

None s'offre donc comme la seconde leçon de la vie, une leçon moins littéraire et sensuelle que la première, infiniment plus douloureuse, et qui semble avoir laissé des traces profondes. Le désespoir amoureux que peint cet ensemble n'a rien de désincarné. Quelques sursauts retiennent le narrateur au bord du tombeau, bien que la mort soit, avec l'amour, de plus en plus présente, second personnage essentiel de cet ensemble. Et c'est ainsi que, par la suite, d'amour humain, simple et véritable, il ne sera plus question.

### 2.2.3 Les Poèmes en cours

Quatre sommes poétiques, inachevées, se succèdent, donnant à l'œuvre poétique un tout autre ton. Rompant la ligne poétique, chassant au loin toute veine élégiaque, toute idylle littéraire, tout amour malheureux, voici que résonnent d'abord les trompettes héroïques de *L'Ode Historique de La Bataille de La Marne*.

« La Montagne de la Victoire  
Donne son souffle à nos drapeaux,  
A sa voix deux mille ans d'histoire  
Sortent en criant des tombeaux. »

Nous atteignons ici l'un des fils didactiques qui trament le recueil, faisant soudain de cette traversée initiatique un parcours politique : la mort n'est plus suicide lorsque l'on sert sa patrie, et l'amertume du combat s'oublie lorsque ce combat est juste.

Ainsi que nous l'avons vu, l'ode se compose de VII chants, le dernier étant inachevé, en strophes régulières de dix octosyllabes : la mélodie se gonfle, quatre strophes au premier chant, cinq au second, six au troisième, jusqu'à atteindre douze strophes au dernier. Une emphase épique associe les prouesses guerrières et la justesse du combat, déroulant une lutte beaucoup plus longue dont la victoire de la Marne n'est qu'un épisode et la guerre toute entière une épreuve :

« Tu ne sais pas la loi des mondes  
Qui pour renaître fait  
En des épreuves si fécondes  
Que plus lâche y veut courir. »

(Chant I)

A un « Nous » patriotique et gaulois, nous savons que s'oppose ce tutoiement réservé à l'ennemi germain, barbare violent et sanguinaire : « Le long de tes annales sombres / Hurlé la flamme, pleut le sang ». Après que le premier chant a placé ces deux combattants, le second justifie la lutte, une lutte de préservation d'une terre, d'un patrimoine, d'une civilisation :

« Un noble esprit ne s'enamoure  
Que de la terre qu'il laboure,  
Du flot amer qu'il a dompté,  
De la maison qu'il a construite,  
Marbres polis, argiles cuites,  
D'ardoises fines surmontés »

Cette métaphore architecturale du mélange français impose un combat, selon l'arme que l'on a en main :

« Il a touché la grave Lyre  
Il y fait résonner les Vers  
Qui permettront enfin d'élire  
Sa destinée à l'univers :  
En s'éveillant aux voix de l'Âme,  
Les rocs, les eaux, les vents, les flammes  
S'étonneront de recevoir  
Notre chaleur, notre semence,  
Notre mesure de l'Immense,  
Notre cruel et gai savoir »

Aux combattants d'une civilisation latine de mesure et d'harmonie :

« Dans notre enceinte policée  
Germent les Mœurs et naît le droit »

s'opposent les hordes sauvages de pillards germaines :

« L'obscène flot de ces bâtards  
Qui nous déborde et nous submerge  
Si le soldat ne veille aux berges  
Ou s'il accourt un peu tard. »

Le poète sera ce soldat, ce garde averti qui sait par quel chemin rampant, odieux, la lutte a commencé :

« A la porte de la chapelle  
J'ai lu l'écrit, frère Martin »...

Afin de mieux fustiger Luther, le chant V déroule une longue lettre, édit fondateur d'un protestantisme fanatique qui foule aux pieds la douceur de La Vierge Marie, figure d'un amour véritable et fraternel :

« O belle, ô claire  
Dans la maison d'un même père  
Abritez nos cœurs pèlerins ! »

Ainsi les troupes allemandes sont-elles, encore et toujours, ces hordes barbares qui :

« Brûlent, tenaillent et démembrant  
La moribonde chrétienté »

Un vibrant hommage à Foch « Victorieux au nom de flamme » débute le chant VI qui narre ensuite par quel « génie artificieux » le combat contre la civilisation fut conduit : Une femme, douce et dolente, servante de Psyché, feint des airs tranquilles, un pas traînant, un col penché. Il s'agit, bien sûr, de l'éternelle figure de Marthe, cet esprit féminin du judaïsme, qui guide les forces allemandes, qui pervertit et empoisonne la belle tradition latine :

« Elle avait peint sa tête rousse  
Des marguerites de nos bois  
Et sans savoir la rendre douce  
Elle avait déguisé sa voix. »

Le peuple, naïf, va s'y laisser prendre :

« En révoltés énergumènes  
Brisant l'étai de notre loi,  
En pauvre plèbe souveraine  
Coupant la tête à notre roi. »

*(Chant VII)*

Mais les enfants du sol français vont relever la face, contre les Germains menés par « le dernier-né des Guillaumes ». L'empereur teuton pousse en avant une armée de canaille :

« Qui de n'avoir ni sou ni maille  
Rêve abondance dans Paris. »

Malgré ses chars et ses chevaux, ses canons :

« Qui déroulaient, ô fer, ô flamme !  
Ses fulgurants les plus nouveaux »

Le prussien ne passera pas, le front tiendra, comme soutenu par une ardeur lointaine, issue du patrimoine français :

« Mais du Limbourg à la Champagne  
Et du tombeau de Charlemagne  
A l'environ de Saint Denis  
Leur flotte hésite, flotte, gronde  
Et se rebrousse comme l'onde  
Sur une barre de granit »

(*Chant VII*)

L'Ode historique, que nous avons jugé bon de rappeler brièvement, se clôt sur cette image d'une civilisation latine unie barrant le passage à la barbarie. Dans cette transcription explicative de l'Histoire, le temps est bouleversé, et le poète s'en excuse en une dernière strophe, perdue parmi ces lignes de points qui montrent que son œuvre est inachevée. Il a jeté cette harangue pleine de haine contre le Germain, seule arme qu'il puisse jeter :

« Oiseux témoin de tant de gloire,  
Soldat-né qu'oublia le sort »

Nous nous souvenons de l'analogie avec Tyrtée... Il lui reste du moins cela, cette force de dire qui l'inscrit au cœur du combat. La plume rejoignant l'épée, le propos, au centre de *La Musique intérieure*, s'enracine dans une dialectique de poète héros qui transcende un sort contraire, poursuivant sa lutte jusqu'au bout, une lutte d'âme, qui s'offre comme la révélation mystique d'un au-delà platonicien, mais aussi une lutte d'homme, qui ne doit pas faiblir face à l'adversité : c'est ainsi que l'*Ode Historique* permet de figurer l'enrôlement d'un combattant littéraire, champion du combat de la civilisation contre la barbarie.

Est-il utile de rappeler, pour mieux appréhender le mécanisme didactique qui soutend *La Musique intérieure*, que l'*Ode historique de la bataille de la Marne* fut initialement publiée à la fin de l'année 1918, peu avant une victoire de plus en plus certaine. S'agit-il, dès lors qu'elle est incorporée à cet ensemble, d'une œuvre de combat dont la didactique cherchait à galvaniser les troupes en leur rappelant les heures de gloire, ou d'un poème épique qui s'approprie la victoire de la Marne, pour en faire le symbole d'une vision politique toute particulière ? Il peut paraître sévère de trancher, mais le fait que l'*Ode historique* soit intégrée au corps de *La Musique intérieure* invite à considérer une tendance à la réappropriation historique, mécanisme d'autant plus évident que le poème est inséré au corpus de *La Musique intérieure* alors que le traumatisme de la guerre est encore profond pour des lecteurs de 1925.

L'échec d'un poète perdu, amoureux déchu et maudit, se voit gommé par cette victoire. En fait, l'*Ode Historique de la Bataille de la Marne* sert de pivot entre ce thème du poète perdu et celui du héros transcendant : les premiers livres de *La Musique intérieure* nous montrent le mal d'être et d'aimer du vieux Faust qui est bien jeune, en vérité, et n'a pas



encore reçu toutes les vraies leçons de la vie. La fuite du temps, la perte d'un amour incendiaire, l'envie de mourir, toutes ces misères humaines s'opposent à la certitude progressive, de plus en plus réaffirmée, d'être plus qu'un corps. Le poète est à la quête, véritable, d'une Psyché sans désillusions. Après le départ de la femme aimée, « Puisque ma vie a perdu sa loi », (*Marine*) après ce retour sur soi-même qui ne supporte plus l'abaissement et que l'on trouve dans *Le Cyprès*, puisqu'il faut encore vivre, que ce soit du moins pour agir. Et c'est alors, enfin, après l'ellipse narrative que suggère le changement de livre, que se sont fait entendre les trompettes tonitruantes de *La bataille de la Marne*.

Le poème qui suit paraît revenir à l'élégie, mais la plainte est transposée dans l'univers antique et le héros n'est autre qu'Œdipe, l'enfant abandonné par son père, l'infirmes aux pieds mutilés. Si la parenté demeure transparente, le ton n'est plus celui des conquêtes guerrières.

### *Œdipe et Cypris*

Ce poème est divisé en deux parties, *Dialogue*, longue suite d'alexandrins en rimes plates, qui n'a pour rupture que le passage de l'un à l'autre des interlocuteurs, et *Chœur à Cypris*, voix mêlées, voix de femme, voix d'homme, toutes les femmes, tous les hommes, qui invoquent la déesse sans qu'elle leur réponde, en une longue prière composée de quatrains ou de distiques d'octosyllabes.

Procédant d'une autre leçon mais conservant l'idée d'une dynamique indispensable, supérieure aux états d'âme, le poème *Œdipe et Cypris* nous est donné pour une fantaisie, une hallucination imaginative assez semblable, dans sa genèse de délire païen, à *L'Après-midi d'un faune*. Et nous sommes, de fait, transportés en un univers baigné d'Antiquité et de mythologie. La Nature est personnifiée par cette divinité magnifique, Cypris, du nom que porte Aphrodite en son temple de Chypre, où la figure mythique épouse les rôles d'une déesse du désir ardent, du plaisir charnel mais aussi de « l'alma genetrix » de l'Enéide, la « douce mère » source de toute vie. Divinité omniprésente, dont l'homme, englué dans la contingence des petits événements de la vie, ne perçoit pas l'infinie grandeur. La déesse est pourtant fort indulgente et c'est elle qui consent à s'adresser à ce « Fuyard aux pieds gonflés que les Chiennes mordirent » :

« Cependant que veux-tu ? Dans mes pures enceintes  
Où naissent les soupirs qui ne sont pas des plaintes  
Plus j'écoute ta voix et plus profondément  
J'ai le cœur étonné de ton gémissement. »

Mais le héros, « désespéré », n'écoute pas la voix de la consolatrice, bien qu'il ait reconnu celle de la déesse à laquelle il répond : « Cypris, honneur du ciel, semence de la terre » Il reste convaincu qu'il aurait mieux voulu de ne point vivre, que la mort est préférable à cette existence de perpétuel exilé :

« A mon arbre fourchu par les vents balloté  
Nouveau-né moribond que ne suis-je resté ? »

Il traîne, en fait, un tel poids de malheur qu'il ne peut supporter la vie :

« Jamais ébranlement de l'heure fugitive  
De quelque illusion que se leurrât mon cœur,  
Ne m'a fait échapper du cercle de l'horreur. »

A la façon d'une tragédie antique, les réponses s'enchaînent en de longues tirades construites, interrompues de phrases brèves.

Œdipe :  
Un esprit douloureux que je n'ai pu dompter  
Ravive en mon secret leurs anciennes tortures.

Cypris :  
Mais moins vives, dis-moi ?

Œdipe :  
Plus lentes et plus sûres...

En fait, malgré les paroles de la déesse, rien ne peut apaiser le malheureux, qui, ne voulant rien entendre, se condamne lui-même.

Cypris :  
...  
Maintenant plus jamais la plainte ne s'apaise.  
...

La réponse de la déesse est teintée d'agacement, car c'est trop pleurer et trop longtemps, verser trop de larmes sur soi-même et devenir aveugle à la féconde beauté du monde.

Cypris :  
Sur tes genoux traîné, sur tes pieds trébuchant,  
Tu dégages le cri d'une peine éternelle  
Et la sombre clarté que mon cœur y démêle  
Ne m'en peut expliquer le sens ni la raison.

La déesse le convie à laisser le passé et Œdipe semble enfin y consentir :

Œdipe  
Soit, les Chiennes ont fui...

Les terribles spectres de la culpabilité ne le hantent plus. Cypris reprend, avec tendresse, montrant ses dons et sa bienveillance :

« Sur mes lits de gazon  
Aucune hydre ne rampe, ô mon ami, repose :  
A peine ai-je laissé son épine à la rose  
A l'abeille le dard et la pointe au désir. »

La réponse d'Œdipe est encore une plainte : Cypris mesure-t-elle à quel point elle est lointaine, difficile à appréhender, à comprendre, « pour un esprit humain ». *Dialogue* s'achève par l'évocation d'un vol de blanches tourterelles et cet espoir de beauté rendu à Œdipe reste comme en suspens, la poésie étant inachevée, et les deux voix semblant s'estomper peu à peu par cet effet des pointillés qui invitent le lecteur à compléter seul la conversation.

A cet échange interrompu succède le *Chœur à Cypris*, voix féminines et voix masculines qui prient la déesse sans chercher à en obtenir réponse, déroulant une véritable mystique d'adoration. Ainsi commence ce « chœur » :

*Une voix de femme,*  
Neigeux bouquet de fleurs d'olive  
O lys, O myrte, O rosier blanc  
O reflété dans les eaux vives  
Pôle des cieux étincelants,

*Toutes les voix d'hommes :*  
Toi qui répands d'un jet de flamme  
Dans tous les corps toutes les âmes !

C'est une succession de voix qui se reprennent, se répondant à peine, comme s'il s'agissait d'une liturgie ancienne. Cette adresse à Cypris s'orchestre autour des nominalisations régulières « une voix de femme... Tous les hommes... une voix d'homme... chœur des femmes » et la police en italiques contribue une fois encore à évoquer l'écriture théâtrale. Il semble que ce Chœur réutilise les codes du théâtre grec, qu'il s'agisse là d'un nouvel Œdipe à Colonne et qu'à la tragédie de l'homme vaincu par le sort réponde l'espérance de toute une communauté qui fonde dans la déesse-mère sa raison d'avancer. Les voix singulières s'expriment en quatrains d'octosyllabes, rimes croisées, en une sorte de danse qui prie la déesse de la Fécondité alors que les groupes invoquent la force de la déesse, par deux vers de rimes plates qui louent le pouvoir de Cypris. La structure de cette prière chantante est simple : voici ce qu'est Cypris, voici ses mille attributs, voici le feu qu'elle répand sur le monde, végétaux, animaux, humains, tous en mesurent le pouvoir, celui de la vie :

*Une voix de femme :*

« Quand, déchirant ses derniers voiles  
Le bourgeon vert jaillit du tronc  
Et, cœurs gonflés de trop d'étoiles  
Si, fleur ou fruit, nous nous ouvrons,

*Chœur des hommes :*

Des coups de foudre de ta joie  
Nos tiges fument et flamboient.

Après avoir chanté la beauté et la puissance de la déesse, printemps de la terre, du ciel, de la mer et des sens, les voix l'implorent de former des unions parfaites, heureuses. En une sorte de vertige charnel, ses éléments masculins et féminins prient la déesse pour les couples humains :

*Une voix d'homme :*

Invincible, indomptable amour,  
Mère du monde que tu troubles  
Forme des couples que toujours  
Ait traversé ta flèche double,

*Chœur des femmes :*

Le cœur aimant, le cœur aimé  
Du même fer envenimés !

Quand viendra le temps de ces amants parfaits, symbiose accomplie de deux âmes et de deux corps, le temps sera venu, pour le monde, de donner naissance à :

*Chœur de femmes :*

Quelque héros demi-divin  
Pour qui les sœurs filent en vain.

Ce chœur s'achève sur un trait... Il reste que cette polyphonie savamment orchestrée suggère un metteur en scène invisible, un marionnettiste habile autour duquel tout ce théâtre chanté s'anime. Cette victoire sur la mort, cette prière païenne, panique aussi, où toutes les voix évoquent l'acte d'aimer peut fortement surprendre par sa sensualité débridée de bacchanale. La morale demeure celle du dépassement, l'infortune n'est que passagère, le temps est fécondité et recommencement. Il n'en demeure pas moins vrai que cette pièce de grande liberté pour ne pas dire de libertinage est fort éloignée des canons chrétiens et des équivoques religieuses encore acceptables des « sources de la joie ».

*L'été ou l'âge d'or*

Le poème suivant, *L'été ou l'âge d'or*, semble nous laisser dans la vigueur de ce bain antique bien que la citation de Pascal ne brouille quelque peu le rapport au temps :

« *Notre âme est jetée dans le corps où elle trouve nombre, temps...* »  
Pascal

Sous un tel frontispice, nul doute qu'il ne s'agisse encore d'un poème de métaphysique. L'ensemble poétique est composé de sept quatrains d'alexandrins, rimes croisées, et d'un distique, le quatrain étant, semble-t-il, interrompu. Deux lignes de pointillés le complètent, puis, après un espace d'édition, trois lignes de pointillés et, après un espace identique, une dernière ligne. C'est dire que le projet initial était plus vaste et que l'interruption doit être incorporée à l'ensemble pour lui donner son sens final.

Reprenant le final d'Œdipe et Cypris, le premier quatrain nous plonge dans un début de l'histoire humaine. Histoire ou plutôt cycle d'un éternel retour :

« Depuis que nous tournons sur le pôle de l'Ourse  
O saisons, ô soleil, branle mystérieux,  
Les cœurs ont désiré d'arrêter cette course  
En quelque midi radieux. »

Une vision cosmique et tout ensemble fédératrice unit ce « nous » humain à l'ensemble de la mécanique céleste. Par le titre comme par le propos, la référence est claire, l'âge d'or grec étant ce moment d'état parfait de la race humaine, cette heure de grâce perdue peu à peu, d'âge en âge, déchéance inexorable que seules peuvent freiner les actions héroïques des héros humains. Avant l'animalité et la barbarie totale de l'âge de fer. Chaque être conscient de cette course rêve de l'arrêter « En quelque midi radieux. ». Mais la double invocation demeure vaine. Chronos, qui dévore tout, s'est mis en marche.

Le second quatrain établit cette certitude à la fois générale et mesurée par le poète, « à mon entendement », non seulement le temps ne s'arrête pas, mais chaque moment de bonheur est suivi d'une égale tristesse :

« Toute Félicité qui fleurit et qui passe  
Symbole impénétrable à mon entendement  
Charge l'heure enflammée au sillon qu'Elle trace  
D'une nuit d'amertume et de déchirement. »

Cette triste expérience est accentuée par l'excès lexical des moments de la joie la plus haute, la Félicité (avec majuscule) en opposition à l'amertume et à la perte. La malédiction se

poursuit, au quatrain suivant, qui indique le prix à payer, le travail, rien n'étant donné depuis la perte du jardin béni :

« Quel arbrisseau ne rit de me faire souffrir ? »

Malédiction liée à la conscience du temps, qui détruit le doux et le chaud : « Bientôt s'épaissira la brume de l'automne » ; le symbole est évident de l'été, âge de la maturité et de la force, qui sera bientôt remplacé par le déclin de l'automne. Vient alors ce moment du « bilan » d'une vie :

« Sous un âtre enfumé ma tête s'abandonne  
A supputer le prix de tout ce qu'elle aima : »

Achevant cette morne méditation, le cinquième quatrain énumère toutes les formes de mesure : « Le Boisseau ! Le Cadran ! Le Compas ! La Balance ! » donnant à chaque élément une vertu d'entité par la majuscule et la phrase nominale exclamative. Il faut tout gagner, tout peser et l'insouciance ne peut exister alors qu'il faut user sans cesse du droit ou de la règle religieuse : autant de fers à supporter...

« Aucun dieu n'inclina la Corne d'abondance  
Qu'aussitôt ne tarît la Loi ni le Péché. »

Prenant enfin le contre-pied de cette constatation révoltée, l'adjectif « Seule » jaillit, en tête du sixième quatrain, mis à apposition à l'invocation :

« Seule, ô pure chaleur des gloires du solstice »

Une fois encore, après la démonstration première arrive la contradiction d'une révélation indiscutable : La « pure chaleur » de l'été, pure d'être donnée sans partage, fait oublier aux hommes l'injustice de leur sort, elle arrache à sa pénible besogne « L'insecte raisonnant, triste et laborieux » ; cette chaleur envahit l'espace en un élan fulgurant :

« Ta flamme, Eté sublime, a traversé les cieux ! »

Le distique du dernier quatrain, brisé en deux, nous montre une force féminine, maternelle, une « Cypris » solaire et consolatrice :

« Elle a pris en pitié l'atome et l'éphémère.  
Elle l'a soulevé dans ses bras florissants »

.....  
.....

La démonstration s'arrête, comme inutile, mais révélant que la tonalité d'ensemble de la pièce n'est pas le lamento et qu'il faut prendre à son propre compte cette expérience que l'été nous offre, cette grâce.

*Le Colloque des Morts*

« *Je nourris dans mes espérances...*  
*Soph. Ant.* »

Si l'on poursuit, poussé par les pointillés, vient la page de garde du *Colloque des Morts*. La tristesse de l'évocation funèbre est aussitôt contre balancée par la citation de Sophocle, inachevée, comme trop connue, mais pleine d'espoir. *Le Colloque des morts* est composé de VII chants, qui se suivent, mais sont pourtant clairement intitulés :

*Le Poète*, chant I, II, III qui nous livre une trajectoire allant de la plainte agnostique :

« Je ne peux plus, même à voix basse,  
Implorer, de ces mots fervents  
Que sut tout homme de ma race  
La charité d'un Dieu vivant »

A l'exaltation solaire d'un recommencement :

« Elle a cherché, trouvé, que dis-je ?  
Elle a peut-être fait jaillir  
Des puits d'abîme et de vertige  
Cette étoile de son désir. »

*L'Ame*, chant IV, V, tout d'abord perdue, puis confrontée à la révélation de sa félicité, par delà la mort, ne peut l'atteindre, étant encore enchaînée aux combats de sa vie :

« Ta vie en fleur offrit sa rose  
A ceux en qui l'amour a lui :  
Hélas ! d'aimer la moindre chose  
Je meurs de haine jour et nuit ! »

*Le chœur des âmes*, chant VI, répond à cette âme en errance :

« Fugitive qui te poses  
Au bord de nos paradis, »

lui montrant un envol supérieur, un redéploiement de son essence dans une métamorphose cosmique initiée par la force solaire :

« Et, flambeau de pleine aurore  
Désespoir de toute nuit,  
Ce grand astre qui dévore  
Et sans terme reconstruit ?... »

*Le Poète*, chant VII, reprend une trajectoire parallèle, allant de sa jeunesse embrassée par un flamboiement de soleil couchant à ce dépassement qu'offre la connaissance des lois de la Nature. Il faut accepter de mourir pour renaître, transfiguré, pleinement intégré à un ensemble irradié de lumière et d'éternité :

« Comme les jours, les saisons, les années  
Epargneront leur offense à nos corps  
Nous abordons à l'île fortunée  
Où des vivants se sont ri de la mort... »

Suivent les deux lignes de pointillés qui figurent l'inachèvement.

Ce *Colloque des morts*, pièce évoquée dans les *Inscriptions*, maintes fois citée et reprise, dans *La Balance intérieure*, est assurément l'une des clefs de la poésie maurrassienne. Après cette vue rapide, qui permet de figurer la répétition par chaque groupe d'une même ligne de tension-résolution, nous nous devons d'en analyser plus précisément le sens et les moyens d'écriture.

Les trois premiers chants du Poète s'appuient, de fait, sur la perte récente de tant des siens, proches issus de la sphère familiale ou appartenant à une autre famille, celle d'Action française, que la Grande Guerre a décimé, et soulignent l'impossibilité qui est sienne, de croire au paradis chrétien et à cette transgression, contre laquelle il ne peut rien, qui fait des défunts ces ombres blanches des Enfers païens :

« Mais toutes choses sont permises  
Que le Tyran ne défend point :  
Rien n'apparaît qui m'interdise  
De rêver votre vie au loin. »

Ainsi les voit-il, « sous les branches du myrte toujours vert ». Le poète, de fait, ne peut supporter l'idée définitive de la mort : il s'accroche à la vision antique du passage et de la survivance comme de l'attente d'une autre vie :

« Vous n'êtes pas les formes vaines  
Qu'une pensée en deuil revoit :  
Que la présence soit certaine.  
Que le bonheur aussi le soit ! »



Autant de vœux et, surtout de pressentiments, les ombres, fantômes heureux, l'entourent. Ils sont désormais « souverains maîtres d'un beau corps » alors que

« Celui qu'usèrent les années  
Dans le caveau repose et dort. »

Cette descente aux Enfers du *Colloque des morts* s'inscrit pleinement dans la tradition Orphique d'un chant magique et incantatoire qui apaise et persuade. Pressentant peut-être son imitation transfigurée de l'Odyssée dans *Le Mystère d'Ulysse*, le poète file l'analogie entre Ulysse et lui-même. Comme le roi d'Ithaque, il entreprend cette descente aux Enfers pour revoir ses compagnons d'arme, les héros tombés à Troie, les questionner, retrouver, fusse un instant, sa mère, et connaître enfin le sens de son voyage. Or cette thématique ressemble de près au projet de Maurras, qui entendait poursuivre son *Ode historique à la Bataille de la Marne* en suivant ses héros aux enfers : « L'intéressant serait d'aboutir un jour ou un autre ! Finirai-je *la Marne* ? Ferai-je le dénombrement de ces héros, que je voudrais suivre aux Enfers ? Rapporterais-je leurs discours, leurs chants et leurs plaintes ? Pas mal de strophes en existent, trop peu au point pour être écrites. ».

Le *Colloque des morts* peut ainsi être perçu comme une continuité de la *Marne*, où après avoir sanctifié ses héros morts pour la patrie, le poète reçoit d'eux une leçon, une Vérité émanant d'outre-tombe. Cet effet est renforcé par la construction même du Livre III qui débute par la *Marne* et se clôt par le *Colloque*, insérant les poèmes inachevés dans un ensemble soutenu par cet effet de continuité, selon une double mystique de la Terre et des morts, sur laquelle nous reviendrons.

La permanence thématique génère un sentiment de construction d'un corpus cohérent, en opposition au sentiment de disparité que peut éprouver le lecteur face à un groupement de textes inachevés. Or l'habileté du rhéteur est vive à ruiner toute accusation de construction éparse, à l'emporte-pièce, au nom même des mémoires dont il prétend être le légataire : « Si vive que soit la passion de toucher au but dès que le désir se ranime, nulle hâte ne m'éperonne, il semble que nos morts sacrés, les seuls à qui je sois redevable de la pieuse offrande intermittente, surtout nos orateurs, nos philosophes, nos poètes, veuillent me tenir compte du long et fidèle essor de ma volonté : ils me laissent conduire le poème à loisir. Il pourra sur pied ou bien, « *comme mûrit le fruit* », parviendra au terme tout seul. Mieux vaudrait le quitter inachevé, comme ce triste monde, que de le finir autrement qu'il ne se voit et qu'il ne se veut. ».

*L'Ame* : construite de façon parallèle, la réponse offerte au poète est une trajectoire métaphysique. Elle lui est tout d'abord donnée par une âme solitaire et vagabonde. Cette âme invoquée ne sait encore où est sa place : en partance, en attente d'une révélation, elle balance encore :

« Rassasiée, insatiable,  
J'aimais tout, je ne voulais rien.  
O vanité du grain de sable  
Qui n'ignora que son vrai bien. »

L'âme pressent, devant la mort, combien sa quête égoïste est vaine : elle sait, elle ressent qu'elle n'est qu'une part d'un tout, d'un ensemble transcendant qu'irrigue le même amour :

« Elle voit à l'œil nu les fibres  
Qui de son cœur aux autres vont »

Ces chants IV et V, en continuité totale de ceux du Poète, emploient le même rythme octosyllabique, et indiquent l'évolution d'une individualité vers une totalité : le quatrième chant est marqué par une forte présence de la première personne du singulier qui disparaît presque totalement dans le chant V : si nous comptons, dans le premier chant de cette âme solitaire, cinq occurrences du pronom personnel « je » et huit occurrences de pronoms possessifs à la première personne (me, ma, moi), cette individualité marquée se voit remplacée, au chant suivant, par la troisième personne du singulier ; l'âme semble s'être détachée d'elle-même, parlant d'elle à la troisième personne du singulier, à moins que ce sujet féminin récurrent ne soit à la fois « elle » et « Elle », la force cosmique qui gouverne le monde :

« Quelque avenir qu'elle imagine  
Tout ce qu'elle est, tout ce qu'elle a  
Dit le baiser de l'origine  
Qui la conçut et l'appela »

La première personne du pluriel, légèrement présente dans le chant IV, se démultiplie dans le chant V, une association des pronoms renforçant l'effet d'unicité :

« Ainsi tu es, je suis, nous sommes  
Les cendres vives d'un même foyer »

Les pluriels suggèrent sans cesse ce dépassement de l'unicité vers le tout et le « je » tend à disparaître pour devenir « nous » :

« Les millénaires sympathies  
De milliers d'êtres confondus  
La même ivresse ressentie  
Par tant de couples éperdus

Âmes sans nombre qui s'aimèrent  
Elles s'aiment en nous toujours  
Brûlant l'autel où s'allumèrent  
Nos amitiés et nos amours. »

Les occurrences de nombreux pronoms indéfinis globalisants, tels que « même » ou « tout » soutiennent cet effet d'aspiration de l'individualité dans la totalité : « La même ivresse ressentie », « Tout ce qu'elle est, tout ce qu'elle a », « Tout recommence à flamboyer. ».

Aux chants de cette âme esseulée, au bord de la révélation, mais encore dans la vie qui l'enserme de fils violents :

« O déité des funérailles  
L'homme vit l'épée à la main. »

répond le chœur des âmes. Ce chœur se situe dans une sorte d'éther platonicien, de monde des idées où toute identité propre se voit dépassée, atteignant une identité plus haute, globale :

« Au penchant de nos prairies  
Cent et mille ne font qu'un  
Unanime rêverie [...] »

Le chœur cherche à convaincre, à attirer dans son sein l'âme vagabonde qu'on suppose celle du poète. Il la tutoie, la rudoie un peu, à l'aide de formes de défense, comme un adulte "secoue" un enfant gâté, indocile :

« - Ne parle plus de ces choses  
Hors desquelles tu bondis  
Fugitive qui te poses  
Au bord de nos paradis »

Ainsi le rythme poétique s'accélère-t-il, passant de l'octosyllabe à l'heptamètre – le mètre didactique de la poésie classique – faisant résonner les allitérations en « r » pour consolider sa rengaine :

« Eternelle, Universelle  
Sans aller et sans venir  
Tu peux replier les ailes  
Qui soutinrent ton désir »

Peu à peu, comme aspirée, l'âme vagabonde s'insère dans le chœur des âmes, perdant par là même tout égoïsme et toute individualité : elle finit par rejoindre ce chœur dans une harmonie naturelle, céleste et musicale :

« Regarde, rien ne s'oppose  
Au passage de nos cœurs  
Nos vœux, entends, se composent  
A leur place dans le chœur, »

C'est ainsi qu'un autre voyage s'impose, un avenir rayonnant qui s'offre dans un futur d'absolue certitude :

« Choisira ton cœur élu »

Figurant cette osmose totale, les pronoms se mêlent enfin, le « tu » de l'âme devenant le « nous » des âmes avant qu'un « je » nouveau éclate à la fin du chœur en une communion solaire :

« Qu'est le souffle qui t'emporte  
Et la serre qui m'étreint  
Quelle grâce douce et forte  
Dans nos cœurs et dans nos reins,

Et Flambeau de pleine aurore  
Désespoir de toute nuit,  
Ce grand astre qui dévore  
Et sans terme reconstruit ? »

L'égarément exalté que suscite cette révélation, le questionnement final, tout invite à comprendre que le poète est désormais aspiré dans cet éther fusionnel, ce mouvement d'envol.

Cet éther présocratique rejoint les images platoniciennes de la vérité, monde sublime imbibé d'une éblouissante lumière. *Le colloque des morts* se présente donc comme l'allégorie d'un voyage ascensionnel, métaphysique, inspiré de l'allégorie de la caverne : le premier chant montre le poète plongé dans le doute et l'incertitude. Il le situe dans une ombre caverneuse, une nuit éclairée d'une lumière brève et diffuse qui persiste lors de la prise de parole de l'âme solitaire :

« Mais les lumières d'un orage  
Auraient pu dissiper ma nuit. »

Ce n'est que lorsque le chœur des âmes prend enfin la parole que la nuit se dérobe pour laisser place à l'éclatante lumière de la Vérité :

« La lumière qui t'inonde,  
Grain d'ombre qui vécu  
T'ouvre enfin le seuil d'un monde  
Où l'esprit n'est pas vaincu. »

Ainsi, plus loin :

« Si mes gouffres de lumière  
Pénétrés te satisfont. »

Cette élévation vers la lumière est soutenue par de nombreuses métaphores ascensionnelles :

« Il a suffit d'une parcelle  
Rayonnante de votre cœur  
Qui, par les routes immortelles  
Choisit son vol vers les hauteurs »

Deux mouvements sont emmêlés, l'un horizontal, celui d'un navire perdu sur les flots tumultueux du monde terrestre, métaphore d'une âme balancée par des passions de contingence :

« Voyageuse qu'ont lassée  
Les flots de haine et d'amour... »

et l'autre vertical, ascensionnel qui reprend les termes fluviaux du voyage horizontal pour figurer une opposition entre la tempétueuse mer terrestre et la sereine mer céleste :

« Par toi s'élève de l'écume  
Les miracles de la beauté... »

« Au delà des promontoires  
Où s'élèvent nos bonheurs  
Quelle est cette arche de gloire  
Certitude de mon cœur ? »

La force inexorable de ce voyage vertical tient à l'association du vent et du soleil ; le vent, souffle des tempêtes mais aussi souffle de la vie, entraîne le vaisseau de l'âme en une élévation glorieuse : « les nues, rayonnantes, le ponant vermeil, le roi de l'Espace, le vol d'Icare, le céleste charroi », « Au vol du temps l'espace illimité », tout suggère une course céleste, embrasée, qui mêle l'idée du bateau :

« Monte avec moi sur la nef magnifique : »

et celle du char d'Apollon en un galop de feu :

« Tu nous donnas les chevaux de la foudre  
J'attelle un char à leur galop dompté »

A ces métaphores ascensionnelles se joignent, pour accentuer les effets d'éblouissante lumière, une multitude d'occurrences enflammées, du flambeau, de la flamme, du feu intérieur, feu de la vie :

« Brûlant l'autel où s'allumèrent  
Nos amitiés et nos amours »

Ce feu de la vie mortelle, voué à s'éteindre, ne s'éteindra jamais : l'Amour transcende la mort, il permet la Vie :

« Tu fleuris du baiser de feu, »

La Vie s'offre alors comme un courant éternel, qui baigne l'humanité toute entière :

« Seule à seule, nos personnes  
Ivres des printemps du ciel  
Se reçoivent et se donnent  
Dans leur feu spirituel, »

L'âme du poète reçoit du chœur des âmes cette première leçon : le feu des hommes leur est commun : don de Prométhée, il permet de se réunir, de se rassembler, de perpétuer la tradition d'un unique foyer. Telle une Vestale alimentant le feu sacré de Rome, l'âme se consume sans disparaître pour autant. Malgré la peur des hommes, la vie terrestre n'est pas vouée à se dissiper en fumée :

« Ainsi tu es, je suis, nous sommes  
Les cendres vives d'un foyer  
Où sans attendre l'âge d'homme  
Tout recommence à flamboyer, »

La vie humaine est un éternel incendie sous la cendre. Une seconde leçon, dépassant la première, est révélée au poète par le chœur des âmes : la mort n'est pas la fin. La vie n'est qu'un instant dans l'existence de l'être, bref, illusoire et vain, qui n'a de sens qu'à travers la mort, révélatrice des vérités profondes :

« Plus que l'amour la mort est sage  
L'épreuve immense seule instruit, »

L'âme vit, après la mort, flottant dans un univers radieux. En un cycle paradoxal, la mort rejoint la vie, elle est une renaissance et les divers échos du champ lexical de la naissance témoignent de cet effet de boucle métaphysique :

« Vous revivez tels que vous fûtes  
A la fleur de vos mouvements »  
« Dit le baiser de l'origine  
Qui la conçut et l'appela, »

« Nous étions nés pour nous suspendre  
A la guirlande du désir : »

Les images du feu qui s'unissent aux métaphores ascensionnelles ont donc un but de répétition didactique : le feu de la vie se transmet, se perpétue, il ne s'éteint jamais, il s'inscrit à la manière du cycle des saisons, dans un perpétuel et immuable recommencement, à la manière du Phénix renaissant de ses cendres :

« Le saint oiseau se couche et meurt  
Sur le charbon de myrrhe et d'ambre  
Où renaît toute sa vigueur, »

Ou encore

« Les feux sacrés rouvrent leur aile... »

La mort est nécessaire à la perpétuité d'une entité plus haute, divinité globalisatrice unifiant en son sein vivants et morts, animaux, objets, végétaux, astres, terres et mers, divinité aux lois impalpables pour le poète mortel du premier chant :

« Et nos augustes conseillères  
Les grandes Lois de l'être font  
Immobiles dans leur lumière  
Un silence qui nous confond »

Ces grandes Lois de l'être sont révélées au poète du dernier chant par le cortège des ancêtres, des parents et des compagnons perdus, chœur des âmes qui enseigne d'une même voix la même Vérité, unique et éternelle.

Cette révélation étincelante transfigure le personnage du héros perdu : un vertige d'exaltation l'emporte alors que sa vie et son être prennent un sens. Il se souvient de ces couchers de soleil, contemplés avec ses compagnons, de leurs espoirs et de leurs angoisses :

« Nous le demandions au roi de l'Espace  
- O Mon Dieu, ce n'est pas toi qui nous fuit,  
Mais la planète où nos figures passent  
Qui nous emporte au devant de la nuit ! »

Il était, ils étaient dans l'erreur, puisque rien ne meurt : la mort n'est plus une malédiction, mais la fin du terrible voyage :

« Comme les jours, les saisons, les années  
Epargneront leur offense à nos corps  
Nous abordons à l'île fortunée  
Où des vivants se sont ri de la mort... »

Le « je » reprend sa pleine stature de sujet à présent qu'il guide la barque et n'est plus entraîné : il achève la montée en puissance de chaque strophe, une longue apposition de rejet le décrivant avant qu'il n'éclate dans le vers final :

« J'aurai jeté l'ancre dans le soleil ! »

Figurant cette exaltation et cette renaissance, les temps remontent inexorablement du passé vers un état de présent permanent ou de passé composé d'accomplissement : « J'ai cinglé d'aurore en Occident » / « J'ai renversé la manœuvre du monde ».

Les métaphores de la fin du voyage marin abondent, au dernier chant : « amarré, ancre, nef, île » : unies aux verbes d'ascension, elles mêlent l'horizontal et le vertical, bleu étincelant de la mer et du ciel, en une sorte de délire de joie ponctué de points d'exclamation. L'on ne trouve pas moins de 4 formes exclamatives dans les 6 dernières strophes.

Réconcilié avec son âme, chantre de l'humanité toute entière, le Poète nous entraîne dans cet envol mystique auquel un impératif subtil et vague nous convie :

« Monte avec moi sur la nef magnifique  
Le saint flambeau qui ne se couche plus  
Dore à jamais une seconde unique  
D'espoirs comblés et de vœux révolus ! »

Puisant sa justification dans la tradition orphique qui lui permet de dépasser son mal d'exister, le Poète devient ce guide spirituel qui nous ouvre la porte d'un monde de beauté révélée. La forme de l'incantation religieuse, la distance créée par la nature homérique du chant, voilent à peine la nature didactique de cette poésie de l'énergie, du mouvement.

Au thème d'une Odyssée de l'esprit se lie étroitement une religiosité permanente qui tient à l'invocation et à la prière. Ce mode narratif se concrétise en une sacralisation



récurrente des éléments de la nature : les adjectifs du champ lexical religieux apparaissent sans cesse, en autant de périphrases ardentes : à ne citer que les chants VI et VII du *Colloque des morts*, nous pouvons relever le saint flambeau – le feu spirituel - La grâce douce et forte - Au bord de nos paradis - Créature rimant avec impure - Les puretés - la Félicité - l'âme éternelle, universelle - Sainte beauté - les Dieux - ô mon Dieu - l'arche sombre - Livide hostie - La clarté profonde - ô bénigne déesse - la fureur du céleste charroi - purifiés de l'étoile du soir...

Le mélange d'un culte païen figuré par les chœurs antiques ou le quadrigesolaire d'Apollon, la Parque, le nom des personnages de la mythologie greco-romaine (Dédalus, Icare, Prométhée) et d'un vocabulaire liturgique chrétien nous pousse à accepter une mystique nouvelle, une religion de fait, qui fonde la victoire de cette poésie du dépassement.

Alors que s'achève notre lecture des *Poèmes en cours*, deux éléments qui nous semblent fondamentaux restent à noter. *L'Ode Historique* qui ouvre la série est certes écrite dans une histoire contingente. Mais elle glisse peu à peu du présent au passé, soutenue par le thème de la lutte de la culture antique contre la barbarie. Ainsi n'oublions pas la longue métaphore du Peuple et du roi représentée par la longue apparition du « fils d'Alcmène » au chant VI de *L'Ode*. Après Hercule, et Tyrtée, nous retrouvons Œdipe, puis ce poète-aède, qui s'appuie sur le mythe de l'âge d'or comme sur les divers voyages de héros perdus aux Enfers – Hercule – Ulysse – Enée- Orphée... Ces poèmes à la veine antique offrent tous le même cadre de référence gréco-latine. Mais ils donnent en outre, et répètent à l'envi, la même leçon, en un schéma de structure simple départ malheureux, avancée incertaine, volonté inexorable, arrivée triomphante.

Le second point que nous jugeons notable dans *Les Poèmes en cours* tient évidemment au fait qu'ils soient tous quatre en cours. Leur inachèvement offre une permanence de lecture : il s'agit d'une expérience, d'une aventure en train d'être vécue, qui, si elle prenait un point final, ne pourrait plus être un chemin contingent mais un témoignage. Cette structure offre en outre l'avantage de présenter une œuvre certes imprimée mais susceptible d'être modifiée ultérieurement, puisque les poèmes sont « en cours d'écriture ». Ce sera le cas du *Colloque des Morts* dont il existe trois occurrences – 1921 – 1925 – 1952.

Par ailleurs, les quatre livrets s'enchaînent parfaitement : le soldat de plume de *L'Ode historique* voit le triomphe contingent mais fragile de son combat. Œdipe, bien qu'écoutant Cypris, hésite encore à délaissier les humeurs noires qui le retiennent. *L'Été ou l'Âge d'or* invite à cette sagesse du dépassement du corps et du soi pour trouver l'assouvissement et la paix, mais la démonstration reste en suspens. Ce n'est que dans le *Colloque des Morts* que

l'on atteint, enfin et presque, puisque le Poète n'est pas encore mort, cet abandon des violences présentes pour aborder un avenir fusionnel et radieux.

#### 2.2.4 Les Inscriptions et les Sentences

Ce quatrième livre de la *Musique intérieure* contient quelques pièces inédites, qui figurent les *Sentences*. Nous avons vu que le petit recueil des *Inscriptions* de 1921 avait été largement remanié, quatre pièces en ayant été ôtées : *Destinée*, *Marine*, *Le Cyprès*, *Otpumo sive Pessumo*, pour être disposées ailleurs. Certes, il serait aussi répétitif que fastidieux de reprendre l'analyse linéaire des poèmes des *Inscriptions* que nous avons déjà faite. Cependant *La Musique intérieure* n'a jamais été analysée de façon exhaustive : lorsque l'on s'est plu à analyser la poésie maurrassienne, c'est bien souvent sous un angle élogieux, suivant une construction hagiographique, et les pièces usuellement commentées, si l'on excepte des poèmes sortis de leur contexte, comme *Le Cyprès*, appartiennent généralement à *La Balance intérieure*, dont l'esthétique semble plus conventionnelle. Nous devons donc à notre démonstration de nous intéresser de près aux pièces des *Sentences*. Il nous faudra analyser en outre leur place et le tour que prend l'ensemble à la lumière de ces modifications.

Le poème *Beauté* offrait, après *Destinée*, une réponse à l'angoisse du poète maudit. Alors qu'il débute ce livre, ce poème prend une valeur d'appel, énergique, presque violent, afin d'en cesser avec tout ce qui brise la force d'âme. *Beauté* affirme que la valeur intrinsèque du beau est de donner force et courage à celui qui la perçoit, et, mieux encore, qui la suscite par ses vers. Cette beauté-souffrance, glaive qui poignarde, torche qui brûle, est essentielle à la vie :

« Que ton dur javelot, ton javelot vermeil,  
Dardant de jour à jour une plus pure flamme  
Je sois régénéré jusque au fond de l'âme... »

Le second poème de cet ordre nouveau (Poème n° 7 des *Inscriptions*) est *KAAH TIZ OYZA* : pièce ancienne, reprise traduite d'Anacréon, ce poème permet de souligner « l'inscription » du poète dans un vaste mouvement de poésie archaïsante, soulignant que chaque être a ses attributs et que celui de la femme, supérieur à tout autre, est sa beauté. D'un ton assez acerbe, pour ne pas dire franchement misogyne, cette courte pièce fait état de la solitude du poète comme de son désenchantement.

Le troisième poème, *Ciel étoilé*, précédait celui-ci dans l'ordre préalable. Placé à sa suite, il reprend le thème cher de la révélation platonicienne et montre le poète suspendu à la vue de la voûte céleste :

« Tes yeux cherchaient là-haut le destin de leur flamme : »

cherchant dans sa beauté quelque raison pour croire en lui, en ce monde, pour se remettre à espérer. Une liaison explicite se fait entre les deux œuvres référant à la culture de la Grèce antique, Anacréon-Platon, établissant le questionnement métaphysique comme fondamental de toute trajectoire humaine.

Après ces trois pièces, dessinant le parcours d'une existence jeune, en attente, exigeante et révoltée, Maurras place une pièce inédite, *L'Alternative*. *L'Alternative* est placée, en hommage courtois, sous la référence d'une poétesse moderne, la comtesse de Noailles, bien connue du critique Maurras :

- *Il le fallait*

- *Il faut, quoi ?* »

*Les Innocentes* de la Ctesse de Noailles

Est-ce à dire que l'on a toujours le choix ? Le poème est composé de cinq quatrains de vers neuvains, avec la ritournelle coutumière des rimes croisées, féminines-masculines. Les trois premiers quatrains sont une invite à préférer le mystère à l'aveu amoureux :

« Regard intime, ô sourde flamme  
N'éclaire pas qui te poursuis ! ».

Il vaut mieux ne pas se livrer, ne pas trop en dire ; l'image de l'amour éclairé, du besoin de savoir et de connaître l'objet aimé, image liminale de la lampe de Psyché, s'oppose fermement à l'ombre. Le second quatrain s'offre ainsi comme un conseil sinon de sagesse du moins de prudence :

« N'éclaire pas qui tu désires  
Crains d'être vu mais crains de voir »

L'impératif d'interdiction se poursuit en une forme impérative plus molle :

« Laisse le cœur entre les voiles  
Que lui tissèrent les pudeurs »

Surtout si ce cœur est faible. Au quatrième quatrain la reprise en opposition éclate, injonctive, comme si l'on passait à l'attaque :

« Ou bien courage, Amour ! »

Mais cet amour n'est plus celui de la tendresse d'un couple. Il s'agit d'éclairer pour de bon la réalité de l'Amour, un désir qui construit la vie par son assouvissement, et qui n'est rien d'autre, l'âme ne s'étant pas donnée à une âme semblable :

« Et sur l'autel où tu t'enflames,  
Médiateur éblouissant,  
Conduis ces corps qui n'ont point d'âme,  
Ces âmes veuves d'un beau sang ! »

Cependant, le ton de commandement, cette idée d'une déception dans l'amour, ancre le poème, malgré lui, dans une arrière-pensée de dépit amoureux.

*Pour la voie sacrée* actualise le thème du mélange de la statuaire romaine et de l'art moderne puisqu'il a été composé « Sur un groupe de Maxime Réal del Sarte », sculpteur moderne, ami de lutte de la première heure, et fondateur de la Fédération nationale des Camelots du Roi. Si le titre évoque clairement la route qui relie Bar-le-Duc à Verdun, numérotée RD1916, et qui fut l'artère principale de la Bataille de Verdun, il ne s'agit pas seulement de celle-ci mais aussi de l'artère sacrée de Rome, voie de l'héroïsme triomphant et du culte qui lui était rendu. Il s'agit à nouveau d'un sonnet figurant le dialogue entre le poète-amant et une déesse de la beauté. Une harmonie étrange les lie, bien que des impératifs suggèrent une route à suivre qui n'est toujours pas choisie : « Epanouis ta pleine lumière ! » correspond à « Honore et prie avant de gémir » dans ce dialogue acharné, presque haineux. Nous trouvons dans cette pièce l'idée devenue familière du dépassement, la mort n'étant pas à craindre mais à attendre pour trouver enfin un épanouissement. Nous citerons brièvement la fin de ce poème qui nous semble fort éclairante :

« .... Les doigts tremblants, l'immortel Désir  
Ayant défait un pan du suaire  
Honore et prie avant de gémir. »

L'ensemble poétique *Au vers neuvain*, formé de deux parties, *I Rime et Raison*, *II Ordre et Progrès*, lie le procédé poétique non seulement à la musique mais aussi à la philosophie d'Auguste Comte. La douceur du verbe, par le vers neuvain, offre un monde de quiétude, apparemment antique, et de paix. La seconde partie, plus grave, demande au poète un engagement. Celui qui peut dire doit dire, il faut que le poète, et tous les poètes, retrouvent cette vertu rare, le courage d'écrire pour la vérité. Les armes sont à nouveau sorties, glaive ou aviron, et si le poète se sent épuisé, ce n'est qu'une raison nouvelle pour vivre, c'est-à-dire s'affirmer :

« Mon vers neuvain, toi seul cadences  
Les jeux de l'Être et de l'Élément,  
Ta mélodie à ce trouble immense  
Mesure l'ordre et le mouvement. »

Après ce manifeste pour une poésie de l'ordre, et avant le poème « Portrait », Maurras intercale une pièce neuve, à nouveau inspirée par une statuette de Maxime Réal del Sarte, *A la Patronne de Paris*. C'est le premier exemple, dans *La Musique intérieure*, d'une pièce qui se puisse rapporter à la tradition chrétienne.

Le court poème, deux quatrains en vers neuvains, évoque une prière à Sainte Geneviève qui semble une figure de proue à l'avant d'un navire :

« A l'avant de la nef qui t'est chère  
Etends ces belles mains qui bénissent. »

Il s'agit donc, la Sainte en recevant l'ordre, d'ouvrir les bras, de changer de geste afin d'apporter la paix. La figure reste néanmoins fortement inspirée des éléments de force de la mystique de la déesse nature, Cypris ou Artémis, dont on retrouve les mains, le rayon de Paix lunaire, et « l'ample voile de protectrice ». Que doit demander la Sainte ? La paix, l'arrêt des combats, la préservation de Paris ? Est-ce le poète ou la Sainte qui doit prier, sur son injonction ?

« Sur les flots de sang du sacrifice  
Obtiens que ta prière s'élève  
Si près des cieux qu'elle les fléchisse !  
Ainsi soit-il, Sainte Geneviève. »

Ce moment de retour à la foi, né de la statuette, paraît étrange dans un tel ensemble ? Permet-il de rendre acceptable d'autres pièces, fortement païennes ? Il renvoie à l'actuel, à la contingence meurtrière de la guerre, casse pour un instant la dynamique guerrière du propos poétique et adoucit considérablement l'image qui se dégageait de l'ensemble, entre conviction, martèlement, injonction et exclamation.

Cependant le thème de l'inspiration par l'objet-statue fédère cette pièce à la suivante. Notons qu'il s'agit dans *A la patronne de Paris* du sculpteur cité dans *Pour la voie sacrée*, et que *Portrait* fait référence à un autoportrait d'Andréa del Sarte, vu dans la galerie des offices, ce qui suffirait à évoquer Florence, si Maurras n'insistait pas davantage, en exergue, revenant à une émotion esthétique déjà citée dans son *Anthinéa* et se citant lui-même :

« Un portrait des offices  
André del Sarte peint par  
Lui-même, je crois... »

Sous cette référence, l'autoportrait pictural semble prendre une valeur toute particulière, en une sorte d'osmose ou d'assimilation. Dans le premier des trois quatrains, le poète semble se reconnaître dans le tableau :

« Voilà le sang de tes veines chaudes  
Les nerfs confus et le cerveau clair  
Guettant quel air de musique rôde,  
Et l'œil hagard qui va sur la mer. »

Tous les thèmes de ce qui le constitue sont présent, la chaleur du sang, le désordre des nerfs, la clarté de la raison, le goût de la musique et l'évasion du regard sur l'infini de la mer. Le quatrain suivant contient quatre points d'interrogation ; quel est le sens de « ce reflet neuf du vieil Andrea ? » Est-ce une « renaissance, un recommencement ? » L'idée d'une parenté artistique, par delà le temps, d'une sorte de *gens* retrouvée dans un bain culturel commun ne fait guère de doute, bien qu'aucun lien de parenté effective ne lie Andréa à Maxime. Le dernier quatrain repousse « tout passant de mauvaise mine » qui reste au dehors de ce fonds commun, le jardin méditerranéen, sans que n'intervienne d'autre élite que celle du sang commun :

« N'approchez pas de notre jardin  
Ni du palais ni de la chaumine :  
On a serré le pain et le vin. »

C'est dire que l'hospitalité antique n'est concevable qu'au sein d'une fraternité culturelle, d'une identité de terre et de sang dont la ressemblance entre le peintre ancien, le sculpteur et le jeune poète qui regarde le portrait devient la preuve patente.

Le même procédé d'inspiration poétique née d'un objet revient dans le poème suivant « Sur une coupe de Venise » qui file la comparaison-union du présent et du passé, sous-tendue par l'idée de la boisson enivrante de l'amour, amour poison, amour fatal, que l'on retrouve dans le poème suivant, *Clé du songe*, où apparaît encore le breuvage maléfique de la vie, cet amour plein de désillusion dont il faut absolument se guérir :

« Si ton âme est saturée  
Jusqu'aux moindres éléments »  
.....  
« Va, repose invulnérable  
Dans l'armure des douleurs »

Tout songe, rêve d'amour d'un « corps lassé » n'étant qu'un leurre :

« Rassure-toi, c'est le double  
Des images du passé : »

L'évocation de la souffrance amoureuse devient le moyen d'en trouver l'antidote, une âme froide, désenchantée, qui cherche dans une transposition intellectuelle « Mon amour et ta beauté. ».

Le poème suivant est cette *croix des routes*, formé de deux quatrains en opposition, qui instille à nouveau l'idée qu'il est deux chemins, l'un semble doux, amoureux, il ne peut se construire que dans le dépassement, sous cette condition première :

« Si votre cœur est humble et votre âme très pure »

Mais cette beauté « d'un ciel intérieur » ne peut s'obtenir que dans la fidélité au souvenir des siens, à ce qui a construit le personnage auquel cet étrange monologue s'adresse :

« Mais, sans te souvenir du lieu de ta naissance,  
Ta fière déité rit-elle de la loi,  
Fuis : la foudre a marqué de sa haute vengeance  
Des êtres plus chétifs et plus vides que toi ! »

L'idée d'une malédiction, d'un Jupiter tonnant écarte toute idée de mystique chrétienne de cette *croix des routes*, le chemin désigné étant celui de l'ascèse stoïcienne et de la latinité.

Les trois poèmes suivant sont inédits : absents des inscriptions, ils sont insérés entre *Croix des routes* et *A la lyre de Thrace*, c'est-à-dire entre l'idée du chemin à suivre et la vocation d'un poète orphique qui permet d'accomplir le chemin difficile qui va du présent au passé.

Le premier *Trivie*, qui laisse envisager « trois voies » est une évocation rapide et colorée – or les couleurs réelles, hors du soleil couchant, sont rares dans *La Musique intérieure* – d'une sorte de carnaval, « bas dorés, jupes d'écarlates », le pluriel invitant à imaginer plusieurs créatures ainsi vêtues « dans l'embarras du carrefour ». L'idée d'amours vénales, passagères, d'une comédie et d'un jeu construit les deux quatrains qui jouent sur les oppositions :

« La Joie et la Peine se hâtent  
Aux troussees vives de l'Amour. » (V 3 et 4)

« Touché ! Manqué ! L'on rit, l'on pleure  
Dupe ou victime, c'est la loi » (V5 et 6)

Le rythme, primesautier, la désinvolture du ton et l'effet de rupture né des contrastes provoquent l'idée d'un théâtre habituel, d'un jeu de l'amour où chacun donne mais qui n'est en rien cet Amour immense que l'on cherche. A ce jeu-là, ce que l'on trouve est un moyen de dépassement. Ce jeu amoureux, physique, permet d'oublier « le grand leurre » du grand amour ; il n'a d'autre fonction qu'un « divertissement » :

« Et l'on se sauve du grand leurre,  
Et l'on s'évade un peu de soi ! »

Le poème suivant porte encore un titre féminin, *Voyageuse*. C'est, à nouveau, une adresse, sous forme de question, dans le premier sizain, à un être à la fois humain et mystique, extrêmement mystérieux. Une seconde strophe, en quatrain, semble répondre à cette question par un arrêt admiratif, avant que ne revienne la forme interrogative.

Le premier sizain s'interroge sur les dons que la nature a faits à cette créature voyageuse, un « grand œil d'émeraude », venu d'un matelot du Nord, œil tourné vers les tempêtes :

« Comme pour y chercher un pôle magnétique »

et deuxième don, l'ovale pur du visage, reflétant l'apport du sud :

« Et quelle est la médaille ou le camée antique  
Dont ta mère a rêvé pour cet ovale pur  
Que ton visage ami découpe dans l'azur. »

La description de ces éléments épars, cette construction d'une identité mystérieuse, posée comme en réserve sur le fond du ciel, ne laisse pas d'interroger sur cette « voyageuse ». La forme invocatoire débutant le quatrain :

« O galbe impérieux d'une forme éternelle »

fait penser à un astre, lune ou étoile, Vénus ou Artémis, un astre en mouvement. Reste la présence d'une avide prunelle, l'étoile fixant un trou de lumière sur la toile de la nuit, et cette idée d'une déité qui apprivoise ou plutôt domine par sa beauté, « hybride Beauté », venue du Nord – étoile polaire – ou du Sud :

« Et quel monstre amoureux pleure, à tes pieds dompté  
La loi, la dure loi de l'hybride beauté ? »

Tant de questions ouvertes nous laissent sans réponse. L'idée de la lune l'emporte, peut-être, la lune, astre de la folie, de la mélancolie et de la déraison :



« Qu'aspire d'insensé ton avide prunelle ».

Mais quelle que soit la *Voyageuse*, elle incarne, fusse par son mystère, la force fusionnelle d'une beauté éthérée, cosmique, et la toute puissance de son ascendant.

Le troisième poème inédit de cet ensemble paraît plus simple : *Paris* est un vibrant hommage à la capitale, un hommage inscrit dans le temps par la référence liminale :

*Que le temps me dure (...)*

Air de trois notes de J.J.

Etrange dédicace : les trois notes semblent se décliner en trois quatrains d'hexamètres d'ailleurs irréguliers, en chanson ou en refrain. Les lieux, clairement définis sont religieux, la flèche de Saint-Louis (La sainte Chapelle), qu'inonde la clarté du matin, en une vision qui mêle la montée du soleil et la verticalité du clocher :

« De Saint-Louis en l'île  
Le clocher à jour  
Monte au ciel tranquille  
Qui rit à l'entour »

Enfin un instant d'harmonie, de bonheur et de lumière, associé à la rigidité du vieux clocher qui défie le temps depuis si longtemps, ainsi que le suggère à peine la forme archaisante « d'à l'entour. ».

A ce quatrain matinal répond la « douce flamme d'une fin de jour » : « elle peint », tableau d'ombre et de lumière, la flèche et les tours de Notre-Dame, comme si la course du soleil balançait entre les deux églises. Un temps de lumière et de paix, presque arrêté par la fixité des deux monuments religieux, qui ne traduit plus l'ennui par ce « Que le temps me dure » mais le souhait d'une éternité.

Ainsi le troisième quatrain, phrase unique de forme exclamative, formule-t-il ce vœu, opposant le temps qui coule « au fil de l'onde » et l'arrêt du temps – toujours – en un subjonctif présent encore puisé dans le passé. Le vœu éclate dans les deux périphrases finales, les articles définis et les majuscules d'identité incontestable :

« Telle, au fil de l'onde,  
Florisse toujours  
La Reine du monde  
La Ville d'amour ! »

Peut-on parler, devant cette petite pièce, d'un retour dans le giron de l'église ? Il semble plutôt que Maurras admire la douceur tranquille, la force majestueuse des monuments qui, comme l'institution catholique, résistent si bien au temps.

Après ces trois « sentences », le fil des Inscriptions reprend, avec *A la lyre de Thrace*, poème dont nous avons déjà expliqué la veine orphique. Après la mort du poète, avant que ne périsse l'instrument magique emporté par le fleuve de la mort :

« Au même bord muet descendais-tu peut-être  
Grande lyre allongée au ras du flot dormant »

un nouveau poète intervient :

« J'approche et, de mes doigts qui t'étreignent dans l'ombre... »

Nouveau poète et nouvel amant, le poète est dépeint comme celui qui peut faire vibrer cette lyre, selon l'ordre préétabli et divin de l'harmonie du monde :

« Les cordes que retient sous la règle du nombre  
Ta creuse écaille où dort la divine leçon. »

Instrument magique, c'est la lyre qui, jetant « son défi d'éphémère à la Parque », reconfortera les cœurs sombres et amers de ces quelques poètes, « justes favoris que le Dieu sut élire ». C'est elle qui en « Trompera l'amertume et l'infélicité ! » Souhait, espoir, mission, la visée poétique toute entière est contenue dans la grande Lyre de Thrace. Elle devient ainsi consolatrice, n'étant pas le moyen de chanter le monde mais de le supporter. Deux poèmes inédits succèdent à l'évocation orphique de *La Lyre de Thrace*, *La planète d'Iule* et *Les Témoins*. *La planète d'Iule* évoque évidemment la dynastie romaine née de Vénus, les enfants d'Enée dont le plus fameux fut César. Le poème est aussitôt placé sous l'égide d'Horace, le grand poète latin évoquant Iule, le fils d'Enée :

*Iulium Sidus*  
Horat.

Trois quatrains d'alexandrins, en rime croisées, nous offrent une leçon : l'on part de l'évocation de César se plaignant d'Alexandre, héros toujours jeune. Le Romain n'est pas mort dans la jeunesse glorieuse, il est « Las des félicités qui ne l'ont pas vaincu » et, à trente ans, juge « à leur goût de cendres » les années passées.

Le second quatrain exalte la force de la jeunesse, son espérance d'illusions inassouvies :

« ...Heureux adolescent qui la Gloire féconde !... »

Or il semble, par l'emploi des pointillés qui réfèrent au discours interrompu que ce soit César lui-même qui s'exclame avant de redevenir lui-même, ce conquérant impitoyable : « cœur ressaisi », « glaive puissant », dont le but est d'« arracher aux Dieux un empire du monde Qui vaut plus que son prix de larmes et de sang ! »

La force de ce guerrier, l'exaltation qui saisit le poète en points d'exclamations successifs imprime à la strophe une puissance épique qui résonne encore dans le dernier quatrain. Quoique le propos en soit plus général :

« Ainsi furent domptés et polis tous les hommes »,

le temps se chargeant bien de les mûrir et de les décevoir, cette force militaire reste à admirer, porteuse de la concorde, après la guerre, de l'éternité de la myrte, toujours verte, et de la gloire, sans cesse reverdissant, du laurier :

« Ainsi, dure Vénus, ô planète de Rome  
Ta semence du myrte éleva ce laurier ! »

De la folle témérité de l'adolescence à la puissance de la maturité, la ligne épique soutient l'ensemble, érigeant la force violente en bras armé, toujours glorieux, de la latinité. Après le poète, le guerrier : l'union entre ce poème et le précédent fait couler de source l'idée d'une double destinée, également nécessaire.

*Les Témoins*, ce sont les Cyprès, ceux du mur de la maison paternelle « que trois siècles dorent ». Le poème tient du dialogue, les cyprès parlent au poète, dans une réflexion sur le temps et la permanence. Placé sous une libre citation de Molière :

*Les Témoins*

« *Toujours la même chose...* »  
Molière

Le poème déroule sept quatrains où se croisent des alexandrins (1 – 3) et des heptamètres (2 – 4), en rimes croisées. L'effet de balancement, fortement suggéré par la structure prosodique symbolise assurément ce recommencement des choses, qu'un effet de boucle accentue : le poète prend en effet la parole à la fin du premier et dans le dernier quatrain. Fidèle à son procédé d'italiques, Maurras suscite deux voix intériorisées, l'une qu'il entend, l'autre qu'il avoue, se parlant à lui-même. Les vieux arbres prennent la parole (Tiret de discours direct) ils sont sages, connaissant les raisons de la vie :

« - *Le Sort et ses coups, la Vie et ses songes*  
*Ne sont pas obscurs,*  
*Disent tes cyprès que la lune allonge*  
*Au ras de ton mur. »*

Eclairant le propos, les cyprès, « fuseaux ténébreux » donnent pour exemple leur expérience :

« *Nous recommençons le rêve d'enclorre*  
*Votre jardin creux, »*

En opposition à ces gardiens sages qui tiennent à préserver le passé, la cognée frappe. Elle

« *A plus de vingt fois*  
*Couché tout sanglants sous l'herbe indignée*  
*La feuille et le bois. »*

La plainte des arbres fauchés évoque certes Ronsard et la plainte pour la forêt de Gastine :  
« Arrête, Bûcheron, arrête un peu le bras », avec cette même idée que la nature végétale est vivante, sensible, peuplée de sylphes et de sentiments. Mépris de l'homme et de la hache pour la nature, mépris qui se console par le renouvellement du végétal :

« *Tu dis que la loi les a fait renaître ? »*

Question des cyprès qui ne sont pas dupes de cette raison ; il n'en est rien. L'homme, se croyant le maître de la nature, en fait ce qu'il veut, sans comprendre qu'il est mortel lui-même et qu'il perpétue, par ce même orgueil, ses erreurs passées :

« *Réduit à pleurer ses vieilles démences*  
*Ton cœur insensé*  
*Peut-il empêcher qu'elles recommencent*  
*Leur crime passé ? »*

Un crime, celui d'avoir fauché tant d'arbres, celui d'avoir aimé, cru être unique, pensé modifier le rythme inexorable d'un monde de cycle, sans histoire ni progrès ? Pour les cyprès, témoins des errances humaines, l'erreur reconnue est aussitôt oubliée :

« *Du cuisant regret les larmes fécondes*  
*Sont fruit de saison ;*  
*La terre, en tournant, ramène son monde*  
*A la déraison. »*

L'expérience de l'amertume ne se transmet pas, ni la sagesse désabusée du propos, et le poète, reprenant parole, conclut ainsi ce témoignage à charge :

« Tes cyprès ont vu quelle pauvre place  
Fait au changement  
La faux d'un destin qui passe et repasse  
Eternellement. »

La métaphore filée de l'arbre abattu, de la faux de la mort, inscrit ce poème dans un pessimisme profond : certes, il s'agit toujours d'une leçon de sagesse et d'expérience, mais elle semble pour le moins désabusée et bien loin d'évoquer l'autre image du cyprès, gardien d'un temple de vertu, sentinelle de la dignité « debout dans l'azur. ». En réalité, ce poème sombre de l'inanité du destin humain prend une autre résonance dès qu'il s'associe à ce qui suit, qui n'est autre que le poème *La Découverte*. Il devient dès lors un moment de triste constatation mais permet d'enraciner la démonstration qui suit dans l'ensemble d'une méditation sur la vie, oscillant pas à pas.

*La découverte* : neuvième poème du recueil des *Inscriptions*, dont il était le centre, cette pièce clôt le livre des *Inscriptions et des Sentences*. Nous avons vu la portée métaphysique de cette leçon qui reprend les éléments de la vie du poète, en une confession largement assumée par l'emploi de « je ». Et il semble le résumé ou la synthèse du parcours ardent, excessif, déçu, amer, revivifié que décrivent les livres de *La Musique intérieure*. Il s'agit d'un récit-confiance, qui va du passé, celui d'une jeunesse excessive :

« Le vent de mer qui frémissait  
Tendit mon cœur comme une toile »

A un présent teinté de vérité générale :

« Presque à la veille d'être au port  
Où s'apaise le cœur des hommes »

Ce ton d'acceptation et de sérénité tient à « la découverte » de cette force de la vie, toujours présente en lui, de l'amour de la vie, qui a résisté à toutes les atteintes de l'amertume et qui se fonde sur une révérence cosmique, une certitude née des beautés répandues de la Nature :

« A mon automne enfin je sens  
Cette douceur qui me déchire »

La douleur de cette âme insatisfaite n'est plus combattue mais reconnue comme source première d'un élan de vivre que l'idée même de la mort ne peut éteindre.

« Je ne conduis vers mon tombeau  
Regret, désir, ni même envie  
Mais j'y renverse le flambeau  
D'une espérance inassouvie. »

Cette leçon de courage, professant une force morale retrouvée, forgée dans l'amertume et d'autant plus solide, ultime combat que soutiennent, comme nous l'avons déjà vu, en partie IV de ce travail, les formes négatives et l'actualité des verbes d'action, déclare par l'exemple qu'il ne faut jamais renoncer à être soi-même et à défendre ses espérances. A la fin du livre *Les Inscriptions et Les sentences*, cette « découverte » rend une force dynamique au propos, délaissant l'élégie pour une veine redevenue épique, offrant au personnage du poète une image de combattant, martyr de ses faiblesses mais en constant dépassement. Quelle meilleure introduction trouver à cet autre voyage qui s'annonce, cette étrange odyssee du *Mystère d'Ulysse* ?

### 2.2.5 Le Mystère d'Ulysse

« Le Héros préféré de Pallas et d'Homère », celui qui a consolé l'adolescent sourd enfermé dans son collège et dans « la prison des sons », se devait d'achever le recueil. L'analogie, très forte, construite par Maurras entre cet Ulysse déchiré par sa mission et l'envie d'atteindre l'au-delà magnifique révélé par la Sirène, prend tout son sens.

Si plusieurs personnages représentent diverses facettes de l'écrivain, tels que le Poète qui s'adresse aux ombres, le vieux Faust, « ami savant » de Psyché, un Œdipe désespéré ou Ulysse, seul sur l'île de Calypso, seul sur la mer, seul, encore, même parmi les siens, à Ithaque, une lecture approfondie permet d'observer que ce dernier, le dernier du recueil, domine ce groupe héroïque. Cet Ulysse maurrassien n'est pas le héros sublime qui triomphe des Troyens par sa ruse mais un guerrier perdu luttant contre le sort sur « l'azur en feu de la mer de Sicile ». Deux moments privilégiés de l'Odyssee sont évoqués, le retour des Enfers et le départ de l'île de Calypso, la morale de la fable étant que l'un donne à l'autre la force de s'accomplir, avec pour centre, cette révélation qu'est le chant de la Sirène. Le voyage où nous embarquons est double, errance involontaire du marin ballotté par les flots et traversée farouche du héros que rien ne détourne de son désir, retrouver sa patrie, la femme aimée, faire de sa vie perdue un message d'espoir :

« O naufragé battu par le flot du destin,  
Ombre dure opposant aux clartés du matin,  
Tes sursauts douloureux de fureur et d'envie  
Tu n'as point relâché les rênes de ta vie »  
(Chant VIII, *Le Mystère d'Ulysse*.)

L'évocation du « laboureur de l'humide sillon » encercle le recueil qu'il clôt et ouvre, dans le poème *Destinée* :

« Tu ne peux être matelot  
Que d'imaginaires espaces  
Où plus qu'ailleurs l'aube fugace  
Est longue à naître sous le flot, »

Ainsi que nous l'avons lu, le poète nous apparaît, dès ces premiers vers, comme un Ulysse abstrait, un combattant dont l'infortune fit un guerrier de plume :

« Mais tu n'as pas quitté ton île  
Ni fait bataille sur la mer  
Jamais la gloire du vrai fer  
N'a brillé dans ta main débile »

*La Musique intérieure* se présente comme une Odyssée immobile. La quête initiatique ne peut être que rêvée, spirituelle, la transposition homérique permet simplement de figurer, au long d'un chemin difficile, les rencontres abstraites d'un voyage intellectuel ou les souvenirs d'un autre voyage, celui du temps qui passe, de la vie que l'on ne peut saisir. Ce voyage permanent, contingent et horizontal, est constamment symbolisé par la mer, « La creuse immensité de la plaine changeante », faussement douce, « écume indocile », toujours furieuse, tempétueuse :

« Laisse s'éteindre sous la mer  
Dont le tumulte au loin flamboie [...] »

Fréquemment accompagnée d'un vent variable et d'une nuit profonde, cette mer aux courants ennemis révèle une fragilité de fétu de paille :

« Si le vent l'y conduit, si le courant l'y traîne. »

Ulysse d'esprit, prisonnier de son île, le poète n'a aucune prise sur ces éléments fluides : ils le portent sans qu'il puisse les dominer. Ces éléments hostiles, métaphore de l'absurde destinée mortelle que d'odieuses Parques termineront un jour, s'insèrent dans une métaphore plus vaste, symboles divers d'un temps incessant, d'une vie adverse, déjà largement évoquée dans *None* :

« Tout l'a déçu, tout ce que l'on aime,  
La vie l'a retourné contre lui  
Maints aiguillons tirés de lui même  
Son cœur usé se ronge ou se fuit »

« Il ne sait plus du tout ce qu'il pense  
[...]  
Il ne sait plus du tout ce qu'il veut. »

Perdu dans cette immensité ennemie, le poète trouve en Ulysse un référent merveilleux dont il se fait, d'une voix plaintive, le continuateur spirituel. Embarqué malgré lui dans une vie cruelle, porté au gré des combats de plume qui le laissent usé, il reste déchiré par ce sinueux parcours d'une aventure différente et similaire :

« Darde au Zénith la flamme torse  
Des volontés de ton destin  
Dans les angoisses du Matin  
Quelle Nuit lente use ta force ! »  
(Destinée.)

Le combat d'Ulysse se transpose en combat de plume, la même lutte toujours recommencée réunit les deux personnages. Cette fusion poétique s'appuie sur des comparaisons fréquentes, allusives parfois, le poète se donnant une identité de marin :

« Qui va guider la course rapide  
Du vieux rameur ployé sur son banc ? »  
(*Marine.*)

Par un autre procédé d'assimilation, la forme dialoguée des vers, constante inébranlable de chaque poème, s'adresse aux deux héros de façon identique, avec un tutoiement de compagnons de combat : les sentiments de ce double intime sont familiers, le locuteur sait tout de celui auquel il parle, ce qu'il ressentit à écouter le chant des sirènes, ce qu'il souffrit à cogner à une porte close :

« A la paroi qui n'est point tendre  
Use et déchire tes deux mains  
Sans rien oser ni rien attendre  
Hume le vent, mâche la cendre,  
Epuise-toi de souhaits vains ! »  
(*Vers une aube.*)

Nous ne reprendrons pas ici plus avant l'analyse linéaire du long poème en XII chants donné à lire en 1923. Nous devons simplement souligner, au travers de cette figure héroïque magnifiée, que le propos final du *Mystère d'Ulysse* est celui que reprennent tous les livres de *La Musique intérieure*. Ulysse a tenu bon ; héros de la persévérance, il recueillera les fruits promis par la déesse, pour le bien de tous les siens, de tous les hommes qui, un jour, accéderont au progrès et à la connaissance. Il est le premier à avoir suivi la route jusqu'au bout, faisant d'une course folle sur la mer le projet d'un homme qui reviendra chez lui, qui rendra aux siens la justice et la loi de la tradition ancestrale, fusse dans la violence du



châtiment. Ulysse, cet exemple à suivre qui nous est donné depuis les temps antiques et dont la force neuve nous affranchit de toute résignation.

*Optumo sive Pessumo*, qui était le dernier poème des *Inscriptions*, vient également clore l'ensemble anthologique qui forme *La Musique intérieure*. Nous rappelons brièvement ici cet effet de boucle qui conduit de *Destinée* à ce poème du « Pour le Meilleur ou pour le Pire », en inversion de la formule conjugale consacrée. Il s'agit de la projection qui va d'un être jeune, malmené par le destin, frappé dans son intégrité physique et pourvu, pour son malheur, d'une âme de feu, à cet être vieillissant, plein d'une sagesse sans illusions, qui mesure de son expérience la difficulté d'être et de se dire :

« Quelle est la langue qui peut dire  
Les deux abîmes de ton cœur ! »

Le balancement d'une âme, de ses doutes, le vertige d'en finir, l'envie d'un apaisement, le besoin de croire, tout est contenu dans la petite pièce qui offre l'ensemble poétique à cette entité supérieure qui le sanctuarise : à un amour malheureux, à l'image presque perdue d'une jeunesse exaltée, à cette révélation du beau qui provoque la certitude d'une éternité de l'âme ?

« Mais à ce double sanctuaire,  
Déesse ou Monstre, ô seul esprit  
De mon ombre et de ma lumière  
L'unique hommage soit inscrit. »

L'équivoque demeure, préservée, que le poète lui-même ne parvient à lever, dépassé par cette pulsion d'écrire qui l'habite, fonde et légitime toute son existence. Le flot poétique va cependant de l'obscurité à la lumière. Il affirme, de façon répétitive, didactique, la certitude d'une mission clairement établie, de livre en livre : dire à tous les siens cette révélation embrasée qui inscrit notre histoire personnelle dans un dépassement cosmique, construisant la dynamique fiévreuse et exaltée d'une âme qui a trouvé cette réponse à l'absurdité de notre condition.

Le découpage d'une analyse de chaque livre, imposé par la structure du recueil, nous a semble-t-il permis de mettre en évidence la force aussi argumentative qu'en permanente reprise du propos. Mais à l'intérieur des livres, la succession des poèmes évoque un balancement, un courant propre à la curieuse continuité, brisée-reprise- que figure *La Musique intérieure* : de nombreux poèmes poursuivent les poèmes précédents, comme en témoignent les différents cycles poétiques ou les liens établis entre certains poèmes épars : ainsi le poème *Vers une aube* poursuit-il le poème *Ténèbres*, et le poème *Le retour* le poème *Les distances*,

unissant les Livres *Prime* et *None* par un pont temporel. Il s'agit, de fait, de tisser progressivement des liens, entre les livres du recueil et les livres choisis, aimés, imités, en une dynamique d'inclusion alliant de façon presque indissociable le triste aujourd'hui, le bel autrefois, le merveilleux demain.

Après une étude dont le caractère présentatif et descriptif peut paraître convenu et artificiel, le lecteur de la poésie restant maître des séquences de sa lecture, nous devons nous consacrer à une approche beaucoup plus synthétique ainsi qu'aux moyens rhétoriques dont use, et semble-t-il abuse, cette poésie armée.

### **3. Analyse globale de La Musique intérieure**

Lorsque l'on achève cette lecture et y réfléchit, deux éléments fondamentaux émergent à la conscience, l'effet d'hommage constant qui fonde le recueil, en un « unique hommage », nous dit le dernier vers, et la tonalité emportée, impérative qui soutient l'ensemble, inscrivant cet hommage dans une dynamique exaltée. Ces deux veines, mêlées, donnent tour à tour une coloration nostalgique ou violente à l'ensemble poétique qui s'arque toute sans cesse sur un « mais ». Œuvre de l'acceptation du monde et de ses lois, il semble que le lyrisme amer qui conduit l'ensemble soit plutôt celui de la révolte ou de l'exaspération. Envers soi-même, être débile et enflammé qui ne peut admettre la brièveté inconsistance de son passage sur terre, emportement envers tous ceux qu'il faut convaincre et qui témoignent de tant de pesanteur. L'étude de ces deux lignes de force s'impose ainsi que l'analyse du jeu qui conduit d'une esthétique établie, bien connue, à une projection assurément plus moderne, plus dérangeante aussi.

#### **3.1 Une esthétique néo-classique**

Nous avons déjà évoqué la perturbation temporelle qui naît, dans *La Musique intérieure*, d'un temps de l'écriture éclaté et revisité, et noté l'égarement lié à une suite constante de citations. De fait, le recueil repose sur une mémoire non seulement personnelle et troublée, mais collective et claire, comme l'illustre chaque livre et en particulier le plus long, *Les Inscriptions et les Sentences*, composé de 19 poèmes.

### 3.1.1 La didactique de l'hommage

Que l'on lise page à page ou que l'on observe la présentation générale de l'œuvre, on ne peut que constater la double démarche qui inscrit les poèmes dans l'hommage et la révérence. L'ensemble est dédié, avec une incroyable insistance, avant et après la longue préface. Nous le savons, la dédicace de *La Musique intérieure* à M Daniel Halévy est reprise par le court prologue, sous forme de lettre, qui justifie la longueur d'une préface de quelque 120 pages : « il me faut bien vous dire comment vous sont tombées des nues tant de vers de toutes cadences ! ». <sup>794</sup> Et après cette préface, qui demande son indulgence à ce lecteur privilégié, vient une seconde lettre qui s'excuse à nouveau de la composition « pêle-mêle » de l'ensemble, les poèmes étant donnés comme le fruit des méditations interrompues, reprises, d'une vie. S'il peut être savoureux, pour un esprit moqueur, de voir le « poète de l'Ordre » plaider son pardon pour un tel désordre, nous avons bien vu qu'une main de fer retenait l'ensemble. Il semble que nous devions mieux examiner un procédé subtil, et ses conséquences sur le lecteur.

De fait, cette inclusion de la préface au sein des dédicaces donne naissance à une mécanique d'offrande qui joint la forme au propos. La préface rend en effet un vibrant hommage aux maîtres qui ont guidé le poète vers la poésie, elles réfèrent et citent, parfois en italiques, ceux dont nous verrons apparaître les noms et les vers en entête des poèmes. Dante, Ronsard, Sophocle, Mistral... Les références se poursuivent, d'un livre à l'autre, et ce n'est certainement pas un hasard si la première citation de *La Musique intérieure* réfère à Dante. Cette évidente fidélité construit une tonalité d'ensemble qui gomme l'éclectisme des pièces, les enserrant dans un passé de culture et d'éclat. Il s'agit de retrouver l'écho d'une entité plus vaste.

Loin de se borner à la dédicace générale, la volonté d'offrande est omniprésente. L'on trouve des allusions à des amis, çà et là, en hommage posthume ou courtois. Il s'agit, en fait, de deux formes d'offrande, l'une immédiate, renvoie à la vie véritable de l'écrivain, l'autre construit une postérité d'appartenance.

Mais qu'il s'agisse de dédicaces, présents offerts par amitié, ou de citations, hommages directs à des poètes "de référence", le procédé est à tel point constant que nous nous devons de l'étudier de façon plus précise. Un compte exact permet de relever 27 offrandes (citations et dédicaces) pour 44 poèmes, en ce qui concerne *La Musique intérieure*. 61% des poèmes de *La Musique intérieure* sont en fait dédicacés ou dédiés. Il est aisé de constater l'ampleur du

---

<sup>794</sup> Charles Maurras, prologue de *La Musique intérieure*, page de garde. op. cit.

phénomène et nous verrons son accentuation dans la seconde œuvre poétique de Charles Maurras, *La Balance intérieure* : contentons-nous d'enregistrer pour l'heure que seuls 39% des poèmes de *La Musique intérieure* ne sont pas « offerts ». Notons également que les citations littéraires dominent largement les dédicaces amicales : le champ de la vie privée demeure secondaire face à la volonté d'insertion littéraire, et les dédicaces amicales restent rares dans *La Musique intérieure*. Il est par ailleurs intéressant de constater que le rythme d'insertion des citations est irrégulier.

Comme nous l'avons vu, la réalité de la chronologie a été revisitée et les pièces ne sont pas toujours données selon le seul élément tangible que nous ayons, c'est-à-dire leur date de parution. De même, l'axe d'apparition des citations figure-t-il un bouleversement mémoriel. Il peut être intéressant de figurer cette reconstruction temporelle au fil de l'œuvre : la datation des citations est ainsi la suivante :

XIV ème siècle – XIX ème siècle – XV ème siècle – XVI ème siècle – V ème siècle AJC – XIXème siècle –XVIIème siècle – V éme siècle AJC – IVème siècle AJC – XVIème siècle – IV ème siècle AJC – XIXème siècle – XIX ème siècle – XIX ème siècle – XIXème siècle – Ier siècle AJC – XVIIème siècle – Ier siècle AJC – Vème siècle AJC.

**Figure 5 : Datation des citations successives dans *La Musique intérieure***

Bien loin de rompre le discours poétique, cet hommage constant l'enchâsse en réalité dans un flot collectif. Dante, Paul Guïgou, Ronsard, Sophocle, Verlaine, Bossuet, Mistral... Poètes du passé et du présent, de la Grèce archaïque, classique, de la Romanité, de la Renaissance italienne comme du Classicisme français se mêlent en un flux culturel ininterrompu. Nous pouvons remarquer quelques points d'équilibre, les écrivains antiques étant légèrement plus nombreux que les classiques et les modernes, quoique plus rares, restant présents. Il ne s'agit donc pas d'une ligne purement passéiste, mais d'un éclair de mémoire, d'une promenade complaisante des uns aux autres. Ce florilège poétique renvoie à une culture d'humanités, à un fonds de connaissances duquel jaillit la poésie maurrassienne. Bien que cette démarche puisse déranger par son aspect élitiste, nous ne saurions la réduire à la préciosité d'un fin lettré. Cette culture semble s'offrir comme une évidence partagée, un bien commun : si l'on accepte le fait que les citations ne soient pas traduites, à l'exception de celle du Sophocle d'Antigone, et encore, partiellement, elles semblent données par honnêteté, comme si elles étaient la source première de l'inspiration : bien loin de prétendre à l'originalité. Maurras se présente ainsi parmi les siens, comme l'humble et dernier serviteur des mêmes muses.

Les citations n'évoquent pas la puissance créatrice du poète mais la culture qui la nourrit et la soutient. En examinant la façon dont ces citations sont rapportées, nous ne pouvons que constater une appropriation étonnante, en apparence désinvolte, un effet de citation au pied levé : parfois deux mots, et le nom du poète, parfois quelques vers, un quatrain parfois, une mise en situation, allusion à la vie d'un poète, parfois des vers en provençal, quelques mètres en grec ou en latin, non traduits... Maurras paraît offrir ses poèmes au gré de ses affinités et de ses amitiés, les inscrivant dans une démarche de rapprochement impromptu. Les vers des maîtres ou des amis rejoignent ainsi ses propres vers, il les cite en tête de ses poèmes comme pour les illustrer ou les continuer, partant d'un propos, d'un mot, d'un mètre, pour approcher, accrocher, une idée semblable, éternelle.

Citons par exemple *Ciel étoilé*, qui veut paraphraser le distique de Platon par un quatrain d'alexandrins ; en tête, deux mots grecs, certainement issus du distique, amorcent son prolongement poétique.<sup>795</sup> Une complicité de clin d'œil est indirectement suggérée. Maurras ne compose pas seul, il ne s'épanche pas mais il continue, il poursuit et chante avec d'autres, selon la vision d'une poésie de fonds commun, d'héritage intériorisé, en mouvement : il importe peu que certaines pièces soient inachevées et que tout un livre de *La Musique intérieure* propose simplement des Poèmes *en cours*. Cet inachevé renvoie aux citations partielles, aux fragments qui sont autant de reflets d'un même miroir, à un chant interrompu, repris, en leitmotiv ou en refrain :

« Luise la lampe de vos rêves »

(*La vaine ballade des remontrances à Psyché osées par le vieux Faust : Prime. La Musique intérieure.*)

De même que les refrains abondent, l'idée du double est constante. Le poète se reconnaît en l'autre, il le devine comme il l'incarne. Le poète est un porte-parole, un témoin de la pensée humaine : il ne peut construire et organiser son art à partir de l'unique sensibilité personnelle alors qu'il est baigné et fécondé par d'autres :

« De leurs belles chansons enivré jusqu'à l'âme  
J'aurai comme eux suivi le fantasque démon  
Mouillé dans tous les flots les mèches de ma flamme,  
Et pesé sur la rame, et serré le timon »

(*A mon ami E.M. de retour en Provence, La Musique intérieure.*)

Nous approchons dès lors un étrange retrait, Maurras se déroband sans cesse derrière ce personnage du poète : ce n'est pas vraiment lui, ni un autre, c'est un être à la fois détaché des

---

<sup>795</sup> *Ciel étoilé, La Musique intérieure*, p. 260, op. cit.

hommes et inclus dans cette parenté culturelle qui figure la doctrine maurrassienne d'humilité « politique », humilité de l'Homme face aux lois supérieures de la nature. Il est inattendu, ambigu, parfois confiant et exalté, parfois ce Pitre qu'embrasse la colombine :

« Il ne sait plus du tout ce qu'il pense  
La Colombine a de grands cheveux  
Déployés sur le ciel immense  
– Il ne sait plus du tout ce qu'il veut. »  
(*Révélation, La Musique intérieure*)

Cette humilité, toute relative, inclut cependant Maurras au sein de ce vaste et nouveau « Parnasse » culturel... S'octroie-t-il par ce biais la stature de grand poète ? Ce système d'inclusion par imitation passerait pour l'expression d'un orgueil démesuré s'il ne correspondait à cet idéal ontologique d'une poésie partagée, d'une poésie de la quête de l'âme française, présentée comme le limon commun, culturel, de l'âme nationale. C'est cette communauté poétique, culturelle, qui est à l'origine, pour Maurras, de toute véritable poésie. Il est donc légitime qu'en un maillage constant, cet entrelacs de citations soit l'un des ciments de son œuvre poétique.

Par ce biais, cette poésie reprend le vieil idéal doctrinaire, cherchant à témoigner de sa véracité, de sa profondeur. Elle se veut enracinée dans une pérennité culturelle en ce qu'elle la fonde par essence. Commun à l'idéal politique, l'idéal poétique s'organise autour de la notion d'identité française, bâtie sur l'inébranlable acrotère gréco-latin.

### 3.1.2 L'esthétique classique

C'est ainsi que, poursuivant le phénomène des citations, un flot de références tisse au long des poèmes une permanence culturelle qui promène le lecteur entre l'antiquité gréco-latine et l'époque classique. Aussi pouvons-nous parler d'un véritable arsenal mythologique. Les thèmes épiques de L'Iliade et de L'Odyssée, les figures héroïques d'Ulysse, d'Œdipe, d'Hercule, s'opposent aux ombres féminines de Psyché ou de Cypris : ainsi ce monde, où rêve le poète, se peuple d'autant de divinités clairement invoquées, déesses ou muses, sylphes ou nymphes :

« J'aurai souci de la fin du monde  
Après la mort de la nymphe Echo »  
(*Au vers Neuvain, Rime et Raison,  
Les Inscriptions et Les Sentences, La Musique intérieure.*)

Sans évoquer la parenté évidente entre le « O Muse » d'Homère et « O Parque » de Maurras, nous ne relèverons pas tous les éléments de ce torrent antique : les noms grecs et latins abondent, et nous ne donnerons pour exemple que quelques titres empruntés aux deux recueils : *Œdipe et Cypris*, *La planète d'Iule*, *A la lyre de Thrace*, *Le mystère d'Ulysse*...

Par ailleurs certaines de ces références sont implicites, allusives, semblables à des sourires entendus :

« Comme à la voix du héros gémissant  
La Chasseresse a défait sa ceinture ! »  
(Poème sans titre, *None*, *La Musique intérieure*.)

Les bras levés, anses d'amphore, les flambeaux de l'hymen, les arceaux de fleurs, le caducée, la lyre, le glaive, la couronne de lauriers, autant d'éléments d'un véritable déluge mythologique qui évoque aussi bien les objets d'une vie "antique" que les symboles communément utilisés par la poésie précieuse, « feux sacrés, » « brûlant autel », et « cœur jaloux ». (cf : *Le Colloque des Morts*, *La Musique intérieure*.)

Le XVII<sup>ème</sup> siècle classique et son langage précieux se profilent en effet derrière ce statuaire plus allégorique que réel. L'imitation de l'esthétique classique est particulièrement frappante dans l'emploi des substantifs qui reprennent les formes distancées communes à la Préciosité : non seulement les Dieux représentent directement leurs attributs, Apollon figurant le soleil et Pallas Athénée l'olivier, mais les périphrases abondent, pour peindre, en particulier, la ronde du soleil, « roi de l'espace » :

« Le globe de feu sur le parvis des ondes  
Ouvrait l'ample chemin de pourpre et d'or... »  
(Le Poète : *Le Colloque des morts*, *Musique Intérieure*.)

Ainsi le couchant devient-il « le tombeau des flammes » (*Le Mystère d'Ulysse*), le soleil « le globe de feu », le zénith « la cime enflammée », l'aube, « l'Aurore des célestes pâleurs »... Cette multiplicité de périphrases rejoint l'utilisation symbolique des attributs des divinités, figurant un monde de références clairement codifiées. Cette fonction de code culturel s'étend au lexique tout entier par un travail de synonymie imitative : tous les synonymes de La Renaissance et de la Préciosité sont en effet utilisés sans apparente affectation, comme s'il n'était pas d'autres mots pour "bien parler", « Sous la voûte des cieus. » Nous prendrons le mot « mer » pour exemple, qui devient le Pont, le toit, le dos, l'onde ténébreuse, la houle marine, la fureur des flots... De même L'Océan, lorsqu'il est nommé, l'est toujours avec majuscule, en référence au titan *Oceanos*.

L'usage des majuscules souligne sans cesse la déification symbolique des sentiments élevés au rang de concepts comme autant d'allégories vivantes : ils sont nommés de façon générale, sans déterminant ou avec un article défini singulier : ainsi l'Amour, toujours renforcé, lorsqu'il est nommé, par la majuscule, amour spirituel auquel conduit une Beauté éthérée, inhumaine. La figure idéalisée, abstraite, de la femme aimée, se pare de couronnes et de voiles, ses attributs propres sont à peine évoqués, de façon distancée, « ce beau corps, ces beaux membres, » elle n'a ni prénom réel ni identité, elle est Psyché, la plupart du temps, portant un prénom de mythologie comme en un roman à clef. Mêlant la préciosité à l'amour courtois, l'on retrouve sans cesse cette sacralisation formelle : feux sacrés, autel, guirlandes fleuries... :

Afin de ne pas effaroucher la Dame ou la Muse, égérie éthérée qui vient du passé, les poèmes conservent la forme ancienne : cette poésie néo-précieuse est versifiée de façon régulière, clairement construite et ponctuée, en alexandrins ou en octosyllabes, parfois en vers neuvains, comme par licence : la forme la plus commune de la prosodie maurrassienne est la rime croisée, intervalle de féminines, qui commencent souvent les strophes, et de masculines. Quelques sonnets, peu nombreux, rappellent que l'on tient à se démarquer des convenances romantiques et que l'on n'oublie pas Ronsard... La forme la plus parlante est cependant l'ode classique, divisée en parties, reprise de l'ode chantée des anciens. De longs poèmes en alexandrins, à rimes plates, sans découpage de strophes, évoquent le lent déroulement des tirades classiques. Ainsi *L'Ode historique*, malherbienne, ou *Le Mystère d'Ulysse*, que nous savons intitulés « discours » :

« Depuis qu'un soleil dore ou qu'une lune argente  
La creuse immensité de la plaine changeante,  
Dans l'asile secret des ombres de ton cœur  
Nul écho ne répond qu'à la molle langueur  
Des plaintes d'un soupir et des larmes d'un songe. »  
(*Le Mystère d'Ulysse, La Musique intérieure.*)

Cette poésie « classique » s'adjoint en outre quelques formes syntaxiques qui paraissent couler de source, comme l'emploi du complément de nom ante placé, la rupture du verbe composé, le participe étant délié de l'auxiliaire, ou l'usage de « si » à la place de « même si » qui évoque de même la langue classique :

« Et vouloir en tout temps lui porter coup pour coup  
Sûr de n'y rien laisser si ton cœur ose tout ! »  
(*Le Mystère d'Ulysse : La Balance intérieure.*)



De façon moins pertinente, puisque l'on peut parler de rejet prosodique impliqué par la rime, nous pouvons relever quelques occurrences du pronom objet dissocié du verbe à l'infinitif, mais le procédé reste exceptionnel, dans *La Musique intérieure*, comme pour doser l'usage de l'archaïsme et enraciner cette langue dans une tradition intemporelle.

Ces éléments référentiels, tous issus de l'appareil classique, cherchent à enraciner le lecteur dans ce fond commun que le poète lui présente comme la résultante de solides fondations établies lentement, sur une longue période historique.

Pour illustrer cette solidité des fondations du patrimoine français, des termes architecturaux sont utilisés en titre de poèmes et viennent, en référence à ce massif culturel, invoquer la Civilisation de bâtisseurs à laquelle le lecteur appartient. Ainsi trouve-t-on, dans *La Musique intérieure* des poèmes tels que *Triptyque de fleur* ou *Pour la Voie sacrée*, qui évoquent en un même triomphe la grandeur de Rome et la victoire de Verdun.<sup>796</sup> A ces titres s'associe une architecture de mémoire collective : la ville, dans la poésie maurrassienne, n'est jamais évoquée dans sa réalité matérielle : deux occurrences de *Paris*, dans *La Musique intérieure*, liés à la déférence religieuse, Sainte-Geneviève, Notre-Dame et la Sainte Chapelle, Venise, qui n'est qu'évocation médiévale. La ville moderne semble ne pas exister. La maison lorsqu'elle apparaît, est réduite à des murs, un toit, un abri, havre de repos, séjour humble et béni, souvent perdu, toujours englouti dans un paysage ou un jardin, une terre, alors que s'ouvre sans cesse le champ lexical du monument et du tombeau ; porches, colonnes, cyprès érigés en gardiens, le tout associant mémoire et recueillement. Tous ces éléments, repris et amplifiés par le déroulement des citations d'hommage, contribuent évidemment à créer l'impression de forte cohérence qui lie chaque livre au recueil et à donner à l'ensemble une forte coloration néo-classique.

Voyons à présent le second fil qui guide l'ensemble du discours. Car c'est d'une poésie de la parole qu'il s'agit, constamment indiquée, sans cesse mise en scène. Ce genre, Adresse, Envoi, Ballade, Ode, s'appuie sans cesse sur trois référents, celui qui parle – le poète- celui qui répond – la divinité- celui qui écoute- le lecteur.

Cette ligne constante, en deçà du présent de l'énonciation, soutient la mécanique de questions-réponses qui établit cette conversation permanente avec un au-delà fortement païen. Selon une structure en reprise, différentes figures allégorisent en de mêmes interrogations la figure emblématique, morcelée sous différents visages, de ce héros perdu dans le non-sens et la contingence. Toutes appellent à des réponses par des adresses répétées à des entités

---

<sup>796</sup> *Triptyque de fleur*, *Pour la Voie sacrée*, in *La Musique intérieure*, op. cit, respectivement p.152 et p. 266.

transcendantes. Ces adresses ou prières fondent le dialogue qui s'installe entre le vivant et les morts, le mortel et les dieux.

### 3.2 Une esthétique de L'appel

Une voix parle, une autre lui répond, d'autres encore interviennent, tissant un fuseau de conversations. Si les personnages semblent distincts, Le Poète du *Colloques des morts*, le vieux Faust, Œdipe, Ulysse, portent tous la même inquiétude, le même besoin, comme s'ils fusionnaient en un identique référent, le poète ou l'homme dépourvu d'illusions : qu'est-il devenu, que va-t-il devenir, quel sens donner à cette vie qui coule, à ce temps qui fuit ? C'est ainsi que le chant poétique se décline, au début de chaque poème, selon un schéma sinon identique du moins voisin : un personnage interpelle l'au-delà dont il attend une réponse en une mystique d'oracle antique. Un constat d'échec, une attente en souffrance, souvent exaspérée, créent ce mouvement de questionnement métaphysique.

#### 3.2.1 Polyphonie

Afin de comprendre cette incertitude angoissée du héros poétique au début de sa course, nous retiendrons tout d'abord cet effet de vide creusé autour de lui : il parle seul puisque aucun personnage ne l'accompagne : pas plus qu'il n'est lui-même décrit, nous ne voyons l'ombre qui lui répond : le portrait de cet être mystérieux se limite parfois à une vague description des yeux :

« Chère Psyché vos yeux qui tremblent,  
Vos yeux de fleur ont peur du vent, [...] »

« ... Yeux de Psyché, pâles et clairs,  
VRAIS YEUX, qu'un jour je vous revoie, »

A ces yeux se joint rarement une main fugace, fuyante, qui, rapidement, se dérobe à la description. Ainsi le misérable Œdipe apostrophe-t-il Cypris :

« Hélas ! Te connais-tu, magnifique déesse,  
Et sais-tu ce que vaut pour un esprit humain  
Le rayon de tes yeux, le toucher de ta main [...] »

Ces présences spectrales, reflet de la volonté de description des âmes au lieu des corps renforcent l'idée d'une solitude effective, réelle. Le poète entend des voix, cette faculté est-elle l'expression d'une sensibilité supranaturelle ou d'une folie de solitude, de

dédoulement ? Nous reviendrons sur cette « présence de voix-absence de corps », qui n'est pas sans interroger : une personne profondément sourde ne vit-elle pas péniblement le contraire, la lourdeur d'une présence physique et l'absence de voix de celui qui semble parler ?

D'autres éléments jettent sur la narration un flot de brume : quand se passe l'action, nous ne le savons pas, où se situe-t-elle, nous l'ignorons également : une sorte d'immobilité du monde, immobilité du poète prisonnier de son île, semble fixer les paroles dans l'air :

« La lune frappe à toutes les vitres / Elles sont dures comme des cœurs. »  
(*Prime, La Musique intérieure.*)

Qu'il s'agisse d'un moment de doute ou d'angoisse métaphysique, le rythme poétique suggère cette incertitude première, cette hésitation, ce cahotement incessant des flots : les rimes sont croisées, féminine puis masculine, l'effet de balancement est constant, que le poète parle seul ou qu'une voix lui réponde :

« Faust :  
O ma Psyché vivez rêvant !

Psyché :  
Nos champs résonnent de voix d'Eves  
Et de grands faunes poursuivants...

Faust :  
Luise la lampe de vos rêves ! »  
(*La vaine ballade des remontrances à Psyché osées par le vieux Faust,  
La Musique intérieure.*)

A cette balance rimée s'ajoute un effet d'inconsistance : les vers sont réguliers mais la phrase mélodique s'inscrit dans une fluidité permanente : les termes de compréhension fixes que sont les sujets et les verbes sont détachés l'un de l'autre, comme projetés dans une attente, une ambiguïté constante :

« Le grain que je confie au sol que je laboure  
A voulu les sueurs de mon front pour mûrir »

« Seule, ô pure chaleur des gloires du solstice  
Egalant à nos vœux les forces de l'espoir  
Tu nous fais oublier l'éternelle injustice  
Qui veut que nous donnions afin de recevoir »

Cet effet de rejet, récurrent, donne à chaque strophe un déroulement ralenti figurant cette expectative du personnage qui semble parler pour vivre et dire pour exister :

« Bientôt s'épaissira la brume de l'automne  
Et, le vol approchant des humides frimas,  
Sous un âtre enfumé ma tête s'abandonne  
A supputer le prix de tout ce qu'elle aima. »  
(L'été ou L'Age d'or, *La Musique intérieure*.)

Marquant de même ce passage, cette inconstance, les strophes ne permettent pas d'arrêter la voix qui s'écoule : ainsi s'achèvent-elles souvent par une virgule qui projette la continuité et le sens dans la strophe suivante :

« Voyageuse qu'ont lassée  
Les flots de haine et d'amour,  
Beaux yeux de biche blessée  
Ouverts et clos tour à tour,  
  
Frémissante créature  
Air et foudre, neige et feu,  
Qui gonflas ta veine impure  
Du désir des demi-dieux, »

Le propos se vide en une lente énonciation, énumération vaine en attente d'un verbe qui ne vient pas. Ces effets de rejet servent aussi à figurer ce cahotement d'un navire ionien qui perd sa trajectoire dans le tumulte des flots :

« Le doux monstre accroupis sur l'antique rivage  
Au calme de la mer accorde son visage  
Et trouble avidement de son appel menteur  
La course du navire et du navigateur. »

Par le biais des rejets, le tumulte intérieur se double de la métaphore constante des perturbations marines ; l'effet de théâtralisation permet de figurer cette déchéance parallèle de l'âme déchirée par le cahot d'un monde physique à la temporalité inaliénable. Ainsi se poursuit ce poème du cycle *Le Mystère d'Ulysse* :

« Tu l'entends à ton tour, ô malheureux Ulysse  
Le charme est assez fort pour que ton cœur faiblisse  
Et, déjà seul et nu comme le veut l'amour  
Condescende à crier à tes matelots sourds  
De rompre, d'arracher les nœuds qui t'ensanglantent,  
Que tu puisses nager vers l'île étincelante  
Où l'aveu délirant du désir indompté  
Fait le chant le plus doux que la terre ait porté : »

Un second effet de mise en doute tient à la valeur des temps : lorsqu'il se confie, le personnage, situé dans un présent immobile, se réfère sans cesse à un passé composé d'achèvement : quel est l'éloignement de cet événement, quelle est sa trace ? Une bascule permanente figure ce qui a été, ce qui est, sans qu'un fil ne se tisse de l'un à l'autre : les moments du temps sont décousus, fibreux : « J'ai cheminé toute la nuit / A la muraille inanimée... » (Ténèbres, None)

Cette viduité du temps se renforce d'un effet de répétition sans intérêt, les saisons se succèdent en un cercle qui ne permet pas d'y accrocher un instant privilégié, une mémoire : le cycle poursuit sa course, comme le jour, que l'on voit sans cesse passer de l'aube à la nuit, du crépuscule au matin. Enfermé dans un temps d'ennui, condamné à voir l'incessante répétition des heures, ce n'est pas la Muse, mais La Parque qu'invoque ce prisonnier de ses jours.

« Ecoute s'éloigner les pas de la Jeunesse  
Cette verte saison n'eut qu'un brusque départ  
Elle n'a point fleuri sous les branches épaisses  
Et déjà les forêts tombent de toutes parts »  
(Le Retour, *la Musique intérieure.*)

Se débattant dans ce flot d'incertitude, notre personnage poète ne peut se contenter d'enregistrer passivement cette perte de substance et de force : c'est ainsi qu'il entame une lutte de fixité, de permanence : il combat le glissement des mots par la répétition.

L'élément de réponse se trouve en lui-même, en un sursaut de volonté, l'opposition d'un « Mais » constitutif de cet élan de révolte. Il faut puiser au fond de soi la force d'exister, de rimer, de rythmer sa vie : à l'incertitude insupportable répond cette force rythmique.

Alors qu'il parle « seul », le personnage poète prend peu à peu confiance en son propre discours : il prend pied, insiste en une récurrence de mots simples et fixes qui reviennent, se répondent : le lexique s'enracine dans une langue de base, éternisée par l'article défini. Les mots employés sont très courts : des noms généraux, uni ou bi-syllabiques ponctuent cette poésie de demande, de besoin, cette prière en quête de réponse :

Substantifs : Corps, terre, mère, esprits, race, rêve, lyre, char, êtres, bras, sœurs, frères, rayon, vertu, fleur, grain, mort, désir, rien, rides, rires, ris, myrte, astre, chair, roi, port, chœur, cœur...

Adjectifs qualificatifs : pur, âpre, sonore, tendre, fort, rare, pire, noir, vert, vrai, âcre, amer...

Verbes : dort, brûle, meurt, fera, sera, fleurir, périr, tourner...

Cette liste, empruntée au *Colloque des morts*, n'est pas exhaustive, mais une saisie informatique du nombre d'attestation des sons indique la prédominance absolue de

l'allitération en « r » dans les parties du Poète : le mot « cœur », si l'on procède à un décompte lexical est par ailleurs le plus employé de la poésie maurrassienne.

Le rythme est cadencé par les mots fixés, comme cloués, à l'intérieur des vers : de nombreuses assonances fortement accentuées par leur place, à la césure ou en fin de vers, insufflent au chant un effet d'écho sonore : les octosyllabes qui composent ces « parties » du poète, sont souvent marqués à la césure et découpés en un rythme à quatre syllabes.

Ainsi pouvons-nous observer, dans ces deux poèmes, la fréquence du son « r » qui ponctue et martèle le vers :

« Elle a traversé dans sa course  
La zone où brûlent Le Lion,  
Le Sagittaire, les deux Ourses  
Et l'énigmatique Orion. »

(*Le Colloque des morts*)

Et, dans la strophe qui suit :

« Elle a cueilli de sphère en sphère  
Comme de trésor en trésor  
Ce qui manquait à sa matière,  
Ce qu'il fallait à son essor »

Les allitérations en « r » sont une constante de cette poésie de répétition dont « un vouloir âpre, une clarté profonde, reine du cœur, ou regret répandu » ne sont que quelques exemples empruntés au *Colloque des morts*.

Cette forte résonance du « r », reprise de strophe en strophe à la rime, scande les strophes et crée un effet de chanson continue, soutenue par cette projection sonore : cet effet sera plus évident si nous relevons les rimes des trois parties où parle Le Poète du *Colloque des morts* :

<b>I : rimes en 1 et 3 :</b>	strophe 1 :	rares-sépare
	strophe 2 :	basse-race
	strophe 3 :	conseillères-lumière
	strophe 4 :	permises-interdise
<b>II : rimes en 2 et 4 :</b>	strophe 1 :	soufferts-vert
	strophe 2 :	surpris-tamaris
	strophe 3 :	revoit-soit
<b>II : rimes en 1 et 3 :</b>	strophe 4 :	entendre et tendre
<b>II : rimes en 1 et 4 :</b>	strophe 5 :	mouvements-parfaitement
<b>II : rimes en 1 et 3 :</b>	strophe 6 :	corps-dort
<b>III : rimes en 1 et 3</b>	strophe 1 :	parcelle-immortelles
	strophe 2 :	pas de rimes contenant le son « r »
	strophe 3 :	course-Ourses
	strophe 4 :	sphère-matière
	strophe 5 :	énergie-magie
	strophe 6 :	prière-stellaire
<b>III : rimes en 2-4 :</b>	strophe 7 :	jaillir-désir

Figure 6 : Résonance en "r" dans Le Poète du *Colloque des Morts*.

Tout au long de la poésie maurrassienne, le même effet d'allitérations « coup de poing » est à observer lorsque le poète reprend confiance : les plus fréquentes sont en « R », en « V » en « M ».

Allitérations en « V » :

« Ma balance est ivre  
Et flotte au hasard  
Ton dieu qui délivre  
Arrive trop tard »

Allitérations en « M » :

« Ames sans nombre qui s'aimèrent,  
Elles s'aiment en nous toujours,  
Brûlant l'autel où s'allumèrent  
Nos amitiés et nos amours ! »

En ce nouveau combat de plume, il ne s'agit pas seulement de figurer un ordre et une réappropriation des choses que l'on possède en les nommant, mais de s'affirmer soi-même. Ce discours fervent, répétitif et martelé, est, par ailleurs, en expansion : ainsi, dans le premier colloque des morts, les trois parties où parle le poète sont de plus en plus longues : I = 4 strophes, II = 6 strophes, III = 7 strophes. Première preuve de courage et de révolte, ce rythme scandé, incantatoire, résonne en écho et s'offre comme la première forme d'un appel aux autres, à ceux qui possèdent la même langue et à ceux qui l'entendent.

Deux mouvements s'offrent en même temps, l'un vers les ombres qui écoutent, l'autre vers les hommes qui entendent : ces deux groupes, dissociés, restent dans l'ombre alors que le poète invoque les unes pour raconter aux autres cette rencontre : la figure d'un aède central, sorte de metteur en scène de son propre drame permet d'unir le récit et le propos philosophique, l'exemple et la dialectique. C'est par la force de sa poésie, par son pouvoir incantatoire qu'il réussit à « faire parler » les morts : cette réussite fonde à la fois sa victoire et sa mission. Nous trouvons ainsi l'une des figures centrales, constamment utilisée, de la poésie maurrassienne, le vocatif d'apostrophe, parfois repris par l'apposition de l'adjectif projeté en tête de vers, bien souvent souligné par la forme invocatoire ou l'oxymore de la provocation : « Mais, ô mensonge, sois sincère ! » (Vers une aube, None)

Cet aède central, à la fois personnage et conteur, suscite et ressuscite tout un monde passé, le met en lumière, l'invoque : s'il chante pour ceux qui l'écoutent, il parle à des ombres mouvantes, les invoquant selon des formules incantatoires, répétitives, qui s'inscrivent dans la déférence et la prière : Les apostrophes abondent, Ô Feu, Ô haine, Ô démon, Ô dryade... La forme démultipliée sacralise l'adresse et la met en suspens : ainsi, dans *Le premier Colloque*

*des morts* relevons-nous pour l'exemple : Ô chers compagnons (vers 2, I), Ô vous, ô vous, (vers 1, II) Ô chères têtes, cœurs vibrants ! (vers 2, IV) Ô déesse génératrice (vers 37, V), Ô déité des funérailles (vers 51, V) Ô grain d'ombre qui vécut (vers 14, VI) Ô mon Dieu, ce n'est pas toi qui nous fuis (vers 26, VII) Ô toi que nous appelions Terre-Mère (vers 33, VII) Ô jour, ô nuit, ô cadence des heures (vers 61, VII) ...

Les occurrences de l'apostrophe homérique sont non seulement incessantes, elles sont sans cesse différentes, comme si l'aède, dans son travail de révérence, se devait de décrire pour affirmer ce qu'il ressent : il ne suffit pas qu'il la nomme pour que la divinité mystérieuse à laquelle il s'adresse soit présente. S'il l'invoque, ce n'est pas seulement "Par son Nom" selon le code de la prière antique, mais par la perception qu'il en a, qui lui permet de la représenter et de l'offrir ainsi aux autres :

Le Poète :

« O vous, ô vous, personnes blanches  
Pures des maux déjà soufferts  
Je vous distingue sous les branches  
Du clos de myrte toujours vert. »

(Le colloque des morts, *la Musique intérieure.*)

La ligne esthétique du discours direct rejoint la thématique du poème orphique, d'initiation et d'incantation : le poète est poète parce qu'il est admis en pays de connaissances : une démarche permanente le montre en train de définir, de redéfinir, d'approcher par diverses facettes la divinité qu'il sait à l'écoute. C'est ainsi qu'à l'apostrophe et à la nominalisation, il joint non seulement l'épithète homérique ou la périphrase classique, mais la description des apparitions successives du divin : ainsi cette évocation - invocation de Cypris, Vénus, la beauté de la Nature :

« Neigeux bouquet de fleur d'olive,  
O lys, ô myrte, ô rosier blanc  
O reflété dans les eaux vives  
Pôle des cieux étincelants »

(Dialogue, *La Musique intérieure.*)

Arbres, fleurs, éléments, tout vit et accompagne, tout renaît d'être nommé et reconnu :

« Le long des souples asphodèles  
S'éveillent de grands yeux surpris,  
Je reconnais mes cœurs fidèles  
Dans l'entrelacs du tamaris. »

(Le premier Colloque des morts, *La Musique intérieure.*)



L'auditeur est ainsi plongé dans ce monde pré-monothéiste où tout est divinité, souffle, démon ou esprit. Les adresses du poète ne sont pas réservées aux Dieux d'un panthéon défini mais à cet ensemble de forces cosmiques et telluriques qui l'entourent et qu'il ressuscite, qu'il permet à d'autres d'entrevoir :

« Ô toi que nous appelions Terre-Mère  
D'où vient ton vol contraire à mon amour ?  
Je suis né, je suis fait pour la lumière,  
Accorde-moi d'éterniser le jour. »

(Le premier Colloque des morts, *La Musique intérieure.*)

Cet intermédiaire du genre humain, cet Orphée descendant aux Enfers, reste tout d'abord détaché, solitaire. Il se répète, enracine ses questions, les reprend longuement : il attend une réponse et n'existe que dans l'intervalle de cette attente. C'est pourquoi les formes incitatives abondent : ses adresses, répétitives, sont autant de prières : l'invocation est alors formulée sous la forme du souhait, au subjonctif, ou à l'impératif, lorsque le poète s'impatiente :

« - Ecoute-moi ! » « Entends ! » « Allez, venez, ô pas sans nombre ! »

Il s'exclame, veut savoir, et use de questions qui résonnent en fin de strophe en un son prolongé :

« Hélas ! Te connais-tu, magnifique déesse,  
Et sais-tu ce que vaut pour un esprit humain  
Le rayon de tes yeux, le toucher de ta main  
Ou ce rapide émoi des blanches tourterelles  
Qui volent de ton cœur à ta gorge immortelle ? »

(*Dialogue, La Musique intérieure.*)

Peu à peu, le poète s'exaspère :

« Quel arbrisseau ne rit de me faire souffrir ? »

(*L'été ou L'âge d'or, La Musique intérieure.*)

Le sort l'a fait poète afin qu'il parvienne à dépasser sa condition d'homme. Mis en attente, placé au bord de la lumière, il enregistre la souffrance d'être capable de poser la question mais d'être pour l'instant incapable d'y répondre. Le poète supplie des morts, âmes chères et perdues : ainsi *La Musique intérieure* reprend, dans *le colloque des morts*, la descente aux Enfers d'un héros perdu, en quête de son chemin, en s'appuyant sur la tradition incantatoire

du chant Orphique. Si Orphée n'est jamais nommé, dans *La Musique intérieure*, ni Eurydice, ils sont néanmoins présents, de façon allusive. La lyre, don d'Orphée aux hommes, soutient la voix de notre poète, la développe en une musique de mesure et d'ordre. Ainsi cette *Lyre de Thrace*, qui attend un autre musicien, après la mort d'Orphée :

« Le fleuve ayant glacé la bouche de ton prêtre  
Et le corps déchiré de cet unique amant  
Au même bord muet descendais-tu peut-être,  
Grande lyre allongée au ras du flot dormant »

(A la lyre de Thrace, *La musique intérieure*.)

Les apparitions voilées des figures féminines, lointaines, fugitives, rappellent l'ombre d'Eurydice mais ces ombres de femmes aimées, perdues, évoquent un amour non de chair mais d'âme :

« Mon malheur est venu d'avoir aimé votre âme  
Mieux que tous vos parfums, plus que votre beauté. »

(Vers une Aube, *chant II, La Musique intérieure*.)

Aussi n'est-ce pas une femme mais une âme que le poète arrache à la nuit :

« Le souple messenger des royaumes du rêve,  
Le Poète t'appelle et déjà te conduit.  
A ses mains d'or frémit le rythme qui t'enlève  
Un rivage épuré t'accueille dans la nuit. »

Si cette vision du poète écouté des ombres correspond au mythe orphique de l'intercesseur qui permet la rencontre du monde des vivants et des morts, notre poète n'est pas Orphée mais celui qui lui succède, qui peut à son tour pincer les cordes magiques et franchir la frontière de la mort :

« J'approche et, de mes doigts qui t'étreignent dans l'ombre,  
Ranime peu à peu, grave mère des sons,  
Les cordes que retient sous la règle du nombre  
Ta creuse écaille où dort la divine leçon. »

(A La lyre de Thrace, *la Musique intérieure*.)

De plus, le héros perdu dont nous suivons la sombre descente ne cherche pas la trace d'une femme aimée mais celle des amis morts, tombés au combat :

« \_ Les compagnons deviennent rares  
O chers témoins du souvenir,  
Qu'est le destin qui nous sépare  
Et saura-t-il nous réunir ?

(Le Colloque des morts, *chant I*)

Il invoque ses compagnons perdus, ces personnes blanches, afin de comprendre le sens de l'errance de son âme toujours insatisfaite et son incessant besoin d'accomplissement :

« Pour renflammer les énergies  
D'un vouloir âpre et combattu,  
Broyant les herbes de magie  
Avec les pierres de vertu »

(Le Colloque des morts, *Chant III.*)

Chant orphique ou chant de la sirène ? Tout naît de la puissance de la voix. Si l'on se laisse guider par le son, les voix qui s'entrecroisent, le poids de la parole, du dialogue, de l'interjection nous devient essentiel. Si l'on s'en tient à la trame classique, suivant un fil recomposé d'éléments lyriques et culturels, *La Musique intérieure* se présente comme un parcours initiatique théâtralisé, suivant les codes du théâtre moderne, monologue et aparté, ou ceux du théâtre antique, par l'intervention des chœurs qui soulignent une vérité révélée.

Cependant ce « Dialogue » d'*Oedipe et Cypris*, ce « Discours » du *Mystère d'Ulysse* laissent une impression tenace d'écho, de longue résonance. Tout d'abord les voix qui parlent semblent désincarnées, elles le sont, cyprès du bord du mur ou âmes mortes du *Colloque des morts*, Psyché languissante, ou divinités inaccessibles. Autant de déités auxquelles le poète s'adresse mais qui restent lointaines, sereines, en majesté et comme protégées par la mise en majuscule : ô Déesse, ô Beauté, personnages évanescents, à peine suggérés. A ces présences entendues, souffles de mots, correspond l'état de solitude où le personnage qui les entend se débat : il semble toujours et entièrement seul. Tant de voix, d'exclamations, d'appels, mais une solitude pesante, qui naît d'une mort omniprésente, de la perte des amis, de la perte de l'amour et même du désir d'aimer. D'aimer simplement, non une inaccessible entité voilée de brumes aériennes mais une femme. Pas de prénom, sinon Psyché, qui n'en est pas un, pas de portrait réel, physique, mais une sorte de blason récurrent, plus que convenu et imprécis : les beaux corps, les belles mains, les bras blancs, l'œil vert, le sourire mystérieux, le teint vermeil, rien qui permette d'identifier, plus simplement, la belle ennemie, parée de tous les atours de la perfidie, menteuse, empoisonneuse, monstre d'indifférence et sirène de la perdition.

« Hélas, te connais-tu, magnifique déesse... » s'exclame Œdipe qui ne se dupe guère sur la durée de la rencontre. En un étrange paradoxe, l'absence, dans ce monde à la mystique païenne constamment affirmée, ce monde où tout vit et respire, est néanmoins partout présente, induisant l'aspect purement intellectuel pour ne pas dire désincarné du propos amoureux. Venant à la rescousse contre cette sécheresse pétrie de trop de culture, trop

d'extrapolations savantes, le thème de la femme-fleur se voit repris, filé, ici et là. Fidèle à la grande tradition, le poète offre des poèmes comme s'offrent des fleurs. Il est celui qui tresse les mots, qui offre ses poèmes en bouquets, dans les vers de jeunesse, et les dépose, à l'âge mûr, en gerbes sur les tombeaux.

Ainsi le champ lexical de la création poétique est-il souvent floral : tresser, cueillir, fleurir, exhaler, ces verbes permettent d'installer, dans *La Musique intérieure*, l'idée du poème-fleur. Si la métaphore est courtoise, elle est dépouillée des habituelles mignardises, la fleur étant toujours associée au parfum, ainsi qu'une coupe, une enveloppe de l'âme :

« Je ne puis comparer qu'aux fières tubéreuses  
Le parfum qui frémit sur une hampe heureuse  
Le teint presque trop beau qui m'assombrit le jour. »  
(Triptyque de fleurs)

En un idéal courtois où femme et beauté se confondent, la beauté féminine offre toujours l'image d'une beauté transcendante :

« Voilà la fleur, voilà l'essence  
Spirituelle de sa chair ! »  
(Vers une aube)

Cette beauté féminine crée un besoin d'amour total, fusionnel, de l'âme et du corps, mais surtout de l'âme qui cherche l'acceptation du regard. Ainsi le thème de la fleur n'est-il pas lié au teint mais aux yeux de la belle, femme « adorée », « Ame de l'Ame, rayon vert » :

« Vos yeux sont las de l'apparence  
Et vacillants comme des fleurs. »

Image reprise sans cesse, les « yeux de fleur » étant une expression particulière de la poésie maurrassienne :

« Chère Psyché, vos yeux qui tremblent  
Vos yeux de fleur ont peur du vent »  
(Pour Psyché)

Mais, si femme et fleur sont mêlées, c'est assurément pour conduire à une projection plus haute, et l'on ne peut évoquer véritablement un langage amoureux. Il s'agit plutôt d'une confidence, faite à « l'écouteur », ce lecteur qui est pris à témoin de la difficulté d'aimer. L'amour a été, mais il n'est plus : élan commun, trompeur, illusoire, il doit trouver un dépassement dans un amour plus grand. Bien plus qu'une femme, qu'un amour, *La Musique intérieure* prétend se défaire de ces liens pour exalter la Nature, force sublime, origine et raison de tout délire ou désir amoureux : cette Nature, « Terre-Mère » des Anciens, insuffle à

toute chose, animale et végétale, une vie rayonnante que chacun porte un instant avant de le transmettre :

« Et, Psyché, vous êtes mon rêve  
Ensemçant le ciel léger  
De vos mépris pour l'heure brève  
Qui dit que vivre est de changer. »  
(Pour Psyché, *La Musique intérieure.*)

### 3.2.2 La mystique de la Nature

Quittant la peur de mourir, l'égoïsme de ne vivre que pour soi, puisant dans un amour spirituel la force d'aimer toujours, le poète doit ouvrir son cœur à cette leçon universelle, que murmure chaque buisson, chaque fleur entrouverte :

« Vous, ô vous, Volupté qui reçûtes d'Amour  
La lumière, le sang, la pulpe généreuse  
Et du galbe élançé le suave contour. »  
(Tryptique de fleurs, *La Musique intérieure.*)

Le plaisir, le désir, sont des portes ouvertes sur la vie, et la beauté du monde tend un pont entre les choses d'ici-bas et La Beauté universelle d'une Nature céleste, mère de toute harmonie : afin de mieux peindre cette entité infinie, posée sur toute chose, le poète use de correspondances permanentes entre le parfum et l'âme, le vent et la voix, le sang et la sève. La vie poursuit son cours, rien ne l'arrête, le temps de la pendule n'est qu'une mesure humaine :

« Au cristal qui l'emprisonne  
L'ancien mal est enchanté  
Et la voix de l'heure y sonne  
Mon amour et ta beauté. »  
(Clé du songe, *La Musique intérieure.*)

Suggérant ce temps cyclique et d'éternelle renaissance, un grand nombre de poèmes de *La Musique intérieure* sont construits selon ce mouvement de spirale ascensionnelle, Nuit - Aube, Soleil ou Automne - Hiver, Printemps - Été. Les métaphores de la floraison, du renouveau printanier abondent donc dans cette longue leçon d'espérance :

« L'obscur veine du sarment  
Qui tout l'hiver se croyait morte  
Vers tes maisons du firmament  
S'épanouit et nous emporte »  
(Edipe et Cypris : Dialogue : le chœur à Cypris, *La Musique intérieure.*)

L'échec premier de ce poète perdu, déchu et maudit, incapable d'aller vers l'autre et de l'accepter dans son imperfection s'inscrit à l'inverse exact de cette victoire. Ainsi le poème « Le Cyprès » qui précède « L'Ode historique de la Bataille de la Marne », permet de fixer l'image symbolique d'un homme guéri des errances amoureuses et retrouvant force et honneur. Après la mort ou la perte de la femme aimée :

« Puisque ma vie a perdu sa loi »  
(*Marine, La Musique intérieure*)  
et la mort de tant d'amis, quel sens donner à la vie ? :

« Tu peux m'accorder la paix de ton ombre  
Ami fier et pur,  
Et m'incorporer à ton signe sombre  
Debout dans l'azur. »

(Le cyprès, *La Musique intérieure*.)

### 3.2.3 La projection héroïque

C'est alors qu'éclatent les trompettes tonitrueuses de *La bataille de la Marne*. L'*Ode Historique de la Bataille de la Marne*, dont le propos politique et la violence rhétorique peuvent surprendre de prime abord, sert de pivot entre le thème du jeune homme et poète perdu et celui du héros transcendant : les premiers livres de *La Musique intérieure* nous montrent ainsi le mal d'être et d'aimer du vieux Faust, la peine de vieillir, l'angoisse de mourir, ces misères humaines s'opposant à la certitude douloureuse d'être plus qu'un corps. La quête de Psyché est vaine. L'échec ne peut venir que de l'égoïsme qui enferme l'individu dans le désespoir alors que la nature et la vie offrent un chemin de constance et d'espérance : c'est le chemin des hommes, celui que les aïeux ont suivi, qui ont planté, construit, afin que l'humanité suive une route de clarté :

« Le moindre mouvement de l'onde ou de la terre  
Dit le nom des héros, la semence des dieux,  
Et tout ce qui mûrit du sauvage mystère  
Trahit l'égale main de sublimes aïeux. »

(Ciel étoilé, *La musique intérieure*.)

Il n'est d'autre chemin que de combattre, de poursuivre l'œuvre commune, de faire ce pourquoi l'on est fait, suivant cet ordre de souveraine harmonie qui fixe à chacun son rôle. Celui du poète est de dire, de laisser une œuvre, et, par là-même, de lutter contre la perte de ce monde humain sagement légué, d'en freiner la décadence. C'est, bien sûr, le mythe de « l'âge d'or » (L'été ou L'âge d'or étant le troisième livre des poèmes en cours) un mythe revisité, l'ensemble s'inscrivant dans une démarche de paganisme culturel et de métaphysique

positiviste. Ainsi la transcendance exaltée du poète à qui s'est révélée la Vérité n'est-elle pas une fin en soi mais le commencement d'un autre voyage, d'une véritable mission :

« Tu presseras la fuite de ta roue :  
 Ma merveille d'art mortel obtiendra  
 De regagner du côté de sa proue  
 Ce que ta poupe immortelle perdra. »

(Le Poète, *chant VII, le colloque des morts.*)

La mission du poète est claire : il doit non seulement offrir son œuvre aux autres hommes, selon la tradition ancestrale, mais leur révéler la force transcendante qu'insuffle ce combat, afin qu'ils le rejoignent dans cette lutte toujours recommencée. Il devient leur guide, les conduisant vers la Vérité :

« Je nourris de mes espérances »

Il n'est pas étonnant que la citation de Sophocle, issue d'Antigone, qui prélude au *Colloque des morts* soit ici traduite. Ainsi prennent sens tant d'évocations, d'invocations, d'interjections, d'invectives et d'exclamations. Un mouvement fédérateur, fusionnel, doit emporter le lecteur, cet autre « tu » auquel on parle constamment. Tout un système didactique organise ainsi le recueil, cherchant à orchestrer une adhésion globale du lecteur à l'idéologie du dépassement. Une approche exhaustive du lexique de *La Musique intérieure* par le moyen d'outils informatiques permet aisément de montrer la réutilisation constante d'un vocabulaire récurrent.

	<i>fréquence</i>	<i>écart</i>			<i>fréquence</i>	<i>écart</i>
Ame	41	37,5		Désir	13	9,5
Voix	30	26,5		Fleur	"	"
Amour	26	22,5		Terre	"	"
Yeux	24	20,5		Homme	12	8,5
Flamme	22	18,5		Hommes	"	"
Jour	21	17,5		Loi	"	"
Cœur	20	16,5		Main	"	"
Ciel	19	15,5		Psyché	"	"
Esprit	17	13,5		Vent	"	"
Corps	16	12,5		Beau	11	7,5
Dieu	"	"		Lumière	"	"
Dieux	"	"		Ulysse	"	"
Nuit	"	"		Air	10	6,5
Beauté	15	11,5		Ami	"	"
Sang	"	"		Cieux	"	"
Feu	14	10,5		Étoile	"	"
Mer	"	"		Mère	"	"
Ombre	"	"		Mort	"	"
Sort	"	"				

Figure 7 : Répétition lexicale de *La Musique intérieure*

A ces effets de répétitions, s'ajoutent les anaphores de certains mots phares tel qu'Amour, Beauté, Flamme, que nous pouvons trouver dans le tableau d'occurrences. Le sempiternel retour de ces mots redondants génère, au sein des dialogues, une fixité du ton qui rapproche les différents acteurs les uns des autres, produisant un effet d'unicité de la parole.

Ces mots clef permettent d'invoquer des idées, des images ou des métaphores récurrentes, issues d'un même imaginaire. Un même chant tout d'abord plaintif puis exalté, des apostrophes similaires, organisent de façon quasi symétrique les discours des différents acteurs de ce théâtre d'ombres antiques. Un même schéma dans la construction des différents dialogues renforce cet effet de discours rhétorique : l'apostrophe de celui qui, dans l'attente d'une réponse, s'impatiente et de celui qui lui répond, impatienté de même, et sans pitié pour des plaintes inutiles : une même excitation conduit les deux locuteurs à user de formes exclamatives, impératives, le ton étant toujours incitatif.

La proximité du champ lexical et du ton sont tels que l'apostrophe souligne l'identité de chaque interlocuteur afin que l'échange reste clair pour celui qui « entend » une rime du son et non de la graphie, puisqu'il s'agit de figurer une poésie chantée. De même, notons que chaque entité prenant la parole s'adresse toujours au précédent locuteur, pour ne pas égarer l'auditoire : ainsi le chœur des âmes s'adresse-t-il, dans *le Colloque des morts*, constamment à l'âme et jamais au poète.

De plus, ces dialogues s'inscrivent dans une continuité rythmique liée aux quatrains qui s'enchaînent et à la permanence de la rime croisée : les vers peuvent être d'inégale longueur, mais la vision générale des parties dialoguées confère un sentiment d'unicité et d'harmonie rythmique. La force de ce dialogue s'installe peu à peu, dans la connaissance de l'autre et la convenance, toujours dans le respect du rythme des vers et de l'interlocuteur à qui l'on ne coupe jamais la parole.

*La Musique intérieure* n'égare jamais mais conduit, amène le lecteur, par le procédé rhétorique d'un dialogue didactique, à entendre constamment la même histoire, déclinée sous diverses formes, et à en retenir toujours la même leçon de morale virile et transcendante. De plus, le tutoiement constant, soit dédoublement du « je » poétique, soit appel aux différents acteurs du discours, entraîne une équivoque didactique qui projette le lecteur au sein de ce récit théâtralisé en lui donnant l'impression d'être ce personnage tutoyé.

C'est ainsi que cette œuvre poétique se métamorphose progressivement, aux yeux du lecteur vigilant, en un monologue d'apostrophes et d'exclamations oratoires, en une sorte de tribune poétique. Ce mécanisme d'insertion cherche à provoquer un sentiment d'adhésion idéologique du lecteur : la veine didactique que nous avons décrite, par ses constantes



références culturelles, légitime toute une réinterprétation de l'Histoire propre à L'Action française et qui se fait particulièrement jour dans *L'Ode Historique de La Bataille de la Marne*.

Cette écriture d'une histoire commune, née dans l'Antiquité, dépasse le cadre physique de la nation pour atteindre un socle de civilisation, les « deux mille ans d'Histoire » de la nation française, et ce monde d'archétypes mythologiques et d'images latines qui fonde notre inconscient collectif. Ainsi la figure d'Ulysse, double guerrier du poète, amène une vaste allégorie du courage, de la force de ceux qui luttent contre le destin, et qui seront, au fond des âges, récompensés par la connaissance et le progrès...

A cette interprétation de l'Histoire des origines, qui devient une propriété de « race », se joint l'exaltation d'une philosophie de la volonté, de l'ordre et de la force. Mais il faut, pour cela, retrouver la sagesse des Anciens. En un mouvement parallèle à celui du *Colloque des morts*, la conversion d'un Ulysse ballotté par les flots en un héros inexorable, a lieu après la révélation des Enfers :

« Le héros préféré de Pallas et d'Homère  
A médité la leçon que les morts lui donnèrent. »

Cet Ulysse transcendé monte vers la lumière avec le même rôle de guide, en connaissance du bon chemin :

« Guide et maître de ceux qui n'eurent point de maître  
Ou plus infortunés, que leur guide trompa  
Donne-leur d'inventer ce qu'ils n'apprirent pas,  
Ulysse, autre Pallas, autre fertile Homère,  
Qui plantas sur l'écueil l'étoile de lumière  
Et redoublas les feux de notre firmament. »  
(Chant XIII, Le Mystère d'Ulysse.)

Ulysse, représentation de la nature humaine, révoltée, toujours portée par l'espérance, dont l'écho fraternel résonne tout au long de *la Musique intérieure*, est aussi un guide, celui qu'il nous faut suivre. Ainsi chacun des poèmes de *La Musique intérieure* est-il construit selon cette perspective ascendante qui culmine dans le triomphe d'Ulysse. Le texte est aussi formel que la leçon est claire : le bonheur de l'homme est dans le dépassement. La mort n'est qu'un passage, aussi toute crainte est-elle à bannir. Le projet du poète est de convaincre, non seulement de l'existence bienfaisante de cette force universelle mais de la nécessité de s'y « incorporer ».

### 3.3 Un imaginaire de références mythiques

Avant d'envisager le dédoublement politique du propos et la question, aussi délicate qu'indispensable d'une didactique prolongée par une esthétique hégélienne de la force de la volonté, nous devons nous intéresser à la projection imaginaire globale qu'offre une mise en perspective anthropologique. Plusieurs aspects d'analyse psychologique nous semblent particulièrement importants dans *La Musique intérieure*, en ce qu'ils permettent une approche plus distanciée.

Si « la valeur d'une image se mesure à l'étendue de son auréole imaginaire », <sup>797</sup> n'est-il pas contradictoire et « desséchant » de se trouver sans cesse confronté à un réseau de connaissances mythologiques complexifiées par le manque de clefs. Cypris – Roses – fleurs écloses – vol de colombes- plumes blanches. Ciel – cygnes – char – vaisseau – astre – flambeau... Nous reconnaissons les attributs de divinités païennes établies de toute éternité et comme ressorties d'un pupitre d'écolier. Une vision imaginative presque immobile se heurte ainsi à l'expression permanente du mouvement, né du rythme poétique. Le premier élément qui sclérose et glace la lecture tient à cet ordre sacralisé : chaque image n'est pas puisée à une source d'invention mais conceptualisée selon un schéma mythologique antérieur. Cependant les résonances et les liens de ces images entre elles construisent une dualité violente dans laquelle cette poésie de l'ordre devient une poésie de l'affrontement.

Nous appuierons notre analyse sur l'étude du mouvement dans *La Musique intérieure* ainsi que sur la figure solaire du guerrier. Nous essaierons également de comprendre les images marines récurrentes dans cette poésie. Nous établirons cette recherche sur les travaux fondamentaux de Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, *L'Air et les songes, essai sur l'imagination du mouvement*, ainsi que sur l'étude de Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, qui donnent au canevas des images maurrassienne un éclairage important. La thématique du voyage sous-tend sans cesse l'ensemble du recueil, offrant cette mise en mouvement imaginative dont parle Bachelard, qui symbolise la vie et plus encore la destinée, c'est-à-dire la mise en évidence d'une trajectoire triomphante. Nous retiendrons donc la présence de deux voyages particuliers, dans *La Musique intérieure*, tous deux métaphoriques de deux projections : de la jeunesse vers la maturité et de la vie vers la mort, chaque voyage trouvant pour point d'acmé une révélation solaire :

---

<sup>797</sup> Gaston Bachelard, *L'Air et les songes, introduction*, Ed. Corti, Paris, 1943, p.5-6.

« J'ai cinglé d'aurore en occident. »  
(Le Colloque des morts)

Tous les poèmes peuvent s'enfermer dans ce schéma dynamique, temporel et purement chronologique, aucun n'allant d'aujourd'hui à hier et tous d'hier à aujourd'hui ou d'aujourd'hui à demain. Mais ce schéma organisé et fortement structuré paraît répondre à une sorte d'exorcisme récurrent. Des forces d'opposition, violentes et premières, créent en effet l'espace d'un combat permanent.

Dès les éléments les plus incertains des vers de jeunesse, dominés par la pâleur de la lune, la construction des poèmes offre un début, en doute, renforcé de formes négatives, un éclatement de la révolte, fixé sur un Mais de relance, puis une évasion ascensionnelle. La forme récurrente de ce schéma, elle-même à analyser, montre le souci monomaniacal de construire le temps, d'avoir une emprise sur lui :

« Ô Jours, ô nuits, ô cadences des heures,  
Et vain conflit de leurs signes ardents ! »

Ainsi voyons-nous s'affronter tout d'abord l'image du cycle, d'une permanence évidente et celle du délitement. L'image la plus utilisée est celle du cercle allumé, de l'anneau, du cycle toujours recommencé :

« Le Boisseau ! Le Cadran ! Le compas ! La Balance !  
(L'Été ou l'âge d'or)

Cette ronde, reprise, redite, est, bien sûr formalisée par la rime : tout vers s'offre visuellement comme une ligne, mais auditivement comme une boucle : les « boucles » de Maurras sont toujours « serrées », plates ou croisées, l'on ne peut échapper à cet effet de tour. Figurant le même mouvement de semi-rotundité, le ciel devient la voûte, le « dôme », il se courbe pour épouser l'astre qui l'habite. Cette course permet un ralentissement, qui donne à la lumière le temps d'irriguer le monde : la lumière prend en effet la forme d'une eau par l'actualisation des verbes de la liquidité comme répandre, épancher, verser, pleuvoir, inonder... La pluie de la lumière donne à ce mouvement courbe une aiguille métaphorique d'horloge. D'autres éléments permettent une domination du temps : le découpage du jour heures et heur, l'invocation fréquente du solstice :

« Seule, ô pure chaleur des gloires du solstice »

Le jour est l'élément premier de ce compte, obéissant à la Loi des Nombres, à La Musique des sphères, à toute une mathématique pythagoricienne, qui évoque évidemment Apollon. A ce temps de la nature cosmique s'associe le temps du tour de l'an, encore construit en demi-cercle, l'hémicycle figurant l'alternance planétaire : Hiver-Printemps, Été-Automne-Automne-Hiver, chaque saison étant allégorisée par la majuscule. Mais aux astres, saisons, instruments de mesure, s'oppose un mouvement violent, indompté, celui du vent.

Il est partout, vent de la mer ou coup d'aile supérieur, animé d'une volonté propre, d'essence particulièrement mythologique. Rompant la cadence établie, le vent devient tempête et arrachement, il frémit, pleure, souffle, crie, hurle, mord, déchire, démembré, détruit, ravage, heurte, précipite, porte et emporte. Ce mouvement féroce figure l'arrachement : il se confond avec un engloutissement, figure plus générale de l'avalement, et suscite une angoisse de perte et d'inutilité que conforte l'apparition massive de « vain ». A ce vent terrifiant correspond un imaginaire monstrueux, bestiaire archétypal du chaos (Python, dragon, serpent), divinité cholérique (Neptune), ou horde barbare. Cette force de destruction foule et piétine, elle consume aussi les fleurs fragiles devenues cendres, les corps aimés devenus poussières.

Ainsi, dépassant le temps, le cycle des métamorphoses l'emporte toujours, ronde des nuits et des jours, passage d'orient en occident, du vif au mort et du mort au vivant. A la clarté diurne, solide et établie, s'oppose le temps inquiétant de l'astre mutant, la lune :

« La Nuit retient ses nœuds funèbres »  
(Ténèbres)

Dans cet affrontement de la lumière-vérité et de l'ombre-angoisse de la méconnaissance, le premier point des images du doute tient à la nuit : elle n'est pas douce, bénissant les amours fugitives, leur donnant le repos, mais inquiétante, nordique et associée à la froideur de la femme étendue, fantôme du souvenir bien plus qu'amante passionnée, et à la froidure :

« A la muraille inanimée / L'ombre est épaisse, rien ne luit. »

L'idée de la couleur noire est sans cesse associée à l'hiver et à l'amertume. Lorsqu'elle paraît moins angoissée, c'est à la mort qu'elle réfère, même dans l'arbre le plus cher, le noir cyprès :

« Avant que le cyprès les reçut dans la nuit. »  
(Ciel étoilé)

Dans cette construction imaginaire, la nuit est le plus souvent associée à une quête vaine, à une soif, également, que rien ne parvient à calmer :

« Quelle nuit lente use ta force ? »  
(Destinée)

Cette Nuit, souvent allégorisée par la majuscule, incapable de détourner le poète en souffrance d'une passion « vénéneuse » tient d'une image figurative de cette obscurité, étendue, bleutée, qui se mêle souvent à l'eau, une eau noirâtre et plissée de scintillements écaillieux, dont le mouvement reptilien entraîne le nageur. Un double miroir plan et liquide isole le poète qui ne sait où aller : la lagune, l'étang, est un enfermement, enfermement dans le passé d'une enfance enfouie, d'une jeunesse malheureuse, et dans l'image mutante d'une lune aux accents maudits : « La lune frappe à toutes les vitres... ».

Dans cette nuit « mal lumineuse », pâle, livide, verdâtre, les mouvements deviennent ondulatoires, portés par des vents d'ouest, malsains, qui « modulent » un « cri sauvage » ou « les appels de l'océan ». Ces mouvements transversaux, reptiliens, actes du vent froid, du vent d'ouest, du vent mauvais, égarent et perturbent le miroir trop sombre de l'eau. Il est remarquable de noter que l'idée de la vague n'est féconde que lorsqu'elle entraîne, tempête sur la mer. C'est un monde premier, louche et saturnien, féminin aussi. L'on ne trouve qu'une fois, chez Maurras, l'allusion flottante à des chevelures répandues, sombres, évoquant la nuit :

« - La Colombine a de grands cheveux  
Haut déployés sur le ciel immense.- »  
(Révélation)

Mais elles sont multiples s'il s'agit de voiles, nuages, vapeurs et brumes qui nimbent la conscience d'un mystère épais, insupportable. Ces voiles féminins, statufiant celles qui les portent, offrent le mouvement descendant des plis du suaire. Ombres voilées, croisées, figures à peine aperçues, nudités absorbées par la nuit, telles sont les figures féminines qui peuplent cette projection onirique, rêve d'amour brisé. Cette lune maléfique transparaît dans l'évocation de la chasseresse, « défaisant sa ceinture » en reprise du mythe du malheureux Actéon transformé en cerf et dévoré par ses chiens.

Selon l'approche donnée par Gilbert Durand, les divers mythes d'Artémis renvoient à cette crainte de la féminité qui engendre la perpétuelle punition : nymphe Echo, compagne de Diane, qui ne peut proférer qu'un miroir de sons plaintifs, obsession d'une image, chez Pygmalion ou Narcisse, qui enferment l'amour idéalisé dans l'irréalité d'un miroir<sup>798</sup> :

---

<sup>798</sup> Gilbert Durand : *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris, 1992, p : 109.

« Mais, rayonnante et mystérieuse  
Dans sa blancheur, ma robe d'Isis  
Mire des jeux d'ombres spécieuses  
Oliviers saules et tamaris : »  
(Révélation)

Il est intéressant de constater que cette idée de la lune-miroir troublé d'une image qui s'efface dans l'eau, dans la poésie de l'ami perdu de Maurras, Joachim Gasquet, où l'astre reflété tient du complexe d'Ophélie. S'admirer au miroir, c'est accepter de devenir une ombre.<sup>799</sup> La vision de la jeune fille perdue, noyée, thème, si souvent repris de *La jeune Tarentine*, vie perdue, enfuie, peut se lire dans *Le Psyché de la Musique intérieure* :

« Laisse s'éteindre sous la mer  
Dont le tumulte au loin flamboie  
Les yeux de celle que tu sers... »  
(Dernière ballade ou Jeu-parti de l'âme illuminée...)

Psyché, qui porte le nom d'un long miroir, n'a de consistance que la nuit, à la lueur de sa lampe : elle ne cesse de mesurer la fuite du temps, enfermée dans « Un palais de sable amer » ou des « châteaux de sables mouvants ». Elle n'a de vie que par la mémoire fugitive de ce qui s'est effacé, ondulation rapide, tissu froissé, yeux de fleurs tremblants. Cette figure nocturne, mélancolique, se dissout. Comme les autres beautés du recueil :

« Le voile d'Ether bleu te sépare du monde »  
(Joconde)

Psyché n'est qu'évocation, vie de pensée et songe. Ainsi dit-elle des « anciens rêves » dont elle procède, que « la nuit les souffle en s'achevant. ». Le double discours de Psyché et de Faust brode le thème du temps perdu et retrouvé. Si l'évocation de la Marguerite au miroir est à peine suggérée, inaccessible beauté dont Faust n'aperçoit que le double, « voile de chair » – « Tu retires tes yeux sous ta paupière lente », celle de Faust devrait renvoyer, dans une lecture première, à l'homme vieillissant qui refuse l'âge.

Mais le Faust maurrassien n'est pas « vieux », il est « vide », inquiet de ne pas persuader Psyché de laisser les ombres de la nuit pour « Le matin radieux qui viendra. ». Nous noterons tous les futurs du texte comme une non-réalité, une promesse certes affirmée mais néanmoins promesse, et une évidente crainte : l'idée qui vient sans cesse, touchant à l'amour, est de se perdre. Le fil du voyage personnel est un voyage de raison : il s'oppose à tous les égarements et, en particulier, au trouble.

---

<sup>799</sup> Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, p : 120-121.

Le nom comme l'adjectif, associés à l'eau, à l'ombre, le sont également au plaisir. Poison – Trouble – Vertige – sont les étapes successives de cette chute devenue punition :

« Cette liqueur de la nuit sombre,  
Enivre t-en, désespéré ! »  
(Vers une aube)

Cette lecture psychologique de *Pour Psyché* offre, par le jeu en miroir du dialogue, un développement du double qu'enracine le tutoiement maurrassien d'adresse à soi-même. Il n'y a pas deux personnages, mais un seul, dont Psyché et Faust sont les deux facettes, une personnalité rêveuse, féminine, absorbée dans le passé et une personnalité secondaire, violemment atteinte par les faiblesses constitutives de la première et dépendante de ses songes. Ce dédoublement, au bord d'une déchirure, explique l'angoisse de voir le double noir, fortement mélancolique, l'emporter sur le double blanc, réfugié dans les certitudes fragiles de la raison et de l'ambition. De cette schizophrénie raisonnée naît la lutte violente qui construit les hachures du discours.

Dérive, égarement, vertige et chute, combat constant contre soi-même, le même fil soutient *Le Mystère d'Ulysse*, l'appel de la sirène étant l'appel interne d'une âme en profonde mélancolie, attirée par la mort, contre laquelle lutte le héros, par honneur, dignité, mais surtout par nécessité de faire vivre un sur-moi d'autant plus fortement hiérarchisé que le « gouffre amer » est tout proche.

Les mythes grecs de la chute abondent, celle d'Icare dans l'eau gluante, celle de Phaéton, de Bellérophon...<sup>800</sup> Or cette chute insupportable, dans *La Musique intérieure*, est celle du soleil couchant. Les images d'une violence sanglante sont toujours associées à cette mort de l'astre de vie celui qui réchauffe et ensemece, le père véritable du monde maurrassien :

« Flambeau déchu des voûtes splendides,  
Etoile aimée éteinte en tombant ! »  
(Marine)

Il n'est pas anodin de remarquer que ces images lunaires et sombres se situent dans la première partie du recueil. L'association de l'amour et de la chute n'évoque non pas la punition divine, Lucifer précipité dans l'abîme, mais le vertige qu'offre la mort pacificatrice et consolatrice, le suicide :

---

<sup>800</sup> Diel : *Le Symbolisme dans la mythologie grecque*, p : 99.

« Je descendrai sous l'eau qui se voile  
N'ayant été ni voulu que toi. »

Si l'idée de la chute tient au vertige particulier de l'envie de mourir, l'on ne peut oublier le point de situation du poète- narrateur : il est toujours « au bord » :

« Au bord du ciel vide »  
(Marine)  
« Au même bord muet descendrais-tu peut-être »  
(A la Lyre de Thrace)

Ce moment d'immobilité, « au bord de », figure-t- il, inconsciemment, la croix des routes et le moment du choix, d'autant plus fondamental que l'on sent une vision de l'irréversible dans cette chute, si elle a lieu : cette vision tient-elle au schème du temps perdu lié à la perte de la beauté d'Eden et de l'innocence ? Le mythe de l'âge d'or, présent dans *La Musique intérieure* peut l'évoquer, mais de façon plus construite et culturelle. Il semble que nous touchions ici à une angoisse profonde, celle d'être déchu, d'avoir perdu l'immortalité primordiale.

La nuit, le tissu et l'eau, sous le miroir lunaire, développent donc les images croisées de l'onirisme maurassien, dépressif et toujours confronté à un mal saturnien, vide de la forme et vide de l'amour. Ces éléments induisent la tentation d'une chute, figurant la perte primordiale, la mort. Et, contre ce « vertige », deux puissances oniriques vont construire un rempart, la Nature et le Soleil.

La première force qui s'oppose à l'hiver est celle du printemps et de l'éclosion : dans *La Musique intérieure*, la nature est incarnée par deux éléments, l'immense et le vertical, arbre pérenne, affrontant sans broncher les vents et même la faux, « Fuseaux ténébreux » et le minuscule, bouton de rose, fleur évanescence de l'olivier, gousse du jasmin, tout ce qui suggère un monde en gestation, encore replié. Les évocations de la fragilité humaine sont constamment ramenées à ce « germe obscur » « grain de sable » et à ce pouvoir secret de la naissance : grain de blé, « bourgeon vert dont sort la tige », dont la faiblesse même dit la force souterraine de la vie.

Très vite, l'élément végétal s'anime, il s'ouvre et croît. Les tiges, les hampes, les rameaux se tendent vers la flèche qui descend jusqu'au cœur de la vie, sagitta de l'archer triomphant. Le rayon de soleil manifeste une bonté paternelle et la symbolise de façon sexuelle, ouvrant les chambres closes des fleurs, échauffant le ventre de la terre, ensemençant les sillons. Autant d'images qui permettent l'ascendance avant l'élévation. A cette force virile,



« L'ormeau viril monte en droite ligne »  
(Au vers neuvain)

s'oppose tout ce qui retient, les liens et les attachements : ainsi les enlacements, les bras blancs, les étreintes sont-ils trompeurs s'ils ne permettent de donner la vie :

« Toi qui répands d'un jet de flammes  
Dans tous les corps toutes les âmes ! »  
(Chœur à Cypris : Toutes les voix d'hommes)

L'évocation amoureuse ne peut donc exister que sublimée. Sans qu'il le paraisse, c'est un chemin fort proche de la mystique catholique qui construit la présence de l'amour physique sur la nécessité de la reproduction et ne le permet que le cadre d'un « péché de chair... ».

La présence des divinités païennes qui élargissent la permission n'est-elle qu'une déviance inconsciente de ce schème profondément enfoui dans une éducation religieuse intransigeante et maternelle ?

« Au dur flambeau dont tu le presses,  
Printemps sacré fais accourir  
Près de la vierge aux belles tresses  
L'adolescent plein de soupirs : »  
(Edipe et Cypris)

Il est ainsi intéressant de suivre le schème fortement platonicien de la mère-nature, dissocié de la femme, par l'accumulation même des références mythologiques. La Déesse-mère est également double, dédoublée dans ses attributs pairs :

« Vos bras levés, les anses de l'amphore »

L'on trouve en fait deux déités, voilées, lumineuses et blanches :

« Neigeux bouquet de fleur d'olive,  
Ô lys, ô myrte, ô rosier blanc »

Toutes deux, Cypris indulgente, déesse des fleurs, ou Pallas protectrice, déesse des oiseaux, sensualité ou virginité, sont les images présentes d'une Beauté à atteindre « au dessus d'elles ». Un partage symbolique du monde maurassien a lieu entre ces deux divinités et ces deux apanages, qui permettent l'entrevue de l'incompréhensible avant qu'il ne devienne compréhensible :

« Affranchis-moi des durs mystères  
Qui m'intercepte sa lumière,  
L'heure parfaite d'un si beau jour ! »  
(Vers une aube)

Si les fleurs et les beautés du printemps sont l'expression de la force de Vénus, l'irradiation de Pallas et d'Apollon, dieu et déesse confondus, désir de la libération de l'esprit par l'accès à des hauteurs dominantes est inscrit dans le thème du vol, de l'aile et de son double, la voile.

Le vol, métaphore évidente de la transcendance, est repris par les figures d'oiseaux, les colombes de Vénus, les plumes blanches, le fin duvet blanc, image en pluie descendante qui provoque l'envie de connaître le monde d'où proviennent ces tendres messagers. A cet oiseau de la pureté originelle, répond l'image d'autres ailes, les cygnes d'Apollon, les aigles de Jupiter qui offrent un tout autre parcours de pureté retrouvée dans l'ascension spirituelle. Car à l'évocation sublimée de l'ange – blancheur, douceur, duvet, – répond l'oiseau de feu, Phénix renaissant, flammes de feu envolées.

Le désir de l'extension, de l'embrasement, souvent préfiguré par l'embrasement cosmique du coucher de soleil, est tout aussi présent que l'envol éthéré. Le char d'Apollon, tiré par les cygnes, verse cette lumière d'équilibre vers laquelle il faut absolument monter (impératifs, formes injonctives ressassées...) :

« J'ai jeté l'ancre dans le soleil ! »  
(Le Colloque des morts)

Il s'agit de trouver une fixité, une ligne à suivre dans tout ce mouvement, cette agitation vaine et venteuse :

« - Equilibré dans la clarté profonde  
Qui nous sauvât des nocturnes horreurs »  
(Le Colloque des morts)

Le thème de la verticalité est donc fondamental, sans cesse repris, induisant la force nécessaire pour rester debout. L'idée de l'axe, stabilité indispensable à l'ordre, est souvent figuré par la montagne (Montagne de la Victoire), l'arbre « debout dans l'azur », le mât, auquel Ulysse est attaché, ou la flamme, « dard de flamme », « dur javelot de feu ». Car l'ascension se mérite, dans cette construction philosophique où le désir de savoir, tourment de feu né du mal prométhéen et de la volonté d'Apollon, n'élève qu'après un combat quasi mythique – l'archange et le dragon – entre les ténèbres enfouies, malsaines, et l'envie de clarté, purificatrice.

A la ligne droite du corps debout s'ajoute la levée d'un bras armé – glaive – arc, facial – aiguillon – foudre – rame – aviron – lance – javelot – égide – thyrses – bâton... Cette étroite association de la verticalité et du mythe guerrier déclare que l'accomplissement ne peut

s'atteindre que dans cette rectitude, cette direction vers le haut : « Toute valorisation n'est-elle pas verticalisation ? ». <sup>801</sup> L'image de l'homme redressé – station debout si difficile à atteindre de la petite enfance pour les psychologues – est certes un poncif des schèmes de la structuration mentale, que nous trouvons ici constamment repris : « C'est un catharisme et un don-quichottisme provoqué et thérapeutique auquel nous sommes conviés et qui prouve d'efficace façon que les concepts de vérités et de valeurs « élevées » et les conduites pratiques qui accompagnent leur apparition dans la conscience sont motivés par les images dynamiques de l'ascension. ». <sup>802</sup>

En regard des armes élevées, retrouvées, comme l'arc d'Ulysse, plusieurs instruments méritent d'être redressés : la grande lyre de Thrace, étendue, qu'il faut à nouveau faire retentir, les pierres abattues, colonnes et stèles, et la voile du bateau, à tendre à nouveau. Une euphonie se tisse en effet entre tendre et entendre, le premier geste guerrier permettant d'entendre (enfin) la musique des sphères.

Le premier mouvement de l'ascension est donc humain. Ainsi voyons-nous Ulysse triomphant monter les degrés qui conduisent à son trône, à la fin du *Mystère d'Ulysse*. Nous noterons que l'on ne s'assoit, dans *La Musique intérieure*, qu'après un travail accompli et « en gloire ». «Gouffres de lumière pénétrés – arche de gloire – nef magnifique », les images de l'élévation-navigation sont démultipliées, ainsi que nous l'avons déjà vu, élan constamment suggéré par le point d'exclamation, figure écrite de la verticalité, et les verbes de l'essor : monter et surtout « atteindre », presque toujours redoublé par « enfin ».

L'aspiration passe également, en prosodie, par le rejet et l'enjambement : les quatrains déroulent une phrase de grammaticalité ascensionnelle, sujet au premier vers, verbe au dernier. Le moyen de cet effort à tire-d'aile est figuré par cette ponctuation fortement marquée, en points et reprises, la chute finale, sonore, du point, étant écartée par l'exclamation omniprésente en fin de poème. Cet envol des mots est soutenu par les battements d'aile que l'on trouve sans cesse, réels ou figurés :

« Qu'est le souffle qui m'emporte  
Et la serre qui m'étreint »

L'image du rapace est rare, chez Maurras, l'être qui s'élève l'étant du fait de sa volonté ou par le fait d'un Dieu exauçant sa prière. Si l'élévation morale est un accomplissement, elle reste le fruit d'un combat dont l'image première est le cœur blessé par

---

<sup>801</sup> Gaston Bachelard, *L'Air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*, op.cit. p. 18.

<sup>802</sup> Robert Desoille, *Entretiens sur Le Rêve éveillé dirigé en psychothérapie*, coll. *Sciences de l'Homme*, Ed. Payot, Paris, 1973, p. 297.

la flèche, qui vise et sait ce qu'elle veut atteindre. Le double symbolique de cette flèche est le rayon d'Apollon ou l'éclair de Zeus, toujours la manifestation d'une toute-puissance. De la trajectoire de « Destinée » à l'arc tendu d'Ulysse, le thème de l'archer est dominant. Apollon, l'archer sacré, qui rétablit l'Ordre est fondamental dans cette réappropriation mythologique. « Sous la prière faite à Apollon » pourrait être un autre titre de *La Musique intérieure*.

Dans ce schéma de construction fusionnelle de mythologie antique, tout le poème devient l'offrande d'un homme qui veut atteindre l'Olympe de la connaissance. L'image de l'aigle, aigles romaines et aigle planant, également présente, suscite un univers de domination : oiseau de Zeus, l'aigle serait, pour les Indo-Européens, l'une des représentations du père protecteur. Et selon Dumézil, Jupiter Stator, qui contemple assis le monde, les éclairs de la foudre en main, ses aigles à ses côtés, est une autre représentation de cette symbolique Père-Roi qui associe l'ascension à la puissance et la puissance à la monarchie.<sup>803</sup>

Ainsi peut-on opposer la logique de la flèche, dieu chasseur et distant, destin lié au sort pour la victime, dieu magicien, qui donne, réchauffe, nourrit, élève, féconde, au glaive, attribut de Mars, dieu de la force armée indispensable à l'ordre social, expression de la virilité et transmission de puissance : une flèche se jette, mais un glaive se donne (Les dieux grecs donnent toujours un glaive au héros avant son combat). La force armée doit fédérer un ordre militaire, dépendant d'un ordre moral personnel, d'une force spirituelle : cette idée de l'embrassement et de la mission, fortement sous-jacente dans *L'Ode historique à la bataille de la Marne*, dont le chef, le maréchal Foch, « porte un nom de flamme », transmute le combat premier d'une âme sombre en quête de lumière en un combat de force militaire, forces de la lumière – latine – contre les forces de l'obscurité – barbares.

Si l'on suit ce schème, et selon les codes de la mythologie antique, le « rex » jupitérien devient le dux martien, celui qui mène au combat, l'aigle romaine figurant le droit des licteurs (SPQR) par mandat du peuple romain. Une profonde distorsion de l'image s'ensuit entre le combat interne et le combat externe, d'autant plus ambigu que la référence mystique est constamment grecque alors que la terre est latine et la vision politique romaine. La balance est extrêmement difficile à équilibrer entre un néo-platonisme clairement affirmé et une volonté politique moins claire qu'il n'y paraît où domine non la douceur de la tradition des rois de France mais le désir de la force armée.

---

<sup>803</sup> Georges Dumézil, *Mitra-Varuna, essai sur deux représentations indo-européennes de la Souveraineté*, PUF, Paris, 1953, p. 130.

#### 4. La question de la tentation fasciste

Deux lignes, enchâssées, l'une qui prend naissance dans un hommage culturel et reprend le propos néo-classique, dépassant les époques et les lieux, l'autre qui parle, incite, appelle. Or cette seconde ligne, dérive constante de la parole qui passe sans cesse d'un discours intérieur à un discours extérieur, fusionnel, fédératif, pose évidemment le problème d'une tension politique omniprésente dans *La Musique intérieure* et de sa nature exacte. Nous ne le savons que trop, pour Charles Maurras, Poétique et Politique ne sont que deux variations de ce même combat de réappropriation culturelle qui fonde sa mission.

Ce combat s'incarne parfaitement dans l'esthétique néo-classique et le réseau des citations qui suggère une reconquête, par la poésie, d'un passé glorieux. Cependant, à l'exception de *L'Ode historique de la Bataille de la Marne*, qui déclare la guerre au barbare germain et fonctionne comme un exemple de l'intégrité poétique du poète, ce « Tyrtée boiteux », la seconde moitié du recueil semble éviter tout propos directement lié à la ligne politique du monarchisme, ce régime pourtant préféré de l'empirisme organisateur. Les éléments de ce discours, présents dans *L'Ode historique*, éclatent ou se dissolvent dans ces « poèmes en cours » que l'on n'a pas cru bon d'achever.

D'inscriptions en sentences, il faut se retrouver, se dépasser. *La Musique intérieure* suit passionnément le voyage d'Ulysse, comme à la recherche d'un nouveau chemin. Ainsi l'on ne voit guère qu'une touche de monarchisme, dans le jugement que rend Ulysse-roi, à la fin du *Mystère d'Ulysse*, et ce « monarchisme » sera d'autant plus commenté par les exégètes de Maurras, donné pour une clef, *Le Mystère d'Ulysse* devenant « Le Mystère du Lys » que le propos reste rare et le fond discutable : ce n'est pas le fait qu'Ulysse soit roi qui fonde sa sagesse, mais sa découverte de l'au-delà, la leçon des enfers et de la sirène, et la force intacte de son cœur et de son bras.

Une tentation fasciste, une esthétique de l'action et de la force, voire de la violence nécessaire peut se lire, que renforce l'esthétique martienne d'une autorité latine retrouvée dans la rigueur et la rigidité des lignes : torches, flambeaux, colonnes puissantes, marbre froid, statues transcendant la mort... Les critiques modernes de *La Musique intérieure* s'intéressent à la confiance biographique de la préface, elles ne s'appuient que sur quelques poèmes extraits du flux rhétorique, ignorant commodément les facettes démultipliées d'une esthétique plus latinisante, et militaire, que proprement néo-classique. Pourtant l'on trouve

partout, déclinés à l'envi, en forme et en fond, ces éléments fondamentaux de la mystique fasciste que nous nous sommes efforcés de mettre en lumière au fil des vers.

En effet, la leçon, permanente, d'une métaphysique du dépassement des épreuves et des douleurs terrestres, formellement stoïcienne, obéit principalement à une vision hégélienne de la projection de la volonté. Le courant fasciste appuie son raisonnement politique sur deux axes majeurs. Le premier, d'ordre mystique, obéit à une vision agnostique ou athée : il s'agit de dépasser la religion catholique de l'acceptation résignée du monde pour établir une transcendance, un homme nouveau, qui n'est plus contraint aux faiblesses morales que lui imposent les valeurs de partage et de pardon de la foi chrétienne. Ce postulat, allié à la philosophie positiviste, offre des perspectives de progrès et de modernité, mais également de dépassement de la foi chrétienne au profit d'une mystique de la nature transposée en un militarisme régénérateur où la violence, sélective et naturelle, devient légitime.

Il ne s'agit pas seulement d'un folklore parsemé des figures allégoriques du panthéon gréco-romain, plus militariste que mystique, fasci, salut spartiate et aigles confondus. Cette culture antique, glorieuse et sacralisée par le temps, permet également d'établir une supériorité latine de culture et de race. Elle fonde la légitimité du nationalisme latin. Retrouver un vieil orgueil de race, l'antique *honor* romain, n'a pas pour seul objectif de galvaniser les foules. Il faut suivre un guide inspiré, cesser d'adhérer à cette volonté démultipliée et affaiblie qui naît d'un parlementarisme arriviste, nouvelle oligarchie de caste, en rendant la parole à un peuple uni derrière son chef.

Le second axe, trouver le sens de sa vie dans le dépassement, l'oubli de soi pour tous les siens, les siens uniquement, se construit autour de « valeurs » intrinsèques, la volonté, le courage, la force mentale, l'intégrité, la fidélité : à une métaphysique générale permettant de retrouver l'ordre originel, cosmique, correspond un processus de reconquête de soi-même conduisant à une morale de l'ordre. Il s'agit de conduire une vie égarée sur la voie exigeante d'un stoïcisme du dépassement selon une appartenance nationaliste, offrant ce chemin rigoureux pour perspective d'accomplissement, en opposition à la révolte d'un homme désabusé, seul, sans amour véritable, sans but fédérateur.

Tous ces thèmes sont présents dans le recueil poétique qui ne cesse de marteler qu'il n'est d'autre choix que de se retrouver soi-même : profondément, dans ce que nos aïeux ont construit, ce qu'ils nous ont laissé, patrimoine sacré qu'il nous faut préserver des atteintes barbares, philosophiquement, dans cette Nature révélée qui offre une transcendance à notre condition d'insecte éphémère, humainement, dans un amour de culture et de fidélité au passé comme au présent, et à soi-même. Le choix d'une langue cadencée, vigoureuse, des ruptures

internes, des oppositions, cette propension à s'exclamer, à crier, dans une adresse impatiente, cette vérité que l'on pressent, tout cela n'est que la métaphore, inscrite dans un style brûlant, d'une volonté d'engagement. Selon nous, il existe bien, dans *La Musique intérieure*, une esthétique singulière s'inscrivant pleinement dans un courant de modernité politique fort éloigné des reproches de passéisme et d'esthétique désuète faits au chantre de l'école romane et de la poésie-raison.

Il est notable, et la raison devrait s'y attarder, que l'on ne parle guère d'esthétique fasciste que pour des œuvres figuratives, monuments, peintures et statues dont l'esthétique de rigidité héroïque et le propos didactique sont aisément visibles, soutenus en outre par des commandes d'état. Le cas, en France, demeure intéressant, en littérature française, de telles études demeurent rares. Une thèse publiée en 2006, venue du Canada<sup>804</sup>, étudie les écrivains fascistes, ou plutôt les fascistes écrivains, Drieu La-Rochelle et Brazillac, pour mettre en évidence cette esthétique fasciste dont les codes structurels et sémantiques restent à approfondir en tant qu'esthétique de la violence.

De même, l'ambiguïté profonde que révèle le *Mystère d'Ulysse*, entre un monarchisme bon ton, d'apparence, que contredit une adhésion de fascination au succès mussolinien, se retrouvent dialectiquement dans la vie politique de Maurras, conjointement à la publication de son recueil. Alors que Maurras tente de joindre à son image de visionnaire politique celle du poète hautement inspiré, qu'il répète à l'envi qu'il n'y a pas d'opposition réelle entre l'écrivain pur de toute incidence et les compromis auxquels l'obligent son combat quotidien de journaliste, cette image idéalisée va peu à peu se fissurer. La défaite du Bloc National face au cartel des gauches de 1924 a clairement affaibli la crédibilité de la ligue et du doctrinaire sur le plan de l'efficacité politique du mouvement. Ainsi l'ascendant extraordinaire que Maurras a acquis sur les idées de droite, son emprise sur la jeunesse d'Action française, ne sont pas sans soulever des protestations de plus en plus vives. Intégrité, fidélité, courage, les trois vertus fondatrices vont soudain être mises en cause, non par ses adversaires politiques, ce qui serait sans gravité, mais par des alliés ou des proches.

#### 4.1 L'arriviste

Le premier grand reproche sera ainsi d'ordre personnel : Maurras, dévoré par l'orgueil, ne sert pas un courant politique, il s'en sert, pour être cette figure centrale que chacun révère,

---

<sup>804</sup> Michel Lacroix, *De la beauté comme esthétique de la violence*, in Thèse, *L'Esthétique du fascisme français, 1919-1939*, Drieu La Rochelle, Céline, Brasillach, Presses de l'Université de Montréal, 2004.

un chef devenu plus légitime que le propre roi de France : ainsi, ce n'est pas au prétendant au trône que l'on est assujéti, mais à Charles Maurras, le porte-parole étant devenu tout puissant. Du fait du pouvoir médiatique qu'il a pris, c'est lui qui contrôle la base des militants et qui établit la doctrine. Il serait, en fait, un arriviste, un nouveau Machiavel. Certes, le reproche est ancien, le duc d'Orléans s'écriait déjà, dans *La Correspondance nationale* du 30 novembre 1911 : « Quand je commande, je m'attends à être obéi, je suis seul juge de la direction et de l'orientation politique de mon parti. ».

La querelle a pu s'apaiser, pour un moment, mais elle reprend de plus belle, après la guerre et la victoire politique de « l'ennemi rouge ». Après l'échec électoral des listes d'Action Française en 1924, Louis Lazarus, journaliste à *L'Intransigeant*, attaque l'influence excessive de Maurras qui capte à son profit les idées de la droite « révolutionnaire » : « Encore quelques instants, et il n'y aura plus en France que deux partis : celui de l'ordre et celui du désordre. Le premier, sauf dans une petite minorité, n'aura pas les idées royalistes. Mais il aura les idées maurrassiennes. ».<sup>805</sup>

Maurras a beau repousser l'idée avec mépris, cette dénégation dédaigneuse convainc assez peu. Bien qu'il ferraille dans ses colonnes politiques contre la faiblesse coupable du régime démocratique, le camp monarchiste se divise, s'émeut. La critique, qui semblait anecdotique, devient récurrente. Charles Maurras est-il vraiment, est-il encore monarchiste ? En soutenant l'ordre établi et les institutions pendant toute la guerre, il s'est rapproché d'une modération conservatrice, il s'est "embourgeoisé", et son attachement au royalisme n'est guère plus qu'un attachement idéologique, quasi littéraire, que l'on sent éloigné d'un réel pragmatisme politique.

L'accusation d'embourgeoisement inactif vient d'un ancien ami, longtemps un fidèle, Georges Valois, qui tenait la chronique économique et sociale de L'AF et dirigeait La Nouvelle Librairie Nationale. Il faut une cassure plus nette, selon lui, se détourner de la bourgeoisie et créer un parti de masse. Valois lance donc *Le Faisceau*, journal clairement inspiré du fascisme italien, et, en février 1926, une revue, *Le Nouveau Siècle*. Certes Mussolini a de quoi séduire dans les milieux de la droite extrême française, et Maurras loue le dictateur qui a « honoré le catholicisme » et dont l'action est d'autant plus digne d'éloge qu'il s'oppose au « germanisme ».<sup>806</sup> Mais Maurras ne va pas plus loin.

---

<sup>805</sup> L. Lazarus, cité par B. Goyet dans *Charles Maurras*, p. 33, op. cit. et extrait de Paul Serant, *Les dissidents d'Action française*, Ed. Copernic, Paris, 1978.

<sup>806</sup> Charles Maurras, art. *Fascisme et Nationalisme*, Journal *L'Action française*, 18 juillet 1923.



Les doutes demeurent, dans le milieu royaliste : l'on se souvient qu'il a soutenu le général Boulanger, autrefois. L'on ne sait trop que penser des fondements idéologiques de Georges Valois, ancien socialiste puis compagnon tout acquis aux causes de l'Action française, qui s'est détaché de la ligne monarchiste jugée « sans avenir politique », et a finalement démissionné d'Action française. La polémique est rude. Maurras fustige désormais ce Valois-Gressent (Le véritable nom de Georges Valois est Alfred-Georges Gressent) qui l'a trahi. Cependant la violence déborde et les militants du *Faisceau* vont jusqu'à saccager les locaux de la rue de Rome. Est-ce rassurant, pour les ultras qui entourent le prince ? Pas vraiment...

D'autres ligues fleurissent, ici et là, qui n'ont rien de royaliste ni de légitimiste : l'on peut ainsi compter *La Fédération nationale catholique* (près de deux millions de membres en 1925), *Les Jeunesses patriotes* (trois cents mille adhérents), et, pour les anciens combattants, *Les Croix de feu* du colonel de La Roque. La rupture de Valois fait perdre à L'Action française « un abonné sur dix et un nombre important de militants »<sup>807</sup>. Combien partiront, en définitive ? Pour quelle aventure ? Pour quel discrédit ? Les exemples, qui pourraient être suivis et atteindre à l'hémorragie, sont alarmants.

Il est vrai que l'inquiétude des cercles monarchistes qui entourent le prétendant trouve fortement matière à s'épancher. Le mariage princier belge de Léopold Ier et d'Astrid de Suède semble une pâle consolation alors que l'expropriation des biens des Princes est en débat, en Allemagne, et que la couronne de la tsarine Catherine de Russie a été vendue à des joailliers français... Les quelques monarchies européennes étant encore debout se voient de toutes parts menacées non par des parlements mais par des dictatures, souvent d'origine militaire.

L'on sait les liens qui unissent Charles Maurras et le général Primo de Rivera, en Espagne, encore que le général ait été appelé par le roi Alphonse XIII. Ainsi Maurras écrit-il, dans l'*Action française* du 13 juillet, lors de la venue de Primo de Rivera à Paris, toute sa satisfaction devant l'accueil qui lui a été fait : « Les acclamations des Français hommes d'ordre et des Espagnols loyaux étaient si fortes et si vives que M. Morain dut avouer qu'il n'avait jamais vu d'homme d'état étranger si bien accueilli dans Paris. Quant aux malédictions, c'était peu de choses. J'avais lu avant-hier les affiches Rouges du parti de même couleur. Elles ne disaient rien de net et intéressaient peu. Sans parler des Espagnols qui doivent au « Dictateur » les bienfaits de l'ordre et de la paix, quel Français réfléchi peut élever un grief contre lui ? »

---

<sup>807</sup> Stéphane Giocanti, *Maurras, Le chaos et l'ordre*, op. cit, p. 323.

Et on peut lire, un peu plus loin, dans ce même article : « Le jour viendra sans doute où l'observation politique pourra s'emparer, pour l'histoire et pour la chronique, de l'utile aventure de M. Primo de Rivera. Quelques leçons en seront tirées. On fera voir comment dans une monarchie un peu fléchissante, un homme du monde, doublé, dit-on, d'un homme d'affaire et de plaisir, a pu conduire une entreprise fort complexe dans le sens du relèvement et de la réorganisation du pays. »<sup>808</sup> Or de tels propos ne laissent pas d'inquiéter les proches de la maison d'Orléans.

En Italie, pays avec lequel les liens sont plus ambigus encore, l'on voit le Duce prendre tous les pouvoirs, une loi l'autorisant à faire des lois sans en référer au parlement. Désormais, le roi Victor-Emmanuel semble une marionnette entre ses mains. Après un attentat manqué contre Mussolini, le sept avril, Rome craint d'être à feu et à sang et les militants fascistes en profitent pour saccager tous les journaux d'opposition. Quant au Duce, il prononce, l'après-midi même, une véritable déclaration de guerre à la démocratie, le fascisme étant « l'antithèse nette, catégorique et décidée du monde démocratique tout entier. ». Il va bientôt partir, pour la Libye, afin de rendre le lustre antique à l'Italie qui se doit d'avoir un destin civilisateur et colonial.<sup>809</sup>

Comment lui donner tort ? Maurras, qui admire les entreprises de Pétain au Maroc, le maréchal ayant été envoyé « mater » les soulèvements du Riff, soutient évidemment l'expansion coloniale. Et il s'étonne de voir construire une mosquée en plein Paris. C'est là un excès, pire, une faute : « Mais en France, chez les Protecteurs et chez les Vainqueurs, du simple point de vue politique, la construction officielle de la mosquée et surtout son inauguration en grande pompe républicaine, exprime quelque chose qui ressemble à une pénétration de notre pays et à sa prise de possession par nos sujets ou nos protégés. Quelqu'un me disait, hier : - Qui colonise désormais ? Qui est colonisé ? Eux ou nous ? »<sup>810</sup>

Maurras reste sur ses positions, critiquer le gouvernement. Il serait presque fautif d'aimer pourfendre cette bête-là, la vieille « gueuse » d'autrefois, et de s'y arrêter, sans rien proposer d'autre, pour l'instant, que le retour des Bourbons. Mais comment rétablir le trône de Saint-Louis, dans cette Europe qui éclate de toutes parts ? Un putsch a eu lieu, le 12 mai, en Pologne, où le maréchal Pilsudki, prenant Varsovie, déclare vouloir purifier la Pologne par « une dictature morale ».<sup>811</sup> Ce même mois de mai voit un autre putsch, au Portugal, où

---

<sup>808</sup> Charles Maurras, art. *Sur le dictateur espagnol*, in *La Politique*, Journal *L'Action Française*, 13 juillet 1926.

<sup>809</sup> Chronique du XXème siècle, art. *L'Italie adopte le régime fasciste*, 7 octobre 1926, op. cit. p. 360.

<sup>810</sup> Charles Maurras, Article *La Mosquée*, in *La Politique*, Journal *L'Action française*, 13 juillet 1926.

<sup>811</sup> Chronique du XXème siècle, art. *Un coup d'état en Pologne*, 12 mai 1926 : op. cit. p 356.

Manuel Gomes da Costa dit vouloir débarrasser son pays des politiciens corrompus. Il donnera finalement le pouvoir au général Antonio Carmona, l'homme fort du moment.<sup>812</sup>

Malgré les protestations de fidélité de Charles Maurras, nombre de ses thèses antiparlementaires sont reprises ici et là, sans qu'une monarchie de raison ne s'imposât pour autant, la révolution réactionnaire paraissant n'avoir plus besoin de s'appuyer sur les assises séculaires de la monarchie. Les monarchistes « ultra » qui entourent le prétendant et le prétendant lui-même craignent à présent la contagion de cette violence nationaliste qui les dépasse et dont ils entrevoient aisément le danger.

#### 4.2 Une dialectique historique logique

Tel est le contexte et sa confusion. Dans *La Musique intérieure*, la datation renforce la cohérence d'une dialectique rhétorique née de la première guerre mondiale. En effet, les poèmes de Jeunesse, clairement datés de Prime, induisent l'idée que le poète n'a pas changé de trajectoire : qu'il s'est simplement aguerrí, au fil des ans. Cette perspective offre une lecture plus « comtienne » et moins politique de l'ensemble. Le livre de *None*, voué au chagrin d'amour, crée ainsi un effet de bascule autobiographique. Mais après la guerre, que symbolise *L'Ode Historique de La bataille de la Marne*, se fonde l'intransigeance héroïque du poète, et la prosodie devient de plus en plus hachée, de rythme virulent.

L'intervention des *Sentences* dans *Les Inscriptions* paraît adoucir le propos de quelques références religieuses, catholiques, mais c'est oublier l'insertion, extrêmement proche d'une construction mussolinienne, de *La Planète d'Iule*. *Les Témoins* comme *La découverte*, qui clôt ce livre, sont autant de leçons de cette métaphysique de la volonté qu'instille constamment une discursivité poétique violente et latinisante. *Le Mystère d'Ulysse* magnifie également la notion du guide :

« Guide et maître de ceux qui n'eurent point de maître »

est ainsi le premier vers du dernier chant.

Ce dernier chant du dernier livre de *La Musique intérieure* offre également la mise en perspective du succès politique de cette longue métaphore de la transcendance historique née de la persévérance du héros :

---

<sup>812</sup> Ibid : art. *Putsch militaire au Portugal*, 28 mai 1926 et juillet 1926, p. 357.

« DEMAIN LES ARTS SAVANTS NES DE L'INTELLIGENCE  
COURONNENT TA DOULEUR, EPURENT TA VENGEANCE. »  
(Le Mystère d'Ulysse, conclusion)

Peut-on pour autant parler sur un exemplaire assez mesuré de preuves, l'antithèse demeurant, d'une influence fasciste plus clairement apparue dans le dernier tiers du recueil, c'est-à-dire propre aux pièces composées après la Grande Guerre, conjointement à l'émergence de régimes autoritaires qui ébranlent le monde catholique et latin au Portugal, en Italie, en Espagne ou encore en Pologne ?

Ainsi semble se dessiner, chez Maurras, parallèlement aux tentatives de normalisation académique de son personnage, une radicalisation de l'Action française et des idées maurrassiennes, dans le sillon des victoires mussoliniennes, suivant une première phase réactionnelle de la droite antiparlementaire après la victoire du Cartel des Gauches<sup>813</sup>. En effet, la victoire de la gauche provoque une première phase de radicalisation générale qui va de la droite antiparlementaire jusqu'à la droite catholique et libérale française<sup>814</sup>, tentées par les exemples des régimes autoritaires latins comme réponse à cette fulgurante poussée socialiste, un mécanisme dont L'Action française ne peut, politiquement et esthétiquement, ni s'exclure ni être exclue.

En témoigne un certain enthousiasme de Maurras, lequel transparaît explicitement dans son journal, pour les régimes idéologiques qui se revendiquent de la tradition latine au Portugal, en Espagne et en Italie, non sans certaines réserves quant à ce dernier régime, ainsi que le remarque Raymond Aron dans ses *Mémoires*<sup>815</sup>. C'est en effet autour de cette époque qu'apparaissent les premiers élans d'enthousiasme profasciste sous la plume de Maurras dans l'*Action française* mais ses positions demeurent ambiguës, flattant à la fois le prince et les dictateurs.

Ainsi félicite-il, au travers de son journal, l'expérience italienne qui restaure l'état, « honore le catholicisme, musèle la maçonnerie, le parlementarisme, le libéralisme et pose un frein au germanisme. »<sup>816</sup> et dit espérer qu'une transition s'effectue rapidement en faveur de la monarchie. De plus, les premiers fascistes italiens s'étaient largement inspirés des idées maurrassiennes dès 1905 à travers leur revue *Il Regno* (Le royaume) dont il a rencontré les

---

<sup>813</sup> Robert Saucy, *French fascism, The first wave 1924-1933*, Ed. Yale University Press. USA, 1986.

Zeev Sternhell, *Ni de droite ni de gauche, l'idéologie fasciste en France (Neither Right nor Left : Fascist Ideology in France)*, Ed. Le Seuil, Paris 1983, et rééd. Complexe, Bruxelles, coll. *Historiques*, 2000.

<sup>814</sup> Robert Saucy, ; Zeev Sternhell

<sup>815</sup> Raymond Aron, *Mémoires, 50 ans de réflexions politiques*, Julliard, Paris, 1983, p. 101.

<sup>816</sup> Charles Maurras, art. *Mussolini. Fascisme et nationalisme*, *Action française*, 18 juillet 1923 ; DPC, fasc.12.

figures principales<sup>817</sup> tels qu'Enrico Corradini, Giovanni Papini, Vilfredo Pareto, ou encore Francesco Coppola. Tous appartiennent « à cette génération de nationalistes italiens qui reconnaissaient déjà, avant 1914, subir l'influence de Maurras. », <sup>818</sup> ce qui ne semble aucunement les empêcher d'adhérer au Parti National Fasciste après la guerre.

Le succès, par delà les Alpes, d'un pouvoir autoritaire installé par le biais d'une révolution nationale et populiste se référant constamment aux figures mythiques de la tradition latine transforme alors les perspectives de la droite traditionaliste antiparlementaire : les échecs successifs des tentatives de restauration monarchiste dans l'Europe changeante de la fin du dix-neuvième et du premier quart du vingtième siècle ont pu conduire les penseurs monarchistes à envisager l'impossibilité d'une Restauration selon les modes traditionalistes de l'absolutisme. Il est tentant de préférer au *Dictateur et Roi*, qu'ils appellent de leurs vœux pieux à la fin du dix-neuvième siècle, le pouvoir autoritaire, fort semblable, du généralissime soutenu par un pouvoir royal et un parlement devenus fantoches, lesquels lui concèdent évidemment les pleins pouvoirs, suivant l'exemple du fondateur du Fascisme, premier ministre d'Italie, étendant sans cesse ses pouvoirs dictatoriaux.

Or ce glissement commence à se faire sentir au sein des publications de théorie politique de Maurras, par delà les éloges prodigués à ces nouveaux hommes forts. Le doctrinaire du nationalisme français, qui présentait au début du siècle dans son *Enquête sur la monarchie* (1900), la restauration des anciens ordres comme seule alternative cohérente à la décadence individualiste, y assumait entièrement, en orléaniste soumis à son prince, l'héritage de la Restauration historique des monarchies de 1814 à 1848, sur lesquelles il bâtissait largement la restauration à venir qu'il appelait de tous ses vœux comme conclusion logique de ses démonstrations historiques<sup>819</sup>. Or Maurras atténue sensiblement, au cours des rééditions successives de l'*Enquête*, ses propos élogieux envers le régime de la Restauration et d'acribes critiques commencent à poindre sous sa plume tant vis-à-vis de la Restauration de 1815 que de la Monarchie de Juillet de 1830.

S'il en fait un éloge pour ainsi dire obligé : « Elle a mérité son nom, elle a restauré »<sup>820</sup>, les notations qui relèvent de l'insatisfaction et de la critique s'avèrent infiniment plus nombreuses : « Le tort de la Restauration et du gouvernement de juillet n'a pas été,

---

<sup>817</sup> Stéphane Giocanti, *Maurras, Le chaos et l'ordre*, op. cit. p. 322.

<sup>818</sup> Ernst Nolte, *Der Faschismus in seiner Epoche. Die Action Française. Deritalienische Faschismus. Der Nationalsozialismus*, op. cit. p. 110.

<sup>819</sup> Michel Leymarie et Jacques Prévotat dir., *L'Action française : culture, société, politique, L'Action française, la Révolution et la Restauration*, op. cit. Consulter particulièrement les pages 55 à 60.

<sup>820</sup> Charles Maurras, Journal *L'Action française* du 4 octobre 1922, cité dans le *Dictionnaire politique et critique*, T. V p. 17.

comme l'avait cru Chateaubriand, de respecter et de consacrer les propriétés et le personnel jacobin : cela a été de faire des concessions et des abandons de vues générales, ce qui laissait l'Etat sans défense profonde quand il a été attaqué. »<sup>821</sup> ou encore juge-t-il que : « les hommes de la Restauration ont eu le malheur de croire que la centralisation, confisquant les libertés et tempérant ainsi le partage de l'autorité, pouvait bien être un régime supérieur au régime des anciennes libertés limitant mais ne divisant pas l'ancienne autorité. »<sup>822</sup>.

Au sujet de la monarchie de juillet, le jugement est sans appel, ce qui n'est pas sans paradoxe pour celui qui se veut le premier serviteur du duc d'Orléans : « La Révolution de juillet 1830 est une des plus misérables de notre histoire. »<sup>823</sup>. Ainsi conclut-il, dans le *Petit manuel de l'enquête sur la monarchie*, sorte de commentaire de lecture du célèbre essai, paru en 1925 et certainement le plus critique quant à la Restauration et à la Monarchie de Juillet : « la Restauration n'eut pas les moyens, ni surtout le temps, d'établir une résistance efficace ; les gouvernements d'ordre, d'ordre relatif, demeurèrent trop faibles pour réprimer autre chose que les effets de l'anarchie sans cesser d'en respecter les puissantes causes latentes. »<sup>824</sup>.

Toute la dimension de transaction et de compromis qui constitue la caractéristique majeure des deux monarchies constitutionnelles est ainsi balayée au titre de son insignifiance politique et historique. La contre-révolution maurrassienne, s'interdisant de penser l'ultime époque de la restauration monarchique autrement que sur le mode de l'échec, semble par la même invalider implicitement la possibilité d'une restauration contemporaine entièrement fondée sur des principes strictement traditionalistes.

Au sein du même *manuel de l'enquête sur la monarchie*, Maurras, tout en maintenant l'intégralité de son jugement négatif sur le gouvernement révolutionnaire ne laisse pas de tenir pour admirable le sursaut militaire impulsé par le Comité de Salut Public, surmontant ses « tendances anarchiques » pour sauver la patrie par une politique de guerre victorieuse qu'il n'hésite pas à comparer au gouvernement de « redressement national » de Clemenceau de 1917 : « Ce qui s'était passé moins ostensiblement en 1793, au déclin du premier libéralisme révolutionnaire, quand l'équipe de Carnot et de ses officiers fut associée au Comité de salut Public, s'est renouvelé de 1914 à 1918, avec une ampleur et un éclat d'évidence que les bénéficiaires de cette évolution forcée ne peuvent méconnaître, bien qu'ils n'aient pas trop à

---

<sup>821</sup> Ibid. p. 14.

<sup>822</sup> Charles Maurras, Journal *L'Action française*, 15 Mai 1930, cité dans le *Dictionnaire politique et critique*, T.V p. 30.

<sup>823</sup> Charles Maurras, Journal *L'Action française*, 28 juillet 1921.

<sup>824</sup> Charles Maurras, *Petit manuel de L'Enquête sur la monarchie*, Bib. Des Œuvres Politiques, Versailles, mars 1928, p.41.

le voir rappeler. ». <sup>825</sup> Ainsi Maurras oublie-t-il sa détestation de la République, dès que ce régime aboutit, comme au Portugal, à la « divine surprise » de l'autoritarisme militaire.

On comprendra aisément qu'une telle interprétation de l'histoire de la contre-révolution, mêlée à un enthousiasme modéré mais explicite pour les régimes idéologiques latins, aient pu inquiéter l'entourage proche du prétendant qui, installé à Palerme, est un spectateur privilégié de la déliquescence de la monarchie italienne progressivement mise à bas par le Duce. L'alarme résonne d'autant mieux que Mussolini est lui-même monté au pouvoir par le biais de la presse, selon des modes rhétoriques similaires à ceux employés par Maurras, de nombreux articles d'*Il Popolo* appelant à la violence voire à l'émeute urbaine.

Le modèle italien est rapidement suivi, en Espagne, dès 1923, avec le régime dictatorial du Directoire du général Miguel Primo de Rivera y Orbaneja, d'inspiration fasciste dans les domaines économiques et sociaux <sup>826</sup>, puis au Portugal où, dès 1926, un régime militaire, quant à lui plus traditionaliste que littéralement fasciste, dirigé par les généraux Mendes Cabeçadas puis Gomes da Costa, met fin au régime parlementaire de la Première République. De fait, un glissement apparaît, de façon relativement générale dans le monde latin des années vingt, allant de l'espoir d'une restauration monarchiste trop souvent déçu à une autorité nouvelle, virile, militaire, autoritaire et nationaliste. C'est en ce sens que certaines théories monarchistes de la fin du dix-neuvième siècle ont pu être perçues comme de possibles origines du Fascisme, telles que les pensées prétoriennes et régénérationnistes espagnoles, le libéralisme autoritariste portugais, la « troisième voie » française de Sorel et Gobineau, ou les propres théories maurrassiennes <sup>827</sup>.

La problématique de la cause ou de la conséquence n'a pas fini d'interroger : la présence d'une tentation fasciste, liée à une esthétique fasciste, dans *La Musique intérieure* n'est-elle que le fait d'une influence, Charles Maurras, ne pouvant vivre en dehors de son temps, et se trouvant plongé au cœur de la tempête idéologique qui ébranle le monde politique de son époque, ou est-ce sa conviction et la forte emprise rhétorique qu'il exerce sur les siens

---

<sup>825</sup> Charles Maurras, *Petit manuel de l'Enquête sur la monarchie*, op. cit. p.52.

<sup>826</sup> Frank Lafage, *L'Espagne de la contre-révolution, développement et déclin, XVIIIe-XXe siècles*, Ed. L'Harmattan, Coll. *Horizon Espagne*, Paris, 1993, p. 15.

<sup>827</sup> Voir à ce sujet l'exceptionnel travail Zeev Sternhell, notamment : *La droite révolutionnaire (1885-1914). Les origines françaises du fascisme*, Ed. Le Seuil, Paris, 1978, et (avec Mario Sznajder et Maia Asheri) *Naissance de l'idéologie fasciste (The birth of fascist ideology)*, Gallimard, Paris, 1989. L'on peut consulter également l'ouvrage de Stanley G. Payne.

Stanley G. Payne, *A History of Fascism*, notamment les chapitres *The cultural transformation of the Fin de siècle*, p. 23-35 et *Radical and Authoritarian Nationalism in Late Nineteenth-Century Europe*, p. 35-71, University of Wisconsin Press, Madison, 1995. Voir également, du même auteur : *Fascism in Spain, 1923-1977*, chap. *Origins of Authoritarian Nationalism*, University of Wisconsin Press, Madison, 1999 p. 16-20, qui montre l'importante influence des libéraux autoritaristes portugais sur la construction de la pensée autoritaire espagnole.

et bien au-delà des frontières hexagonales qui fait de cette œuvre non pas l'un des exemples mais l'un des prétextes du discours Mussolinien ? S'agit-il, en fait, d'une œuvre préfasciste ? Il semble fort contestable de trancher et de donner à Charles Maurras la pleine paternité du Fascisme, bien que de nombreux thèmes soient en germe dans cette école romane qui se promettait « d'helléniser le monde ». Il semble tout aussi sujet à caution d'éluder le propos ou d'en privilégier l'axe néo-platonicien. Sans en décider, préférant ouvrir le débat, nous prendrons appui sur cette longue mise en perspective critique que Charles Maurras donne lui-même de sa vision artistique.

### 4.3 Barbarie et Poésie

De fait, en ce printemps 1925, cela fait vingt ans que Charles Maurras ne tient plus de chronique de critique littéraire... Exclu de ce « petit monde », jugeant à son habitude que l'on n'est jamais si bien servi que par soi-même, il publie la somme de sa critique littéraire à La Nouvelle Librairie Nationale, relayée par La librairie Ancienne Champion. Il s'agit d'une anthologie de 377 pages, donnée pour le premier tome d'un projet plus vaste, *Vers un Art intellectuel, Barbarie et Poésie*. Il s'agit en fait d'une large compilation d'articles critiques, parus de 1894 à 1905, reclassés selon le thème d'une nécessaire rationalité de l'art, rationalité qui se fait jour en sortant de « l'obscurité romantique ». Le recueil, qui contient entre autres, « Du roman rustique au roman Mystique, » écrit en 1894-1895, « Les sentiments de la jeunesse », la somme critique incluant « Parnassisme- Naturalisme- Symbolisme- Catulle Mendès – Emile Zola- Stéphane Mallarmé », paru en 1896, « Ironie et Poésie », reprenant le fameux dialogue avec Jacques Bainville, revient constamment sur les premiers combats littéraires de Charles Maurras, et l'on pourrait juger qu'il n'y a là rien de bien neuf, la critique du Romantisme et du Parnasse ressemblant désormais à un combat d'arrière-garde, si l'on ne trouvait en préface le texte de « Critique et Action », de 1924, intitulé « Réflexions préalables sur la critique et sur l'action ».<sup>828</sup>

Nous avons vu comment ce texte tordait le cou à l'idée reçue qui associe le Romantisme et la jeunesse, comment il voyait s'élever dans une jeunesse fougueuse, ardente et nationaliste, un renouveau poétique qui ne craignait pas d'associer le classicisme aux contingences vécues et à la perception moderne du monde nécessairement porté par ces jeunes poètes. Il est intéressant de noter la démarche, parallèle à la parution de *La Musique*

---

<sup>828</sup> Il est à noter que le texte de *Critique et Action* sera repris une troisième fois, dans une version toutefois expurgée au tome III des *Œuvres capitales*, en introduction au chapitre : « Bons et mauvais maîtres. »



*intérieure*, qui a pour but de fédérer l'ensemble et de réactualiser le propos au nom d'une nécessité des plus actuelles.

Selon Maurras, le recul du temps permet d'en mieux juger : si le romantisme, en tant que courant littéraire, agonise, il n'en demeure pas moins vrai que le poison qu'il a instillé reste dans les esprits, forgeant les goûts ou, plutôt, un tour d'esprit qui veut de l'émotion avant tout, du superficiel émouvant, de l'anecdote théâtralisée. Les esthétiques adverses et communes, qui reprochent à ses vers une froideur glacée, ne sont que le reflet d'une déviance esthétique qui privilégie les émois passagers, comme le montre la mode subite des Haïkaï japonais ou la propension à un choc provocant venue des « poètes » surréalistes.

Or il s'agit d'une décadence, à enrayer absolument, et qui n'a rien en soi de véritablement nouveau. Cette exaspération nerveuse n'est pas ce qui fonde la poésie, selon Maurras, sinon pour des esprits malades qu'il faut guérir par le recours salvateur à un art véritable, à moins de les abandonner à leur perdition. Le propos prend un tour fortement politique : cette manière encore et toujours « romantique » de voir l'art, affaiblissante et perverse, diffuse une vision individualiste dans les moindres recoins de la société, elle conduit à l'émancipation du particulier hors du collectif et ruine toute approche nationaliste, au sens noble du mot. Le gouvernement républicain, si l'on peut considérer qu'un « ramassis socialiste » forme un gouvernement, s'y emploie qui propage cette déviance dans les écoles où s'annoncent encore et toujours les lourdes strophes de Victor Hugo.

Le discours reprend donc le thème du vieux combat ou plutôt celui du combat permanent, Charles Maurras ayant été le premier à dénoncer les méfaits d'une esthétique envahissante et empoisonnée. *Barbarie et Poésie*, le titre évoque, bien sûr, *Barbares et Romains*, l'un des premiers grands textes critiques de Charles Maurras, paru en 1891, afin que cette constance dans la diatribe soit perçue comme la force toujours neuve d'une vision aussi originale que pertinente.

La pensée esthétique de Maurras a-t-elle changé ? Il semble qu'elle se soit simplement vue confortée par l'évolution de la littérature de la Raison. Sa modernité tiendrait donc à une antériorité de vue dépassant la contingence des goûts littéraires. Nous voici à nouveau confrontés à cette difficile question de la modernité, toujours ambiguë, puisque reliée à une ligne politique de « restauration nationale » en devenir. Il semble en effet que *La Musique intérieure* ne cesse de poursuivre cette esthétique du renouveau spirituel que Charles Maurras appelle sans cesse de ses vœux dans les œuvres d'autrui. C'est ainsi que nous relevons en bonne place dans la compilation critique *Barbarie et Poésie* la présence éclairante d'un texte

« Du Roman rustique au roman mystique » qui nous intéresse en ce qu'il analyse, trente ans avant que ne paraisse *La Musique intérieure*, un rapport au mystique des plus particuliers.

#### 4.4 Du Roman rustique au roman mystique

Dans ce texte, le « jeune » critique étudie le rapport de la terre et du mystique, en s'appuyant sur les romans d'Emile Pouvillon qui situe ses intrigues dans son Quercy natal, et qui est devenu « aux champs, et à peindre l'homme aux champs, un écrivain mystique ». Maurras rend tout d'abord hommage au courage de cet écrivain qui ne craint pas d'enraciner ses romans dans sa terre : « Aucune raillerie ni prière ne put détacher M. Pouvillon des « provinces latines ».

L'on reconnaît la plume de celui qui appartient pour l'heure au Félibrige. Mais, dans la suite de l'article, découpé en cinq parties, des idées annexes, personnelles, viennent en surface et dévorent peu à peu l'espace critique. Tout d'abord la *Bernadette* d'Emile Pouvillon qui raconte l'histoire de l'apparition de la Vierge à Lourdes vit cette révélation selon son appartenance au terroir gascon et la vierge lui parle en occitan et même en dialecte bigoudan. Aucune hérésie en cela, le paradis ne parle pas uniquement le français aux belles âmes du peuple qui maintiennent l'ancienne tradition de leur langue. En réalité, selon Maurras, c'est de cette culture authentique que naît le fait religieux, « Une théologie toute locale fait le fond de la religion de Bernadette. L'universel qui s'y ajoute en est tiré et dérivé presque entièrement. »

Cette vision nouvelle « Rien ne diffère davantage du vague mysticisme international auquel nos parisiens nous ont accoutumés. » intéresse particulièrement Maurras en ce qu'elle pose une question qui lui semble essentielle : qu'est-ce qui fait le retour sincère à la religion ? Il oppose ainsi deux chemins : « Nos théurges, nos mystagogues, qu'ils soient peintres ou poètes, s'en vont à la vie éternelle par satiété et dégoût de la vie éphémère qu'ils mènent au milieu de nous. M. Pouvillon fait l'inverse. Il n'a dépassé notre monde qu'en abondant de mieux en mieux dans la patiente étude quotidienne du petit coin de monde qui l'entourait. Il a trouvé la vie éternelle comme au fond et au bout de la vie éphémère. ».

Ce qui, pour Maurras, n'est pas sans poser question. Tout d'abord, le fait mystique l'interroge : il ne s'agit nullement de le cantonner à la doxa chrétienne : « Le mysticisme peut bien être « la doctrine du commerce direct de notre âme avec dieu », mais comment cela serait-il cela essentiellement, s'il existe des doctrines mystiques à l'usage des panthéistes, des

païens et des athées eux-mêmes ? Qu'il y ait une mystique accessible à des esprits agnostiques et positifs, cela paraît assez par l'exemple inattaquable d'Auguste Comte.».

La suite de cette démonstration éclate dans les deux paragraphes qui suivent, que nous citons intégralement tant ils peuvent éclairer sur la présence démultipliée de l'impulsion mystique dans *La Musique intérieure* : « Suivons donc simplement la définition des anciens. Les mystiques sont les esprits initiés aux grands ressorts cachés de l'ordre naturel ou surnaturel. Il semble qu'en ce sens le premier observateur venu soit, à quelque degré, un myste. Et rien, après tout, n'est plus sûr. Toutefois il est des degrés dans le mysticisme, et l'on peut se soustraire plus ou moins à la duperie du théâtre apparent des choses ; l'on peut s'acharner plus ou moins à réduire et simplifier. Le fruit de ces réductions, c'est l'initiation, superficielle ou profonde, à quelques-uns des obscurs éléments de tout.

Nous avons peu d'initiés. Quarante années d'art romantique, - rappelons que le texte est écrit en 1894 - suivies de trente années d'un réalisme inintelligent, ont épaissi autour de nous la muraille liquide des phénomènes qui nous séparent du fond des choses. Ce qu'on veut bien nommer l'élégance des arts modernes (ou leur insuffisance, ou leur frivolité) n'est en fait que leur négligence à l'endroit des premiers principes. Cette négligence est presque devenue un besoin impérieux dans le public ; et chez les favoris du public, un corps de doctrine esthétique. »

C'est ainsi que se dessine une ligne esthétique à promouvoir, neuve et particulièrement exigeante, située en dehors d'une foi ou d'une religiosité étroite : « Cependant le mysticisme proprement dit pourrait se définir comme une sorte de quintessence du spiritualisme. Montrer les âmes des personnes et des choses, c'est le propre de la spiritualité en art. La mysticité nous traduit l'âme commune de ces âmes, les lois, les points d'identité de ces substances distinctes, leur plus simple structure initiale, leurs matériaux primitifs. ».

Ainsi l'art que chérirait Charles Maurras ne serait en rien celui d'idées nées de l'esprit, purement intellectuelles, mais celui d'idées plus profondes, perçues comme venant de l'être, idées « essentielles, constructives et constitutives de l'univers, en bref celles-là mêmes que Goethe et Platon appellent les Mères. Positive ou métaphysique, il (le mystique) a la tête d'un croyant, et il n'est jamais dilettante. ».

A cette esthétique néo-platonicienne et comtienne à la fois s'opposent les émois dits religieux d'êtres tous pétris d'angoisse et de nervosité, qui ressentent une présence mystique dans les désordres de la nature qui les entoure, personnages proches de ceux de Maeterlinck : « Nous les voyons désorientés, incertains et pénétrés d'une inquiétude qui n'est pas dénuée de

poésie à cause de la nuit qui vient, d'un bruit soudain qui se produit ou d'une coïncidence singulière dans le concours des choses. Ce n'est pas un bel exemple d'humanité. »

Afin de pousser la démonstration, Maurras s'appuie sur Tacite démontrant combien la religion des Germains est puérile, faite de peur. Or, il ne faut pas confondre l'ignorance grossière ou la faiblesse d'esprit avec « les religieux sentiments qui naissent en nous dans la présence ou dans le voisinage d'un principe dont nous approchons le mystère. Dans les têtes bien faites, et tout au moins chez les races supérieures, cette religion du mystère peut et doit même être sereine. La gravité, le recueillement, la pitié suffisent au vrai myste. »

La suite de l'article s'en prend aux réalistes, qui ne font que peindre le monde à leurs sinistres couleurs. Revenant à Emile Pouillon, Maurras aborde un second thème qui aura une influence extrême, dans les années trente, et dont le meilleur exemple demeure certainement Jean Giono : la terre et même la rusticité, c'est le retour à l'harmonie première, à la communion retrouvée de l'homme et de la nature qui l'entoure. « Il n'est plus à la ville de relation suivie entre nos œuvres et nos jours ; et il n'existe presque pas plus de solides raisons de mourir à l'automne que d'aimer au printemps... »

Une perte d'identité profonde, un émiettement de l'ordre social, une sorte de vacuité des actions, voilà ce qui naît de la ville. A la terre, les hommes restent graves et sages, ils ne sont guère différents, à en croire Maurras, des personnages de l'Odyssée. Ils parlent « avec la politesse sentencieuse du langage. » Ainsi Emile Pouillon, dans ses romans rustiques, par la perception qu'en conservent les paysans, nous montre-il « une transcription continue du système de la nature. Il ne cesse de nous montrer tous les esprits élémentaires, gnomes obscurs, causes secondes, qui reconstruisent, sans relâche, depuis que la vie est la vie, chaque pan écroulé du vieil univers. Ces esprits ne sont pas nombreux encore que présents partout. On en a vu les plus puissants, « ceux qui siègent » Selon Sophocle, « dans l'empire des choses, parmi les grandes lois », j'entends le Désir et l'Amour. ».

La fin de l'article continue de donner cette même référence mystique à l'œuvre de Pouillon, loin des dédains, loin des modes, affirmant y voir la symbiose bénie d'une terre et d'une grâce : « S'il a été conduit au-delà de son Quercy et de la nature, ce fut, en somme, à la manière du pieux laboureur dont parle, je crois bien, une Vie de saint. A force d'enfoncer son soc dans le vif de la glèbe, il traversa toute l'épaisseur de la terre, et qu'est-ce qu'il vit poindre au bout du fer de sa charrue ? La lumière d'un autre ciel. »

Il n'est pas nécessaire d'insister davantage sur la présence de cette perception du monde et de ces éléments dans *La Musique intérieure*, qui deviendrait, de fait, cette œuvre moderne réalisée par l'homme mûr dont le jeune critique a toujours rêvé. L'antériorité de ce

texte, la présence presque démonstrative des idées qu'il contient dans la démarche de mysticisme comtien de *La Musique intérieure* semblent nous indiquer que Charles Maurras ne subit pas d'influence, en terme d'esthétique, mais qu'il demeure un fondateur, précurseur du néo-classicisme et théoricien d'une esthétique politique et philosophique plus neuve et plus violente.

## 5. Réception de La Musique intérieure

Après la parution, en mars 1925, de *La Musique intérieure*, quels en furent les échos ? Nous avons vu avec quelle habileté consommée Charles Maurras avait su se faire attendre. Les louanges escomptées seront néanmoins décevantes. Comment l'œuvre tardive fut-elle accueillie par les milieux littéraires ? Avec cette hypocrisie de circonstance qui déclare que l'on éprouve une révérence trop grande pour se faire le commentateur d'un si éminent poète et que le maître dépasse trop largement le critique pour que l'on puisse être pertinent. Les quelques écrivains reconnus qui se sentent obligés d'un mot prennent des distances précautionneuses, ils admirent l'homme, le poète, mais n'adhèrent pas "à ses idées".

Ainsi la comtesse de Noailles, citée en référence dans l'œuvre. Celle qui appelait de ses vœux, en 1919, les vers inconnus du poète, trouve, huit ans après, cette élégante façon de prendre ses distances : « Charles Maurras et moi possédons et vénérons en commun deux patries, l'Hellade et la France. Il retourne sans cesse en esprit vers la terre d'où je suis venue par mes aïeux. Cet été, en apercevant les étangs de Berre, je compris que ce compact et submergeant azur avait jadis formé un enfant grec. Qu'importe, dès lors, que l'on diffère d'opinion sur les hommes, les événements, les idées, si l'on est d'accord sur les dieux. »<sup>829</sup>

De même Paul Valéry, auquel on demande une réflexion sur la poésie de Maurras, s'excuse-t-il en déclarant manquer de temps, ainsi que le rapporte René Lalou, dans *La Muse française*, l'une des revues littéraires affiliées à *L'Action française* : « Je déplore de ne pouvoir composer la page que vous désirez. On n'écrit une page sur Maurras qu'à la manière d'un sonnet. »<sup>830</sup> Ou encore le commentaire d'André Maurois, en 1927, dans *La Muse française*, qui révèle le malaise que suscite la réception de l'image de poète que Maurras tente d'investir : « "Je ne veux pas traiter à présent des idées, je ne veux louer qu'une langue, cette chose sacrée aussi". Ainsi Maurras parle d'Anatole France dans la préface du *Chemin de*

---

<sup>829</sup> Anne de Noailles, hommage relevé par la revue *La Muse Française*, 10 juin 1927, op. cit. p.357.

<sup>830</sup> Extrait d'une lettre de Paul Valéry à René Lalou, rédacteur de *La Muse Française*, 10 juin 1927, op. cit. p 461.

*Paradis*, ainsi je voudrais, à mon tour, parler de Charles Maurras. L'espace et le temps me furent mesurés et je ne puis traiter en vingt lignes d'idées, mais je puis au moins dire ce bel ordre et cette douce vigueur du langage. ».<sup>831</sup>

La pirouette est commode et la tendance au tour de passe-passe assez générale. Certaines critiques se font même plus incisives, bien que peu nombreuses ; ainsi Bergson, académicien nouvellement courtois lui adresse-t-il ses « remerciements pour l'aimable envoi de *La Musique intérieure*, un très beau livre qui, d'un bout à l'autre, en prose ou en vers, est d'un artiste. Les psychologues y trouveront beaucoup à apprendre. »<sup>832</sup> ou Roger Martin du Gard, qui préfère nettement la préface aux poèmes et imagine le beau livre qui recueillerait les principales préfaces de Charles Maurras.<sup>833</sup>

En réalité, les exclamations qui salueront le poète de génie, après la parution de *La Musique intérieure*, restent liées à un préjugé politique, le grand homme se devant d'être un grand poète. Ainsi dans l'*Action française*, Daudet compare la préface de *La Musique* au Goethe de *Poésie et Vérité*, comparaison qu'il reprend dans *Ecrivains et Artistes*. Henri Rambaud, qui avait déjà consacré le poète en 1923 avec Pierre Varillon, directeur de la très maurrassienne *Cité des Livres*, dans leur *Enquête sur les maîtres de la jeune littérature*, apprécie cette fois, l'authenticité lyrique des vers. Thibaudet, un de ses premiers commentateurs littéraires, rappelle, dans le *journal de Genève*, à quel point Maurras est l'un des fils spirituel de Mistral, dans l'*Opinion*, André Thérive n'hésite pas à comparer son hermétisme à celui de Valéry, et sa conception de l'œuvre poétique au Dante de la *Vita Nuova*.

Maurras est un poète, le propos semble essentiel au point que sont abondamment repris les commentaires critiques de 1919, tel celui, apparemment fondateur, de Joachim Gasquet, paru en complément à *L'Ode Historique de La Bataille de la Marne* dans un numéro spécial de la revue *Le Feu*. Nous n'avons pu trouver ce texte mais en avons trouvé la trace dans cette même revue de *La Muse française* du 10 juin 1927 : « Toute sagesse est dans le rythme, toute vérité dans les vers. C'eût été donc un vivant scandale que le plus sage et le plus véracé des hommes d'aujourd'hui ne parlât point dans la langue des dieux. Charles Maurras est poète. Dans cette tête si bien faite, où l'univers constamment s'organise selon les lois de la plus mouvante gradation, le vers, au sommet de la pensée, le vers chaque jour prend son vol, le vers chante dans l'antique éther d'où descendent les traditions. ». A ce texte « posthume »

---

<sup>831</sup> *Je ne veux traiter...*, A. Maurois, Revue *La Muse Française*, 10 juin 1927, o. cit. p : 372

<sup>832</sup> Carte d'Henri Bergson, postée le 4 Avril 1925, 576AP73.

<sup>833</sup> Roger Martin du Gard, art. *Vérités du moment*, Ed. La Nouvelle Revue Critique, 28 mars 1925.

s'ajoute celui de Daniel Halévy, également paru en 1919, dans ce même supplément à la revue *Le Feu*, témoignage qui justifie pleinement les deux dédicaces qui lui sont consacrées et qui enserrent la préface de *La Musique intérieure* :

« Je vois Maurras à Paris, un jeune, un très jeune homme aux environs de 1886. Que fera-t-il ? Comment donnera-t-il essor et satisfaction à sa vocation, qui est de créer une forme, un ordre de beauté ? « C'était un moment, a-t-il écrit, où la philosophie me semblait seule digne des regards d'un mortel. » Il dédaigne, il ignore la politique ; il compose des poèmes et ne les publie pas. Il s'essaie dans la critique d'art et le récit en prose. Anatole France, son maître, son ami, écrit pour ce premier volume une dédicace en vers. [...] France pensait écrire l'épigraphe d'une œuvre. Il écrivait une épitaphe, l'épitaphe du poète que Maurras ne sera pas. Ronsard, Racine, tous deux furent poètes d'une aristocratie, d'une dynastie et d'un roi. Où sont-elles, en 1890, l'aristocratie, la cour qui recevront un Maurras et, lui faisant honneur, s'honoreront ? Une création poétique est une collaboration, et le premier collaborateur d'un poète c'est le public. Maurras ne collaborera pas avec ce public mêlé qui écoute les meneurs de la presse et de la scène parisienne, avec cette théâtrocratie moderne si pareille à cette théâtrocratie ancienne dont Platon s'est détourné. » Maurras, plus jeune, n'a pu écrire et publier ses vers. Serait-ce encore la faute du capitaine Dreyfus ?

Les grands journaux parisiens ont salué l'œuvre avec plus ou moins de discrétion alors que les follicules qui s'agitent autour d'*Action française* encensent le grand et beau génie de Monsieur Maurras. La grande critique littéraire restant froidement polie, l'on exhume ces louanges anciennes, reprises par des commentateurs proches du héros d'*Action française* : ainsi l'avis d'Albert Thibaudet, paru le 4 mai 1925 dans *Le Journal de Genève* : « La poésie ne s'est pas présentée devant Maurras, inattendue, à un tournant de sa route, mais, bien au contraire, il a été lui-même conduit, dès l'origine, par un flot poétique. ».

Tout ceci consacre le présupposé que ce n'est pas l'œuvre poétique qui fait le poète mais l'homme, qui porte une âme innée de poète, qui fait, lorsqu'il le peut, œuvre de poésie. Cette antienne est relayée dans *L'Opinion*, par André Thérive : « M. Maurras bénit sa tâche de journaliste et de chef de parti, comme il bénit toutes les disciplines : la tyrannie quotidienne de la vie active ne l'a jamais empêché de se sentir intérieurement libre, et d'autant plus qu'il avait mieux obéi à la nécessité ; il dit, en termes inoubliables, que les vers, composés de tête, repris sans cesse comme un cher rêve, ont formé pour lui une consolation divine. Ils sont les fleurs du jardin secret où il se retire, non par dégoût morose, mais pour jouir de sa fièvre nocturne. Seuls en effet les gens qui vivent la nuit savent ce qu'une pensée solitaire y donne de plaisirs spirituels. Monsieur Maurras livre donc, avec *La Musique intérieure*, ce que la vie

de son esprit a de plus noble et de plus mystérieux. Quelque opinion qu'on professe sur la valeur de ses poèmes, on doit avouer qu'il a l'âme d'un poète, la vocation tyrannique, la fidélité constante des appels du cœur ; c'est bien du cœur qu'il s'agit. ».

Si ces hommages sont nombreux, ils restent néanmoins le fait de littérateurs souvent méconnus, nourris par l'*Action Française*, et dont les éloges dithyrambiques se noient dans l'emphase : « Une poésie sublime, des vers dorés, des vers parfaitement beaux, » voici quelques-unes des épithètes récurrentes choisies. Ces vocables reprennent à l'envi les termes d'hommages précédents, celui de Joachim Gasquet en particulier, toujours extrait du supplément à la revue *Le Feu* de 1919 : « Cette poésie du plus réaliste des penseurs est d'une sensibilité exquise. Sa lucide extase enivre sans troubler. Son pathétique est souriant. Elle a, dans la pureté de ses mots, la tendresse brillante des marbres de Naples. Elle atteint le cœur à travers l'esprit, et, par un mystère de grâce, dans un lieu plus secret de nous-mêmes, elle baise tout le sang, par delà le cœur et l'esprit elle atteint la gloire du corps. Elle est intime. Elle est païenne. Elle est provençale. Elle est vraie. Elle est dorée... »

D'autres commentaires, donnés par *Le Nouveau Mercure* en avril 1923, et concernant *Les Inscriptions*, sont de même abondamment repris et commentés, comme celui de Jacques Boulenger : « Maurras a écrit des vers parfaitement beaux ; il en est sans doute de plus géniaux, mais non de plus parfaitement beaux ; les siens ont l'air d'avoir été faits pour cette Pallas à qui Renan adressait sa prière, à l'Acropole... ».

C'est peu de dire que ses partisans le révèrent, dire qu'ils l'encensent serait plus juste et il évolue désormais au sein d'une garde rapprochée, tel un roi au milieu d'une cour. Afin de donner une image de la vénération dont il devient l'objet, nous citerons quelques nouvelles « critiques » si peu objectives et révérencieuses qu'elles prêtent à sourire, en une sorte d'auto-parodie inconsciente. Ainsi Xavier de Magallon fait paraître le 15 janvier 1926, dans la revue *Le Monde nouveau*, une étude intitulée : *Charles Maurras, poète*. L'on y trouve cette appréciation : « La liberté avec laquelle M. Charles Maurras a osé aborder le ton de l'ode n'ôte rien au nombre de ses strophes, à la fermeté de sa langue, à la richesse d'une pensée qui, même en pindarisant, sait s'exprimer simplement et harmonieusement. Ses modèles, à mon sens, ne se trouvent ni au XVIIème, ni au XIXème ni au XXème siècle : ce sont Pindare et Ronsard. »

Dans le même article, Magallon, qui appartient au petit sérail du maître, raconte une anecdote qu'il juge éclairante : « Un jour, une nuit plutôt, j'allais en Provence avec Charles Maurras. Tout le compartiment s'était endormi. Je m'éveillai. Charles Maurras était en face



de moi, les yeux clos. Mais, à ma grande surprise sa main levée battait la mesure, la mesure sans doute de quelque musique se déroulant en lui et qu'il rythmait. Pendant près d'une heure, je le vis ainsi *mesurer l'ordre et le mouvement*, peut-être à quelque poème, peut-être à la nation, aux nations. ».

Ce texte est loin d'être isolé, il s'en trouve des dizaines, de même nature, et l'on adresse sans cesse à Monsieur Maurras, poète, des poèmes composés à son honneur : ainsi l'*Ode à Charles Maurras*, d'Alfred Droin :

« Pour toi se tairont aux rostres populaires  
Les faiseurs de loi qui défont le pays,  
Tyrans flagellés par tes justes colères  
Et par ton mépris. »

Ou celle de Charles Porot, de mai 1927 :

« Qu'il doit briller votre étang d'or,  
Ô cher Maurras, l'étang où dort  
Le hâvre ouvert à nos fatigues !  
Vous qui savez jusqu'au péché  
Quelle douceur verse Psyché  
Par un tel soir sur les Martigues ! »

Ce florilège a du moins le mérite de donner quelque idée du culte rendu. Quelques voix s'élèvent néanmoins au sein de ce lectorat, déclarant *La Musique intérieure* très belle mais difficile, trop intellectuelle, et pour tout dire sans le dire vraiment, un peu froide : prenons ainsi l'exemple de Jean de Lassus, jeune rédacteur de *La Revue Bleue*, qui ose écrire au maître : « Plus tard, l'envoi dédié des *Inscriptions* me révélait les arcanes de la poésie maurrassienne, ces vers si elliptiques, aux mouvements rapides et passionnés, d'un tour aisé parfois, le plus souvent éclairés des lumières un peu dures de l'intelligence la plus haute. *La Musique intérieure*, d'une inquiète gravité tout humaine, m'élevant davantage, me fit parvenir au ciel pur des idées. A la Revue bleue, je louai de mon mieux ce grand courant de Poésie qui, depuis l'Antiquité, célèbre la magnification de l'Univers. J'avouais aussi la faiblesse de mon vol et mon fréquent aveuglement devant un lyrisme tout solaire : « Vous êtes un diamant de l'esprit, mais vos feux sont implacables ! »<sup>834</sup>

Le reproche fait sourire le grand homme. La même constatation, plus triviale, est reprise çà et là : on ne sait de qui ou de quoi parlent ces vers hermétiques. Cette critique est aussitôt combattue par les jeunes littérateurs maurrassiens, d'autant plus qu'elle est fréquente : il s'agit là « d'une critique moutonnaire qui déplore que Monsieur Maurras n'ait point illustré

---

<sup>834</sup> Deux lettres de Charles Maurras, par Jean de Lassus dans *La Revue Bleue*, texte cité par *La Muse française*, 10 juin 1927, op. cit. p. 368-371.

ses vers intimes d'aveux anecdotiques » selon René Groos, qui fustige cette critique du sensible, totalement dépassée par ce grand et beau génie.<sup>835</sup>

Afin de tordre le cou à ce même reproche, nous citerons l'éclairant article écrit par Henri Rambaud, dans *La Revue universelle* du 14 mai 1925 : « Certains se sont plaints de leur obscurité. C'est, je pense, qu'une lumière trop éclatante les éblouissait. Car il y a une obscurité qui procède de la gêne que nous donnent des notions qui hurlent de se voir accouplées. Mais les vers de Maurras sont francs de toute incohérence. D'où vient donc qu'ils demandent à certains esprits plus d'attention qu'ils n'ont accoutumé d'en accorder aux poètes ? Si je ne me trompe c'est qu'ils écartent décidément tout l'accessoire pour ne s'attacher qu'à l'essentiel : il va sans dire qu'on ne trouvera pas d'anecdotes ; mais encore leur plus noble effort est d'exprimer en paroles dorées les rapports constants des choses, les lois de l'être... ».

### 5.1 Le problème de l'adhésion politique

Force est de constater que les exclamations qui salueront un poète de génie, après la parution de *La Musique intérieure*, resteront liées à un parti pris idéologique. Ainsi, malgré les tentatives de séduction d'un public plus vaste, notamment à travers le choix d'éditeurs « tout public » plutôt que partisans, l'œuvre poétique de Maurras demeure, dans sa réception, réduite aux cénacles restreints des admirateurs politiques et lecteurs de *L'Action française*.

C'est ainsi que, malgré la forte campagne « publicitaire » menée depuis les milieux partisans, un fossé se creuse entre ceux qui en parlent, éperdus d'admiration, les Gonzague Truc, René Groos, René Lalou, Albert Thibaudet, Louis Pize, Gilbert Charles, Ernest Raynaud... et ceux qui n'en disent mot. Sans parler des moqueurs, tous les surréalistes, tous ceux qui déclarent qu'un tel fatras pompeux et poussiéreux leur tombe des mains. Leur têtes de Turc seront Anatole France, Maurice Barrès, le « rossignol du carnage », notamment à travers le célèbre procès fictif, Paul Claudel et, dans une moindre mesure, Charles Maurras, tous les « pontifes de la blague sérieuse », tous les « bons provinciaux. »<sup>836</sup>. Ainsi Benjamin Péret dédicace-t-il son roman *Il était une boulangère* à Charles Maurras : « avec tout mon mépris. »<sup>837</sup>.

---

<sup>835</sup> René Groos : La poésie de Charles Maurras, article repris dans *La Muse Française*, 10 juin 1927, op. cit.

<sup>836</sup> André Suarès, Jacques Doucet, *Le condottiere et le magicien, Correspondance choisie*, Julliard, Paris, 1994 lettre du 17 septembre 1922.

<sup>837</sup> Benjamin Péret, *Il était une boulangère*, CH.d.P.

Bien que la blessure, pour Maurras, qui attend la reconnaissance de ses pairs, soit assez vive, peu de critiques littéraires se penchent réellement sur cette œuvre afin de l'analyser. La préface fonde elle-même le préjugé d'une compilation tardive, née d'un courant mêlant art national et néo-classicisme déjà fortement dépassé. La référence, procédé permanent, à Dante, à Ronsard, convoque La Renaissance. Elle inspire l'idée d'une œuvre qui serait donc de *Défense et Illustration de la langue française* : or, comment concilier, dans le bouillonnement artistique des années 1925, l'idée de renouveau avec une vision aussi largement passéiste ? Maurras a déjà écrit une « Défense de la Langue française », en 1910... Il a beau parler de progrès, inscrire ce renouveau au sein d'une dynamique de reconstruction et de réappropriation culturelle, bien peu l'écoutent, qui ne veulent en aucun cas passer pour ses fidèles.

Qui plus est, le moment de cette parution est, pour Charles Maurras, particulièrement délicat. Herriot mis en minorité à la chambre, son ministère démissionne. Painlevé, l'ennemi de toujours, devient le nouveau président du conseil. Charles Maurras prend cette nomination comme un camouflet personnel. Depuis l'assassinat de Marius Plateau et la mort du jeune Daudet, un climat de méfiance des plus pesants règne à L'Action Française. Pourtant cela ne suffit pas à écarter tout danger : le 26 mai, M. Berger, le nouveau secrétaire administratif de la Ligue d'Action française, est assassiné, tué en quai de la gare Saint-Lazare par une jeune femme, Maria Bonnefoy, armée d'un pistolet. L'on crut à un suicide jusqu'à ce que la criminelle ne vienne s'accuser du crime. Il s'agit d'une domestique, en proie à un violent délire de la persécution, et qui déclare aux policiers : « Partout où j'ai été domestique, j'ai vu des espions. Je l'ai écrit à messieurs Léon Daudet et Charles Maurras, mais ils n'ont pas daigné me répondre. J'avais à me venger des royalistes qui refusaient de m'écouter. Ce sont des criminels. J'ai voulu en tuer au moins un. ».

Après la sanglante affaire de l'assassinat de Marius Plateau, et l'acquittement de la meurtrière, l'émotion est immense, ce nouveau meurtre soulevant une vive indignation dans presque tous les milieux politiques. L'on cherche à cet acte des raisons moins proches de la folie et l'idée d'un commanditaire tout-puissant fait son chemin. C'est ainsi que Charles Maurras se voit constamment escorté de gardes du corps. L'idée d'un gouvernement corrompu par le socialisme, de forces policières inavouées qui œuvrent contre lui dans l'ombre, berce cette impression de persécution.

Depuis l'assassinat d'Ernest Berger, il règne autour de lui un singulier climat de guerre ouverte, Maurras symbolisant l'intégrité mise à mal. Comme l'écrit Gonzague Truc dans *La Reconnaissance à Maurras* : « M. Charles Maurras vit d'une façon trop intense au milieu de

nous et son nom se mêle à des intérêts trop passionnés pour qu'on parle de lui sans excès. Il est admiré, il est haï, et nombre d'adversaires le méconnaissent en pleine connaissance de cause. Au moins sous le signe de l'art, ces ardeurs pourraient s'éteindre et laisser place à quelque sérénité. ».<sup>838</sup> Ceux qui ne l'adorent pas le détestent et n'ont pas la bonne foi nécessaire à un avis élogieux sur son œuvre littéraire.

Ainsi Maurras, qui fit les beaux jours de la critique "politique", se voit-il à son tour traité comme un sujet de polémique. Dès sa publication, son premier recueil de poésie est en proie aux controverses qui animent déjà, bien que dans une moindre mesure, les problématiques futures de sa réception en tant que poète, entre admirateurs partisans, cénacles élitistes pour le moins sceptiques et détracteurs littéraires qui refusent d'accorder le moindre crédit au poète. Ses adeptes seront ses lecteurs fervents, lecteurs politiques que sa poésie encourage, donnant des lettres de noblesse à une pensée réactionnaire. Nul doute qu'il n'en ait été conscient. Il porte le poids de ce qu'il fut, de ce qu'il est, en politique, bien qu'il ait confié l'édition de *La Musique intérieure* à Grasset, une maison "tout public", éloignée de son vieil éditeur de la Nouvelle Librairie Nationale, qui publie de son côté *Barbarie et Poésie*.<sup>839</sup>

Qu'importe que les lecteurs soient les abonnés ou les irréguliers d'*Action française* ? Si leur époque les méprise, les grands écrivains ne craignent pas le temps. Maurras se drape dans sa dignité, plein de dédain pour ceux qui ne voient pas l'importance de sa poésie. Et l'idée du complot, de l'acharnement de l'ennemi de grande presse, ce vieil ennemi de 1890 dont parlait Daniel Halévy, s'enracine durablement. Toutefois l'ennemi ne saura le faire taire. Un nouvel épisode judiciaire, qui permet d'abonder la démonstration du poète-martyr de ses idées, éclate au mois de juin.

## 5.2 L'affaire Schrameck

Plusieurs partisans de Maurras, qui arborent des armes « prohibées sur la voie publique » sont arrêtés sur l'ordre d'Abraham Schrameck, le nouveau ministre de l'Intérieur du cabinet Painlevé. Dès le 9 juin, dans les colonnes d'*Action française*, Maurras s'en prend violemment au ministre, déclarant que ce traître entend ainsi préparer la voie aux communistes : « Lorsque l'ennemi public se prépare à saisir les particuliers au saut du lit, à les prendre pour otages [...] vous, ministre de l'Intérieur, vous vous disposez à aplanir la route

---

<sup>838</sup> Gonzague Truc, *La Reconnaissance à Maurras*, article cité dans *La Muse française*, 10 juin 1927, op. cit. p. 374.

<sup>839</sup> Bruno Goyet : *Charles Maurras, une tentative éditoriale originale*, op. cit. p.199.

de l'émeute et à lui livrer les maisons de bons citoyens préalablement désarmés. Ce serait sans haine et sans reproche que je donnerais l'ordre de répandre votre sang de chien. ».

Déféré devant le parquet, Charles Maurras déclare au juge d'instruction qu'il ne regrette rien de ses propos : « J'ai vu Monsieur Schrameck ordonner le désarmement des patriotes, acte que je déclare comme criminel après l'assassinat de tant de nos amis. ». Le 10 juin, Maurras sera inculpé pour outrages à l'encontre du ministre de l'Intérieur. Il portera pourvoi et il recevra un courrier considérable d'encouragements.

En cet été 1925 les fractures internes de la société s'accroissent : la violence polémique fait rage, la grève sauvage du bureau de poste de la rue du Louvre, à Paris, dont le public a été violemment expulsé, cristallise l'angoisse de la petite bourgeoisie de plus en plus inquiète devant « les rouges ». Les nationalistes français se sentent trahis par l'évacuation de la Ruhr, achevée en juillet, l'inquiétude monte face à des activistes dangereux, encore que perçus comme délirants. En Allemagne, ayant été libéré de prison, Hitler publie « Mein Kampf » en ce même mois de juillet, déluge de 400 pages racistes menaçant en outre la France et l'Angleterre. Cette violente expression de l'impérialisme germanique passe à peu près inaperçue dans un climat politique qui cherche à tout prix l'apaisement : la conférence de Locarno met un terme apparent aux dissensions nées du traité de Versailles, Mussolini, signataire du traité avec Aristide Briand, Hans Luther et Austen Chamberlain, semble rentrer dans le rang. L'Allemagne et la France se sont engagées solennellement à ne recourir à la guerre en aucun cas, et l'on chantonne, à Paris, les chansons de Joséphine Baker et de Maurice Chevalier.

Hitler intéresse Maurras, il aimerait publier une traduction de Mein Kampf en français, pour alerter l'opinion, du moins le dira-t-il plus tard, mais aucun éditeur n'en reçoit l'autorisation. Maurras se tourne donc vers ce qu'il juge une consternante faiblesse. Première cause de scandale : le parti communiste italien, interdit en Italie, tient son III<sup>ème</sup> congrès à Lyon. C'est dire que le gouvernement français ouvre la porte « aux rouges ». Certes le gouvernement Painlevé est tombé, en novembre 1925, remplacé par le gouvernement d'Aristide Briand, plus modéré sur le plan politique. Mais Briand est l'homme de Locarno, ce qui offre la victoire au parti de la paix. Deuxième scandale de cette paix désarmée, qui affaiblit au lieu de consolider... Maurras écrira tant d'articles contre cette folie qu'il en fera deux gros volumes intitulés *Le Mauvais traité, de la victoire à Locarno, chronique d'une décadence*.

La décadence est décidément dans l'air du temps. Aidés de leurs amis, les poètes surréalistes, Paul Eluard, André Breton, Philippe Soupault, Jean Paulhan, Louis Aragon, les

peintres surréalistes dont Giorgio de Chirico, Max Ernst, Man Ray, Joan Miro donnent en novembre leur première exposition collective où Pablo Picasso fait immédiatement figure de proue. Cet art dont la raison est exclue déroute toutefois la plupart des gens qui le condamnent radicalement à moins qu'ils ne se plaisent à en évoquer la liberté anticonformiste et provocatrice. Sur la scène littéraire, un nouveau venu, Pierre Drieu La Rochelle offre un roman de société à demi-mondain, à demi-cynique, *L'Homme couvert de femmes*, dont le héros débauché, rêvant de mystique et de grandeur, ne supporte plus la décadence qui l'entoure comme sa propre déchéance.

A ce tournant de sa vie des années 1924-1925, Charles Maurras s'est plus que jamais dévoilé, donnant à lire une longue préface d'éléments biographiques, une anthologie poétique rassemblant ses vers, vers de jeunesse, de tristesse et de maturité, donnée comme le cheminement initiatique d'une âme figuré par « ce rythme intérieur qui est le mouvement même de l'essentiel de l'être. ».<sup>840</sup> Afin de poursuivre le combat de toute une vie, il adjoint à sa poésie la somme critique de *Barbarie et Poésie* qui permet d'ériger les règles philosophiques et politiques d'une esthétique de dépassement et d'adhésion héroïque. A-t-il tout dit, en poésie ? Il semble qu'à nouveau la course publique ne l'entraîne loin du champ de l'intime et que le poète de cette *Musique intérieure* qui résonne en lui, déçu, comme en retrait, ne veuille plus en partager le chant.

---

<sup>840</sup> Lettre de Charles Maurras à Jean de Lassus, citée dans « *Deux lettres de Charles Maurras, La Muse française*, 10 juin 1927, op. cit. p.370.

## DOCUMENTS, TABLEAUX ET ANALYSES :

### TOME I

Genre des œuvres de Maurras par Bruno Goyet .....	242
Éditeurs de Maurras par Bruno Goyet.....	255
Plan de <i>La Musique intérieure</i> .....	472
Les Inscriptions, les Inscriptions et les Sentences.....	475
Datation des citations successives dans <i>La Musique intérieure</i> .....	526
Résonance en "r" dans Le Poète du <i>Colloque des Morts</i> . .....	536
Répétition lexicale de <i>La Musique intérieure</i> .....	545

# TABLE DES MATIERES

## TOME I

REMERCIEMENTS .....	
PLAN GENERAL.....	
<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>2</b>
AVANT-PROPOS : 1945-2013.....	10
CHARLES MAURRAS, UNE FIGURE CONTROVERSEE .....	10
Genèse d'une querelle historiographique .....	11
1.Le procès de Charles Maurras : 1945 -1952.....	13
1.1 Le Procès Maurras .....	13
1.2 Politicien manipulateur ou poète égaré en politique ? .....	14
1.3 Doctrinaire fasciste ou monarchiste romantique ?.....	18
1.4 Traître à la patrie ou défenseur entriste ?.....	24
1.5 Un procès politique : les responsables de la défaite .....	29
1.6 Les conséquences du procès .....	35
1.7 Les violents conflits politiques et littéraires de l'après-guerre : 1945-1952.....	37
2.Réception de la figure de Charles Maurras : 1952-2013.....	46
2.1 La Mort du Héros .....	47
2.2 L'évincement du champ religieux .....	48
2.3 Evincement de la discursivité maurrassienne dans les champs politiques et littéraires de 1953 à 1968.....	51
2.4 Ruptures en interne.....	53
2.5 Tentatives de réhabilitation politique : un Maurras pour les masses ? .....	56
2.6 Tentatives de réhabilitation intellectuelle : Maurras et l'Université.....	62
2.7 La question du fascisme de Maurras .....	70
2.8 Tentatives de réhabilitation littéraire .....	78
2.9 L'évincement dans le champ littéraire.....	88
3.Le nœud des controverses, éléments de problématiques connexes .....	94
3.1 Un art politique.....	95
3.2 Lettré fanatique ou politique opportuniste ? .....	100
3.3 « Pour une esthétique de la réception » de la poésie de Charles Maurras.....	107
PREMIERE PARTIE : CHOISIR : 1885-1918.....	113
I - Les vertes années : 1885-1895 .....	113
1. Maurras dans le giron du symbolisme verlainien : 1885-1891.....	114
1.1 Un Jeune homme à Paris.....	114
1.2 Portrait de l'artiste en jeune homme .....	119
1.3 Un félibre postsymboliste .....	122
1.4 Les Trente Beautés de Martigues.....	127
1.5 Maurras et le Boulangisme .....	130
1.6 Images de bohème .....	133
1.7 Le jeune critique et l'école Romane .....	136
1.8 La Merveille du monde.....	138
2. Maurras à l'avant-garde de la critique littéraire : 1891-1895 .....	142
2.1 La crise félibréenne.....	143
2.2 Une radicalisation esthétique : 1893-1895.....	146
2.3 Contre Verlaine.....	153
2.4 Maurras à l'avant-garde de la critique littéraire .....	162



2.5 Un rapport ambigu à Moréas et « son » Ecole romane ? .....	171
3. L'œuvre de jeunesse : 1891-1894.....	173
3.1 Le cercle des poètes disparus .....	174
3.2 Un poète intimiste et discret : Le poète de Pour Psyché .....	177
3.3 La Vaine ballade des remontrances à Psyché osées par le vieux Faust .....	188
3.4 Un poète dans le mouvement de son époque.....	193
3.5 Sur une tête de Bourdelle.....	196
3.6 Le Chaos et l'Ordre.....	202
3.7 Le Chemin de Paradis .....	204
II - L'ENGAGEMENT 1896-1918 .....	209
DE LA CONVERSION AU MONARCHISME A LA GRANDE-GUERRE.....	209
1. Raison et sentiments : les conversions contradictoires : 1896-1900.....	210
1.1 Un Monarchiste attique.....	211
1.2 Un Royalisme de Raison.....	216
1.3 Le néoclassique adolescent.....	219
1.4 Antisémitisme de principe ou antisémitisme dans l'âme ?.....	223
1.5 Le fantasme antisémitisme .....	227
1.6 Les conversions .....	232
1.7 L'écrivain engagé .....	235
2. Le Doctrinaire du Nationalisme : la formation d'Action Française : 1898-1911 .....	241
2.1 1900-1905 : Maurras révolutionnaire .....	243
2.2 L'Hellénisme maurrassien .....	245
2.3 Une critique politique... ..	246
2.4 ...ou une critique de bon ton.....	250
2.5 Révolutionnaire ou conservateur ? 1905-1911 .....	255
2.6 Prise de contrôle du parti monarchiste .....	258
2.7 Les limites des ambitions maurrassiennes .....	261
2.8 Le second Pour Psyché .....	265
3. Maurras et La Grande Guerre : 1912-1918.....	277
3.1 L'immédiat avant-guerre .....	278
3.2 Politique extérieure : Maurras diplomate.....	281
3.3 Politique intérieure : La chasse aux traîtres .....	282
3.4 La part du combattant .....	286
3.5 Vers une reconnaissance littéraire : le poète civique .....	289
3.6 L'Ode historique à la Bataille de la Marne .....	294
DEUXIEME PARTIE : CONVAINCRE : 1918-1925.....	330
I - LES TENTATIVES DE NORMALISATION DE MAURRAS ET DE L'ACTION FRANÇAISE : 1918-1921 .....	331
1. La normalisation d'un parti politique .....	331
1.1 L'Action française et les milieux de la moyenne bourgeoisie provinciale .....	332
1.2 Tentatives de pénétration de la classe bourgeoise dans la capitale .....	337
2. La normalisation de l'organe de presse .....	340
2.1 Un double jeu d'influence.....	342
2.2 La littérisation de l'organe de presse : les métèques d'Action française .....	346
2.3 La normalisation de l'organe de presse .....	352
3. Littérature d'abord ! .....	361
3.1 La littérisation de l'œuvre.....	362
3.2 Stratégies éditoriales .....	364
3.3 Se réécrire .....	366
3.4 L'image du grand homme.....	367
3.5 Le classicisme maurrassien : un propos dépassé ?.....	371
3.6 Images de la vie de bohème .....	375

II - LE POETE TARDIF : 1921-1924.....	378
1. Analyse Littéraire : Les Inscriptions : 1921 .....	379
1.1 Genèse des Inscriptions .....	379
1.2 Les Inscriptions : analyse littéraire de chaque poème.....	380
1.3 Analyse globale du recueil : Les Inscriptions .....	402
2. Les Forces latines : 1922-1924.....	404
2.1 Essai critique et esthétique : Les Forces latines .....	404
2.2 Un climat de violence .....	408
2.3 Le Mystère d'Ulysse.....	411
2.4 Les nouvelles générations de poètes .....	433
2.5 Echech à l'Académie .....	437
III - ANALYSE LITTERAIRE : LA MUSIQUE INTERIEURE : 1925.....	449
1. Poète ou guerrier ? Le contexte de parution de La Musique intérieure .....	451
1.1 Un poète grand public.....	452
1.2 Une surprenante préface .....	454
1.3 En hommage posthume.....	455
1.4 La musique en sourdine .....	457
1.5 Le besoin d'être enfin soi-même .....	459
1.6 L'hagiographie maurrassienne.....	461
1.7 La musique inspirée .....	465
2. Etude linéaire de La Musique intérieure .....	471
2.1 La structure chronologique de La Musique Intérieure.....	472
2.1.1 Le fil mêlé.....	472
2.1.2 Le temps de l'écriture.....	473
2.1.3 Le temps du souvenir .....	476
2.2 Etude dissociée de chaque livre .....	476
2.2.1 Prime .....	476
2.2.2 None.....	480
2.2.3 Les Poèmes en cours .....	487
2.2.4 Les Inscriptions et les Sentences .....	508
2.2.5 Le Mystère d'Ulysse .....	520
3. Analyse globale de La Musique intérieure .....	524
3.1 Une esthétique néo-classique.....	524
3.1.1 La didactique de l'hommage.....	525
3.1.2 L'esthétique classique .....	528
3.2 Une esthétique de L'appel .....	532
3.2.1 Polyphonie .....	532
3.2.2 La mystique de la Nature .....	543
3.2.3 La projection héroïque .....	544
3.3 Un imaginaire de références mythiques.....	548
4. La question de la tentation fasciste.....	559
4.1 L'arriviste .....	561
4.2 Une dialectique historique logique .....	565
4.3 Barbarie et Poésie .....	570
4.4 Du Roman rustique au roman mystique.....	572
5. Réception de La Musique intérieure.....	575
5.1 Le problème de l'adhésion politique.....	580
5.2 L'affaire Schrameck .....	582