

# Le style, c'est la droite ?

*par Vincent Berthelier*

---

**La prétendue supériorité des écrivains de droite est un lieu commun fabriqué autant par les intéressés que par certains adversaires. L'étude des textes prouve en fait qu'au sein de la droite, la diversité des styles littéraires est au service de postures et de stratégies tributaires du contexte.**

---

Les écrivains de droite écrivent-ils mieux que les autres ? À en croire certains, il y aurait des affinités électives entre la droite et le style, voire entre la droite et la littérature. En 2016, le journaliste, critique et romancier Bruno de Cessole, alors rédacteur en chef à *Valeurs actuelles*, situait ainsi « les écrivains à style plutôt à droite »<sup>1</sup>. Ce n'était pas le moins prudent, ni le plus catégorique : pour l'essayiste Élisabeth Lévy, la littérature de gauche « est ennuyeuse à périr » quand la gauche est hégémonique (comprendre : « tout le temps »). Avant elle, Michel Houellebecq s'amuse à faire dire à Philippe Sollers, dans le roman *Les Particules élémentaires* (1998) : « Vous êtes réactionnaire, c'est bien. Tous les grands écrivains sont réactionnaires. Balzac, Flaubert, Baudelaire, Dostoïevski : que des réactionnaires. »<sup>2</sup>

Tous, pourrait-on dire, reprennent Albert Thibaudet, critique littéraire attitré de la *Nouvelle Revue française* et radical de gauche, qui, décrivant en 1932 la pente « dextrogyre » de la littérature française, notait : « Il n'y a eu de littérature politique originale, vivante, pittoresque qu'à droite et même à l'extrême droite. »<sup>3</sup> D'un Albert l'autre, on retrouve ce même genre d'idée chez Camus, qui en 1952 se voyait reprocher

---

<sup>1</sup> Matthias Giroux, « Bruno de Cessole : "Le déclin politique de la France est inséparable de son déclin littéraire" », sur *PHILITT*, 14 janvier 2016.

<sup>2</sup> Michel Houellebecq, *Les Particules élémentaires*, Paris, Flammarion, 1998, p. 229.

<sup>3</sup> Albert Thibaudet, *Les Idées politiques de la France*, Paris, Stock, 1932, p. 37.

son style propre à séduire la droite et dut se débattre avec l'idée « que le beau style est de droite et que les hommes de gauche se doivent, par vertu révolutionnaire, d'écrire le baragouin et le jargon »<sup>4</sup>. En somme, cette mystérieuse affinité entre la droite et le style semble aussi ancienne que tenace, et le destin littéraire de la gauche paraît en comparaison bien ingrat.

## Naissance et usages d'un paradoxe

Mais qu'est-ce que ce style que les écrivains de droite maîtriseraient ? Et d'ailleurs pourquoi cette supposée maîtrise ? Première réponse : la gauche est assimilée à l'idéalisme. Or, on ne fait pas de bonne littérature avec de bons sentiments, disait Gide (qui était de gauche). Deuxième réponse : la gauche, c'est le peuple. Et pour parler au peuple, il faut s'adresser à lui dans une langue à la fois simple et classique : le français appris à l'école communale. Enfin, la gauche, c'est l'engagement : pour elle, la littérature est un instrument de propagande, non une fin en soi. En somme, la littérature de gauche serait une littérature à idées, voire à thèse, béatement optimiste et lourdement didactique.

À l'opposé, comment serait le style de droite ? Difficile à saisir, assurément. Car de la droite, on attend qu'elle conserve, qu'elle archaïse, qu'elle garde intact dans sa prose le lustre du passé et de la vieille noblesse. Mais la même droite n'a-t-elle pas tendance à transgresser l'ordre littéraire qu'elle est censée défendre ? Les auteurs qui écrivent en langue parlée sont tous de droite ou du centre, et les argotiers comme Céline « sont toujours de fieffés réactionnaires »<sup>5</sup>, écrivait Raymond Queneau. Voilà donc une situation pour le moins paradoxale : en littérature, les révolutionnaires conserveraient, et les réactionnaires révolutionneraient le style. Les amis du prolétariat parleraient donc un français académique, tandis que les amis de l'ordre jargonneraient comme des « apaches », des voyous de faubourg.

Le présent essai propose de réexaminer ces questions, en évitant les paradoxes séduisants, mais trompeurs. En réalité, si l'idée d'un style de droite remonte au moins à Stendhal (qui évoquait déjà un « style à l'usage des duchesses »<sup>6</sup>), elle ne se cristallise

---

<sup>4</sup> Albert Camus, « Révolte et servitude » (lettre adressée aux *Temps modernes* le 30 juin 1952), dans *Essais*, Gallimard, 1965, p. 756.

<sup>5</sup> Raymond Queneau, « On cause », paru dans *Les Lettres françaises* du 6 mai 1948, repris dans *Bâtons, chiffres et lettres* (1950), éd. revue et augmentée, Paris, Gallimard, 1985, p. 53-56.

<sup>6</sup> Stendhal, *Paris-Londres*, éd. R. Dénier, Paris, Stock, 1997, p. 494.

vraiment que dans les années 1950. Ce sont les Hussards, de jeunes écrivains de droite qui ne s'étaient pas compromis (ou pas trop gravement) sous l'Occupation, qui réussirent à l'imposer dans les imaginaires. En témoigne un numéro spécial de la revue *La Parisienne* dont l'article central est intitulé : « Existe-t-il un style littéraire de droite ? »<sup>7</sup>. Ce texte concentre la nouvelle idéologie littéraire que la droite réactionnaire défend parfois encore aujourd'hui : la gauche engagée (celle de Sartre et consorts) est ennuyeuse, pesante, didactique. Au contraire, la droite a un style désinvolte, impertinent, élégamment bâclé. Cette conception du style se réclame, fantasmatiquement, des qualités d'une classe réactionnaire, l'aristocratie (son aisance, sa *sprezzatura* ou nonchalance) ; elle se nourrit aussi des figures de dandys littéraires, de Barbey d'Aurevilly à Drieu la Rochelle, en passant par Paul Morand.

Or, on ne saurait trop souligner la fonction politique de ce discours. Si, parmi les Hussards, Jacques Laurent, Roger Nimier ou Antoine Blondin cherchent tant à discréditer toute forme d'engagement littéraire et à déplacer l'attention sur les qualités stylistiques de la littérature de droite, c'est d'abord pour minimiser l'engagement vichyste ou hitlérien de la droite littéraire sous l'Occupation et pour réhabiliter leurs aînés (Louis-Ferdinand Céline, Paul Morand, Jacques Chardonne, Pierre Drieu La Rochelle, etc.) en les présentant comme des stylistes.

Il faut voir qu'à ce discours, situé entre la littérature et le journalisme, s'adjoint toute une production romanesque et une pratique stylistique qui se veulent légères et impertinentes. *Le Petit Canard* (1954) de J. Laurent, *Les Épées* (1948) de R. Nimier, *L'Europe buissonnière* (1949) d'A. Blondin sont autant de récits se déroulant pendant la guerre, et dont les anti-héros sont ballottés par l'Histoire. Passant de la Résistance à la Milice au gré des circonstances, ils s'engagent ça ou là pour des motifs farfelus : si Antoine, le héros du *Petit Canard*, « entre à la L.V.F. [La Légion des volontaires français contre le bolchévisme, dite Légion des volontaires français], c'est parce qu'un officier polonais a embrassé celle qu'il aimait »<sup>8</sup>. Dans *Les Épées*, Sanders combat les Allemands parce qu'il n'aime pas « leur allure appliquée, leur sang sur les mains – tellement semblable aux taches d'encre sur les doigts des bons élèves »<sup>9</sup>. Ces causalités non pertinentes constituent un ressort comique efficace, qui permet de justifier la légèreté et l'inconséquence dont se réclament les Hussards.

---

<sup>7</sup> « Existe-t-il un style littéraire de droite ? », *La Parisienne*, juin 1955, repris dans Jacques Laurent, *Les Années 50*, Lyon, La Manufacture, 1989, p. 142 et suivantes.

<sup>8</sup> Jacques Laurent, *Le Petit Canard*, Paris, Grasset, 1954, p. XI.

<sup>9</sup> Roger Nimier, *Les Épées* (1948), Paris, Gallimard, 1973, p. 51.

Pour mener cette stratégie littéraire, la jeune garde réactionnaire est secondée par les plus anciens. Ainsi, sans avoir lui-même collaboré, Marcel Aymé consacre beaucoup d'énergie après-guerre à défendre ses mauvaises fréquentations (c'est un grand ami de Robert Brasillach). Dans son roman *Uranus* (1948), il met en scène un collaborateur, Maxime Loin, dont il expose les motivations profondes :

Il s'était heurté à des gens rudes auxquels sa lavallière, ses façons polies, sa distinction un peu féminine avaient déplu. [...] Loin s'était réfugié dans un socialisme intellectuel, vagabond, où il se trouvait à la merci d'une lecture ou d'une rencontre.<sup>10</sup>

Être conduit au fascisme par le goût des lavallières : voilà le genre de raisonnement qui, sous des dehors burlesques, accrédite le relativisme politique et moral qu'une partie des anciens collabo essaie d'imposer après la Libération.

Jacques Chardonne (auteur réputé avant-guerre pour son écriture sobre et élégante) écrit dans son récit *Vivre à Madère* (1953), que « *si un écrivain a du style, ce qu'il dit n'a aucune importance* »<sup>11</sup>. C'était oublier un peu vite que, s'il avait été recruté à la NRF dans les années 1930, c'était précisément pour écrire des articles politiques et faire contrepoids aux opinions de gauche dans la revue. Et dès le début de l'Occupation, ce styliste recommande d'accueillir chaleureusement les Allemands dans le récit « *L'été à La Maurie* » (paru dans le premier numéro de la NRF de Drieu), et exprime ses sympathies nazies dans l'essai *Voir la Figure* (1941).

Évoluant dans des cercles différents et occupant une position relativement marginale dans le champ littéraire français, Cioran déploie néanmoins une stratégie similaire. Le moraliste désabusé de *De l'inconvénient d'être né* (1973) a d'abord été un pro-hitlérien convaincu durant ses années roumaines. Arrivé à Paris sous l'Occupation, il est ensuite parvenu à dissimuler cet engagement : d'une part en occultant son passé, d'autre part en entretenant une image de penseur apolitique et esthète, ou de « métèque » se souciant exclusivement d'écrire convenablement dans le français de Pascal et de La Bruyère. Avec ses recueils d'aphorismes qui sont autant de paradoxes et de bons mots, il se défend de toute cohérence philosophique ou idéologique : « Ce n'est pas sérieux. On ne pourrait pas être professeur de fac avec des aphorismes. »<sup>12</sup> Mais son œuvre continue de porter une tension entre élaboration stylistique désintéressée et essayisme réactionnaire. C'est particulièrement visible dans un texte tardif intitulé « *Les deux vérités* » (1977), qui développe une réflexion

---

<sup>10</sup> Marcel Aymé, *Uranus* (1948), dans *Œuvres romanesques complètes (1941-1967)*, t. III, p. 1082.

<sup>11</sup> Jacques Chardonne, *Vivre à Madère* (1953), Paris, Grasset, 1984, p. 230.

<sup>12</sup> Cioran, entretien avec Léo Gillet, 1<sup>er</sup> février 1982, dans *Entretiens*, Paris, Gallimard, 1995, p. 77.

sur le déclin des civilisations. L'idée de déclin civilisationnel, tirée d'Oswald Spengler, est repensée dans les termes de la Nouvelle Droite (que Cioran lit attentivement à ce moment-là) : la race blanche risque de disparaître sous l'afflux de populations immigrés.

Dans le métro, un soir, je regardais attentivement autour de moi : nous étions tous venus d'ailleurs... Parmi nous pourtant, deux ou trois figures *d'ici*, silhouettes embarrassées qui avaient l'air de demander pardon d'être là. Le même spectacle à Londres.

Les migrations, aujourd'hui, ne se font plus par déplacements compacts mais par infiltrations successives [...]. De même que l'ancienne, la nouvelle *Völkerwanderung* [« migration des peuples », expression proche de celle qui caractérise en France les « invasions barbares »] suscitera une confusion ethnique dont on ne peut prévoir nettement les phases.<sup>13</sup>

La difficulté du texte réside dans les brouillages énonciatifs qu'il opère. Si l'on y perçoit la rhétorique propre au discours raciste anti-immigration (l'antithèse entre « eux » et « nous », « ici » et « ailleurs », la métaphore des « infiltrations »), on voit en même temps que cette rhétorique est troublée par l'ethos de Cioran, qui, avec le « nous » du premier paragraphe, s'inclut parmi les étrangers. Sa posture de mètèque, au cœur de son esthétique, euphémise le contenu idéologique du texte. Alors même que Cioran est en train d'introduire en littérature un idéologème réactionnaire (le « Grand Remplacement » avant l'heure) et de le diffuser dans la *NRF*, le texte peut toujours se retrancher derrière ses contradictions logiques et éthiques.

Mais le cas le mieux connu d'instrumentalisation du style, c'est celui de Céline. Sa renommée d'écrivain et l'aura sulfureuse de ses pamphlets antisémites l'ont en effet érigé en archétype de l'écrivain d'extrême droite talentueux. En outre, les multiples interviews qu'il a données après-guerre, ainsi que les *Entretiens avec le professeur Y* (1955), sont parvenues à fixer l'image du styliste, dont l'écriture argotique et puissante rachèterait les errements politiques. « Le style contre les idées » : c'est ainsi qu'un ancien collaborateur et disciple de Céline, Lucien Combelle, a résumé les positions esthétiques de son maître. Mais une récente étude d'A. Duraffour et P.-A. Taguieff a rappelé combien l'engagement pro-hitlérien et antisémite de Céline n'avait rien d'un jeu ou d'une pose théâtrale<sup>14</sup>. Il y a donc, à tout le moins, le style *et* les idées.

---

<sup>13</sup> Cioran, « Les deux vérités », *La Nouvelle Revue française*, n° 293, mai 1977, repris dans *Écartèlement* (1979). Voir *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1995, p. 1412-1413.

<sup>14</sup> Annie Duraffour et Pierre-André Taguieff, *Céline, la race, le Juif : légende littéraire et vérité historique*, Paris, Fayard, 2017.

Les pamphlets montrent à quel point Céline concevait son style comme un outil politique. *Bagatelles pour un massacre* (1937) ou *Les Beaux draps* (1941) ne sont pas seulement des brûlots racistes, ce sont aussi des charges violentes contre le style classique et académique, « enjuivé » selon Céline. L'écriture littéraire de Gide, Proust, Mauriac et même de Maurras (pourtant tête de file du mouvement monarchiste Action française), composée dans un français sclérosé, coupé de l'usage du peuple, serait incapable de susciter une émotion authentique :

Tout ce qui pourrait provoquer le moindre sursaut émotif, la plus furtive révolte, au sein des masses parfaitement avilies, abusées, trompées de cent mille manières, réveiller chez les indigènes la moindre velléité, le moindre rappel de leur authentique, instinctive émotion, trouve la critique en immédiate, haineuse, farouche, irréductible opposition.<sup>15</sup>

En élaborant un style inspiré de la langue parlée et populaire, Céline ne vise pas seulement l'authenticité : il entend s'adresser au peuple en tant qu'élément ethniquement sain et homogène, secouer et réveiller la « race blanche paysanne »<sup>16</sup>. À l'époque des pamphlets (et peut-être même avant), le style de Céline est donc conçu par son auteur comme un style raciste, nationaliste et mobilisateur. C'est seulement après-guerre que Céline, par souci tactique, a dépolitisé son discours sur le style et mis l'accent sur la dimension formelle de son œuvre – dont le contenu politique, de *D'un château l'autre* (1957) à *Rigodon* (1969), n'a pas disparu pour autant.

Céline fournit donc l'exemple d'une œuvre littéraire qui radicalise de façon audacieuse les élaborations stylistiques de son temps (l'oralisation de la prose), et qui articule ses expérimentations stylistiques à une perspective politique d'extrême droite. Mais il donne aussi l'exemple d'un écrivain qui emploie la notion de style pour dissimuler et minimiser son engagement politique, en renversant son discours après-guerre et en situant l'essentiel de son œuvre dans la forme plutôt que dans le fond.

On voit comment s'est constitué, au lendemain de la Libération, un *imaginaire stylistique* qui a la vie dure : l'association entre la droite et le style, l'opposition entre le style et l'engagement politique. Du point de vue des pratiques stylistiques, il n'y a certes rien de comparable entre un Chardonne au style classicisant et l'argot de Bardamu ; mais le recours aux causalités délirantes, à l'ironie, à la pluralité des points de vue (ou polyphonie) est commun aux Hussards et à Marcel Aymé. Dans tous les cas, l'emploi du style (réel ou fantasmé) comme alibi politique marque une rupture,

---

<sup>15</sup> Louis-Ferdinand Céline, *Bagatelles pour un massacre*, Paris, Denoël, 1937, p. 173.

<sup>16</sup> Lettre de 1933 au traducteur hollandais de *Voyage au bout de la nuit*, citée par Philippe Roussin, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire*, Paris, Gallimard, 2005, p. 345.

circonstancielle et stratégique, avec la conception réactionnaire du style qui prévalait jusqu'alors.

## À l'école d'Action française

La première moitié du XX<sup>e</sup> siècle est dominée par la figure de Charles Maurras. Le chef de file des royalistes français et principal théoricien de l'extrême droite propose une doctrine unifiée, à la fois politique – le « nationalisme intégral » – et esthétique. Il défend un néoclassicisme censé correspondre au génie national français, hostile aux brumes nordiques du romantisme et à tous les courants qui en découlent (Parnasse, symbolisme, décadentisme, naturalisme, surréalisme, etc.). Dans cette conception, le style est un moyen, pas une fin en soi : il doit servir à exprimer nettement et vigoureusement la pensée. Le style classique et sain subordonne le mot à la phrase, la phrase au texte, le texte à l'expression d'une idée claire (qui, pour Maurras, ne peut être qu'une idée nationaliste). De même, dans un corps politique sain, les parties (les individus) sont subordonnées au tout (la nation).

À l'inverse, Maurras accuse les différents avatars du romantisme d'être des esthétiques germaniques, marquées par l'individualisme protestant, vecteur supposé de la décadence démocratique. Selon cet imaginaire esthétique-politique, dans le style romantique, « [i]l n'y a pas deux mots qui ne s'y prennent au collet, en s'accusant l'un l'autre de porter atteinte aux droits sacrés de leur individu. »<sup>17</sup> Les romantiques (Chateaubriand, Hugo, Musset, et jusqu'à Rimbaud) auraient tous nourri le culte du mot pour le mot, le verbalisme au détriment de l'expression claire des idées. D'où des livres au vocabulaire exotique et aux assonances charmeuses, mais dépourvues de signification d'ensemble, comme Maurras le dit de Chateaubriand (qu'il accuse au passage d'être un faux réactionnaire) : « Volupté faite mot, volupté faite succession et agencement de sonorités. Je ne saurais qualifier autrement son "grand secret de mélancolie" ou sa "molle intumescence des vagues". »<sup>18</sup> Conformément au slogan de l'Action française (« Politique d'abord ! »), Maurras réclame donc un style orienté et engagé, sans ornement gratuit.

Or, tous les écrivains liés à l'extrême droite à cette époque sont de près ou de loin imprégnés de la pensée d'Action française. Georges Bernanos, romancier

---

<sup>17</sup> Charles Maurras, « Trois romantiques », *Revue Encyclopédique Larousse*, n° 134, 1896.

<sup>18</sup> « Le goût de chair », note à *Trois idées politiques*.

catholique à l'œuvre profuse, reprend par exemple le même credo : « On ne peut le nier : l'art a un autre but que lui-même »<sup>19</sup>. Pour cet ancien Camelot du Roi, qui renoue avec les monarchistes en 1926, la littérature est subordonnée à son message (politique, mais aussi religieux). Ses grands romans, à commencer par *Sous le soleil de Satan* (1926), sont aussi des romans polémiques. Le beau style, le culte esthète de la forme pour la forme sont en revanche synonymes de détour et de mensonge. Pour Bernanos, un Proust, un Gide, un Anatole France sont autant de beaux prosateurs à l'œuvre vide et dénuée de spiritualité. Mais là où Maurras développait encore une esthétique de la clarté et du raffinement, Bernanos avance plutôt un idéal de sincérité brute, une *parrhesia* (« tout dire ») qui prend le risque de la maladresse ou de la grossièreté. Le style français est pour lui un style franc, celui du polémiste antisémite Édouard Drumont ou de Céline, dont il admire *Voyage au bout de la nuit* (1932) – même si Bernanos a une formation classique, et que son écriture est nettement plus policée que la leur.

En somme, cette conception proprement réactionnaire du style littéraire, dominante dans la première moitié du siècle, permet de prendre la mesure du revirement de la droite quand, dans les années 1950, elle commence à se revendiquer stylistique. Malgré quelques points de rencontre, le style de droite ne correspond évidemment pas à une pratique rédactionnelle unifiée. C'est en revanche une notion assez plastique pour rassembler divers auteurs qui souhaitent minimiser un engagement politique désormais compromettant. Devenu synonyme, non plus d'expression efficace des idées comme chez Maurras, mais de jeu formel, de légèreté, de désinvolture, le style devient une des chevilles ouvrières de la réhabilitation de la droite littéraire.

## Des réactions contemporaines

Cependant, l'efflorescence d'avant-gardes littéraires et artistiques dans les années 1960 place plutôt à gauche le souci d'expérimenter et d'innover formellement. En même temps, la droite littéraire dépérit ou s'installe : l'entrée de Paul Morand, puis de Michel Déon et Jacques Laurent à l'Académie française rend peu plausible l'image de rebelles que cultivaient les Hussards ; jusqu'aux années 1980, tandis que l'extrême droite politique se reconstitue lentement, la littérature réactionnaire traverse un

---

<sup>19</sup> Lettre de Georges Bernanos à Frédéric Lefèvre de juin 1926, reprise dans *Essais et écrits de combat*, M. Estève (éd.), Paris, Gallimard, 1971, t. I, p. 1050.

passage à vide. Certes, nous avons vu que l'association entre droite et style perduraient dans les imaginaires. Mais qu'en est-il des nouveaux écrivains réactionnaires qui acquièrent une notoriété vers les années 1990 ? Quelle est donc l'attitude qu'ils adoptent à l'égard du style ? Si la presse de droite entretient le souvenir des Hussards et de leur entourage, c'est plutôt par rapport au Nouveau Roman, dernier grand modèle en date d'expérimentation stylistique et narratologique, que se positionnent des écrivains comme Michel Houellebecq, Renaud Camus ou Richard Millet.

Houellebecq a ainsi adopté un parti-pris résolument anti-formaliste (on pense entre autres à son article contre Robbe-Grillet<sup>20</sup>). Revendiquant une littérature figurative et réaliste, il a gagné une réputation d'auteur sans style, ou au style pauvre, froid, clinique, etc.<sup>21</sup> En réalité, il n'y a pas d'écriture littéraire « sans style » : le style de Houellebecq est composé de procédés qui donnent une impression de sécheresse, permettant de faire passer la fiction pour autre chose (reportage, étude sociologique ou scientifique). Par exemple, ces juxtapositions qu'on nomme parataxe, dans *Les Particules élémentaires* (1998) :

En 1961 son grand-père mourut. Sous nos climats, un cadavre de mammifère ou d'oiseaux attire d'abord certaines mouches (*Musca, Curtonevra*) ; dès que la décomposition le touche un tant soit peu, de nouvelles espèces entrent en jeu, notamment les *Calliphora* et les *Lucilia*<sup>22</sup>.

D'ailleurs, ses œuvres plus récentes, *Soumission* (2015), *Sérotonine* (2019) et *Anéantir* (2022), se distinguent de ce premier style. Sans changer foncièrement son écriture ou sa syntaxe, Houellebecq remplace les points par des virgules, ce qui allonge considérablement ses phrases. Or, la phrase longue est un marqueur de littérarité très visible. Sa prose, en prenant désormais des allures de flux de conscience (évidemment très tempéré par rapport à celui, si caractéristique, de James Joyce), peut prétendre à une reconnaissance plus purement esthétique.

À l'inverse, des écrivains comme Renaud Camus ou Richard Millet se sont toujours réclamés de l'héritage du Nouveau Roman et de la période structuraliste. Chez Renaud Camus, on observe cependant une tension entre la production littéraire et la production militante. Ses premiers romans (les *Églogues*, ou le diptyque *Roman Roi-Roman furieux*, formidable synthèse du Nouveau Roman et du roman historique classique) introduisaient des jeux multiples et digressifs sur les signifiants, les

---

<sup>20</sup> Michel Houellebecq, « Coupes de sol », dans *Interventions*, Paris, Flammarion, 1998.

<sup>21</sup> Samuel Estier, *À propos du « style » de Houellebecq : retour sur une controverse (1998-2010)*, Lausanne, Archipel, 2015.

<sup>22</sup> Michel Houellebecq, *Les Particules élémentaires*, Paris, Flammarion, 1998, p. 51.

signifiés, les étymologies, creusait les doubles-fonds du langage et les intertextes littéraires. Mais à partir des années 1990, sa production devient plus politique ; les jeux étymologiques prennent la forme d'une quête des racines, du vrai sens des mots et des choses ; la multiplicité sémantique laisse place à l'univocité de la rhétorique militante. L'essai *Du sens* (2002) garde la forme de ses premiers livres (avec des renvois infinis, des notes de bas de pages insérées dans des notes, et motivées par des digressions sur des ambiguïtés sémantiques), mais dans le seul but de conclure que le véritable sens du mot *Europe* est « sans les Turcs ». La fin du *Discours d'Orange*, prononcé en 2012 pour fédérer les opposants au « Grand Remplacement », trahit mieux encore ce revirement : « Ne laissons pas des querelles de personnes ou des *excès de sensibilité sémantique* nous diviser. Il s'agit du salut de la patrie<sup>23</sup>. » L'engagement réactionnaire de Camus se fonde ainsi sur un renoncement à l'expérimentation stylistique et à la modernité littéraire.

Ce n'est pas le cas chez Richard Millet, qui se réclame de certains nouveaux romanciers, mais dans une optique élitiste. Millet diagnostique un déclin du style (« perçu comme étant *de droite* »<sup>24</sup>) et de la littérature en général, corrélé à la standardisation du monde, au multiculturalisme, à la fin du catholicisme et des hiérarchies traditionnelles. Ce constat réactionnaire s'appuie sur une conception élitiste du style littéraire : la syntaxe complexe d'un Claude Simon est vouée à ne pas trouver de public dans une société démocratique et mondialisée (tout comme la musique atonale ou le cinéma de Béla Tarr). Contrairement à des essayistes se réclamant d'avant-gardes passées pour nourrir un discours contestataire (que l'on songe par exemple à Annie Le Brun qui réactualise la révolte surréaliste), Millet réintègre le Nouveau Roman dans la grande tradition de la prose française, faisant se côtoyer Claude Simon et Saint-Simon, tous deux adeptes d'une supposée « phrase longue ». Le propre style de Millet s'en réclame, même si ses phrases sont beaucoup plus de son temps que l'auteur ne le voudrait : s'allongeant essentiellement par ajout successif de subordinées relatives ou de participes présents sur leur droite, elles n'ont pas la nature périodique des phrases de Proust ou du *Tramway*<sup>25</sup>. Chez Millet comme ailleurs, la mise en scène du style l'emporte fréquemment sur la virtuosité réelle des pratiques rédactionnelles.

J'ai tâché de résumer ici les rapports que la droite littéraire française a entretenus avec le style au cours du XX<sup>e</sup> siècle. Les réactionnaires du début du siècle,

---

<sup>23</sup> Renaud Camus, *Le grand remplacement* suivi de *Discours d'Orange*, Plieux, chez l'auteur, 2012, p. 170. Nous soulignons.

<sup>24</sup> Richard Millet, *Langue fantôme*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2012, p. 22.

<sup>25</sup> Claude Simon, *Le Tramway*, Paris, Minuit, 2001. Lire par exemple la page 70.

formés à l'école d'Action française, nourrissent une conception instrumentale du style, animée par le souci d'exprimer efficacement les idées nationalistes. À ce souci d'efficacité succède une affectation d'insouciance, dont nous avons vu ce qu'elle devait aux circonstances : la Libération contraint les auteurs d'extrême droite à minorer, en l'esthétisant, une position politique devenue intenable. À l'image de nonchalance et d'indifférence esthète entretenue par nombre d'auteurs de cette période succède une attitude plus inquiète, offensive, ou plutôt *réactive* à partir des années 1990. Les « nouveaux réactionnaires » (pour reprendre l'expression de Daniel Lindenberg<sup>26</sup>) désireux de liquider l'héritage de Mai 68 sont obligés de se définir par rapport aux avant-gardes littéraires des années 1960 – soit en les liquidant également (Houellebecq), soit en y voyant un travail sur la langue et le sens rendu impossible par le multiculturalisme et la dissolution des identités religieuses, raciales et nationales.

Les affinités sont faibles entre l'extrême droite et la modernité stylistique (une étude stylistique plus technique et détaillée permettrait de le voir plus clairement). Hormis Céline, les réactionnaires parviennent rarement à se défaire de la « langue de Racine », du modèle classique et du grand récit de la Littérature nationale. En même temps, ils ne peuvent faire autrement que d'être de leur époque (« On a beau mépriser, et même haïr, sa génération et son époque, on y appartient qu'on le veuille ou non, et on agit conformément à ses vues »<sup>27</sup>, lit-on dans *Anéantir*). Le style réactionnaire n'est ainsi ni archaïque, ni révolutionnaire. Il est en revanche presque toujours caractérisé par le désir de se distinguer, de se mettre au-dessus, de donner chair, littérairement, à l'inégalité des ordres et des conditions.

Publié dans [laviedesidees.fr](http://laviedesidees.fr), le 28 mars 2022.

---

<sup>26</sup> Daniel Lindenberg, *Le rappel à l'ordre : enquête sur les nouveaux réactionnaires*, Paris, Seuil, 2002.

<sup>27</sup> Michel Houellebecq, *Anéantir*, Paris, Flammarion, 2022, p. 675.