

Outre cet éclectisme tempéré, Brasillach a surtout, comme la plupart des normaliens de son âge, l'esprit potache. On en veut pour preuve la rédaction collective de *Fulgur* (1927), parodie de roman d'aventure de l'époque, sur le modèle des Gaston Leroux et de *Fantômas* ; ou encore ses pastiches de poèmes de Hugo¹. Dans le cas de *Fulgur*, la dimension parodique est permise par le genre du roman d'aventure lui-même. Mais ces pratiques d'écriture ludiques se confondent avec celles de Brasillach de manière plus générale. On mettra de côté ses premiers romans (qui cultivent toujours le thème du surnaturel²) pour nous intéresser à celui qui traite directement la question politique (et, surtout, la question du fascisme) : *Les Sept Couleurs* (1939).

À propos de ce livre, Brasillach parle d'« un petit roman de tentatives techniques et d'images de notre temps agité³ ». L'intrigue (l'histoire d'un amour à la chronologie malheureuse) se déroule successivement à Paris, dans l'Italie fasciste, au Maroc, dans l'Allemagne nazie et dans l'Espagne du côté franquiste. Le roman a-t-il tenté de rendre compte de ces images nouvelles (celles du fascisme européen) au moyen d'expérimentations formelles, et de hisser en quelque sorte son esthétique à la hauteur de l'événement ? Pour commencer, lesdites « tentatives techniques » se situent essentiellement sur le plan générique. Les sept couleurs en question sont les sept genres littéraires employés dans les sept chapitres qui composent l'ouvrage. La plupart sont en fait les genres les plus traditionnels de la littérature : le roman à la troisième personne, puis le roman épistolaire, le journal, les maximes, le dialogue de théâtre et le discours (seul le sixième chapitre intitulé « Documents » constitue un ensemble un peu plus hétéroclite, qui renvoie plus ou moins à l'univers du journalisme). Le tout est scandé par des épigraphes tirées du *Polyeucte* de Corneille, à qui Brasillach emprunte une large part de l'intrigue amoureuse. *Les Sept Couleurs* est donc un roman expérimental au titre de cette variation générique, mais n'invente pas lui-même de genre littéraire nouveau. Comme le résume Luc Rassin, le roman opère une synthèse formelle entre sa liberté générique et l'intégration d'un intertexte classique⁴.

Dans la prose aussi, Brasillach approche un certain classicisme avec le chapitre « Réflexions », ensemble d'aphorismes sur l'âge de trente ans. Le thème de la jeunesse qui passe nous est familier, tout comme le fonctionnement de ces aphorismes s'élevant d'une

1. J. BRAHAMCHA-MARIN, *La réception critique de la poésie de Victor Hugo en France (1914-1944)*, Le Mans, Université du Maine, thèse de doctorat, 2018, p. 266-276.

2. Nous renvoyons, sur les premiers romans, à l'étude très complète de Luc Rassin, qui analyse à la fois la continuité de l'œuvre et la rupture induite par l'introduction du fascisme dans l'œuvre, à partir des *Sept Couleurs* (L. RASSON, *Littérature et fascisme. Les romans de Robert Brasillach*, Paris, Minard, 1991, notamment p. 113).

3. R. BRASILLACH, *Notre avant-guerre* (1941), Paris, Plon, 1981, p. 321.

4. L. RASSON, *Littérature et fascisme. Les romans de Robert Brasillach*, op. cit., p. 119.

expérience singulière à une condition universelle. Mais la réflexion sur la trentaine, malgré ses précédents chez Villon ou Balzac, ne constitue pas à proprement parler un topos littéraire – d’autant que cette réflexion est motivée par l’évolution des mœurs (la relative liberté des générations de l’entre-deux-guerres) et par le parallèle entre l’âge humain et l’âge du siècle (les années 1930). D’où aussi ces éléments proprement modernes (et compatibles avec « l’esprit fasciste ») qui fournissent des analogies à la réflexion, comme ici le sport :

Ce n’est pas être vieux, sans doute, qu’avoir trente ans. C’est l’âge, simplement où les plus simples records sont interdits aux plus vigoureux, l’âge que n’a jamais le plus grand champion de nage, le plus grand champion de course, l’âge où l’on ne peut plus apprendre le tennis. Aux garçons de vingt ans, dans leur ensemble, il est sûr que les hauts faits des champions sont également interdits. Mais chacun peut encore les espérer. À trente ans l’espérance même de l’illusion n’existe pas⁵.

On retrouvera sans surprise dans ces réflexions les différents stylèmes de la prose moraliste (jeux de définition et de redéfinition, négations restrictives, etc.) ; mais par endroit, la recherche du grand style s’appuie sur d’autres procédés. La prose s’enveloppe d’une dignité qu’elle tire, à l’examiner de plus près, de ses accents claudéliens, par exemple quand Brasillach écrit :

Et puis trente ans c’est aussi l’âge qu’avaient nos parents quand nous étions enfants, hier, quand nous les regardions, de ce regard d’enfant qui va de bas en haut, comme des hommes et des femmes, et non comme des adolescents. [...] Et nous qui nous souvenons de nous-mêmes et de ce qu’ils étaient, voici que nous avons leur âge, en un éclair. Voici que la relève s’établit, où nous prenons tout à fait leur place, où nous les continuons, où nous sommes eux-mêmes, et où toute enfance est abandonnée. Tout cela si vite, pour eux comme pour nous⁶.

Ce passage entre en résonance avec cet autre de *L’Échange*, cité au début du roman : « Et voilà que quelqu’un est toujours là, partageant même son lit quand il dort, et la jalousie le presse et l’enserme⁷. » [...] C’est le ton sacré, nourri par les anaphores de présentatifs et les « et » de relance⁸, deux tics stylistiques claudéliens, qui tire ces pages du côté du style sublime (et d’un sublime qui ne repose pas sur l’archaïsme), plutôt qu’une imitation de l’écriture moraliste à proprement parler. Quant au chapitre à dialogue, il s’agit d’une sorte de

5. R. BRASILLACH, *Les Sept Couleurs* (1939), Paris, Le Livre de poche, 1966, p. 147.

6. *Ibid.*, p. 159.

7. *Ibid.*, p. 52. Le passage est aussi cité dans R. BRASILLACH, *Notre avant-guerre*, *op. cit.*, p. 205-206. Brasillach a vraisemblablement assisté à la représentation de 1939, mise en scène par son ami Georges Pitoëff.

8. C. BADIOU-MONFERRAN, « Rémanence des *Et* de relance en français moderne et contemporain : du résidu au reliquat », *Le Français moderne*, n° 2, 2020, p. 295-312, et *supra* notre remarque sur ce stylème chrétien et son absence chez Bernanos.

pastiche qui s'ouvre sur un jeu méta-théâtral à la Pirandello⁹, et se poursuit avec des tirades imagées et quelque peu emphatiques, davantage inspirées par Claudel ou Giraudoux¹⁰.

En somme, le fond du roman est nourri de références classiques, à laquelle s'ajoutent quelques variations plus modernes. Brasillach le publie d'ailleurs un an après sa biographie de Corneille, pétrie d'anachronismes volontaires, et qui construisait l'idée paradoxale d'un Corneille fasciste¹¹. En ce sens, *Les Sept Couleurs* seraient l'équivalent romanesque du *Corneille* de 1938 : une relecture et un enrôlement fascistes du dramaturge et de son *Polyeucte*. L'éclectisme stylistique du roman est quant à lui assez représentatif de la position de Brasillach, formé par la culture scolaire, mais curieux des innovations littéraires et surtout théâtrales contemporaines. Cela étant dit, à aucun moment cet éclectisme n'est amené à corroborer l'engagement politique. Tout comme dans l'écriture collective de *Fulgur*, ce qui prévaut est une irrévérence potache qui n'atteint jamais vraiment à la subversion des formes¹². Dans *Les Sept Couleurs*, nulle velléité avant-gardiste : le style y est hommage, et non attaque. Le fascisme de Brasillach s'insère comme thème dans ces diverses productions, sans en modifier les lignes. Les quelques sages métaphores inspirées par le Congrès de Nuremberg en 1937 (la « coulée de lave pourpre » des porte-étendards) ne laissent pas davantage l'impression que « l'esthétisation de la politique » conduite par les nazis se soit traduite en littérature¹³ – et cela bien que Brasillach ait été particulièrement attiré par « l'alliance de la poésie et de l'action, par la rencontre de la passion décorative et du pouvoir¹⁴ ».

9. « FRANÇOIS — Quand le rideau se lève, et qu'on découvre cette pièce à trois murs où vivent les personnages de théâtre, quelle est la première phrase que l'on entend ? CATHERINE — Il y a plusieurs procédés. Le plus courant est de faire dialoguer les domestiques. C'est fou ce que l'on apprend au théâtre par les domestiques. À croire que le véritable art poétique des dramaturges, c'est le rapport de police privée. » (R. BRASILLACH, *Les Sept Couleurs*, op. cit., p. 163).

10. « C'est si peu de chose, un songe. Il glisse sur le sommeil comme une goutte d'eau sur une vitre, sur la réalité épaisse du sommeil. Le sommeil est plus important que le songe. » (*Ibid.*, p. 187).

11. Voir à ce sujet H. MERLIN-KAJMAN, « Relire le *Racine* de Thierry Maulnier et le *Corneille* de Robert Brasillach ? », dans M. Leymarie, O. Dard et J. Guérin (dir.), *Maurrassisme et littérature*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2012, p. 159-175.

12. Il faut noter que pour Hélène Merlin-Kajman, ce ton potache (en particulier les anachronismes volontaires) est un mode de transmission particulier, qui repose sur la volonté de subjuguier ceux à qui le texte est transmis par son aspect brillant – plutôt que sur le désir de former des lecteurs libres et critiques.

13. Le compte rendu du Congrès, « Cent heures chez Hitler », parut dans *La Revue universelle*, puis fut repris dans *Les Sept Couleurs* et dans *Notre avant-guerre*, à quelques mots près. Voir la remarque de Luc Ranson sur le fascisme comme « discours obsessionnel » dans L. RASSON, *Littérature et fascisme. Les romans de Robert Brasillach*, op. cit., p. 149, note 9.

14. Cité par L. RASSON, « "Poète par l'action". Brasillach critique du roman », dans C. Douzou et P. Renard (dir.), *Écritures romanesques de droite au XX^e siècle*, Dijon, EUD, 2002, p. 41.