

**LA CULTURE  
D'ANATOLE FRANCE  
( I )**



**Publication de l'Université François-Rabelais  
Tours**

# LITTÉRATURE ET NATION

*Revue d'histoire des représentations littéraires et artistiques*

Publié par l'équipe de recherche  
**Histoire de l'intelligence européenne  
des Lumières à nos jours**  
sous la direction de Pierre Citti  
avec le concours du Conseil Scientifique de l'Université de Tours

## Comité de rédaction

Jacques Body, Pierre Citti, Jean Marie Goulemot, Maurice Penaud,  
Jean-Louis Backès

## Secrétariat de rédaction

Christiane Citti

Toute correspondance est à adresser à :  
Pierre Citti, *Littérature et Nation*, Faculté des Lettres, 3 place Anatole  
France, 37 000 Tours.

Le prix du numéro .....45 F  
L'abonnement à quatre numéros .....120 F  
pour les étudiants... 100 F

ISSN 1146-2698

Les chèques doivent être libellés à l'ordre de M. L'Agent comptable  
de l'Université de Tours et adressés à *Littérature et Nation*, Faculté  
des Lettres, 3, place Anatole France, 37 000 Tours.

# LITTÉRATURE ET NATION

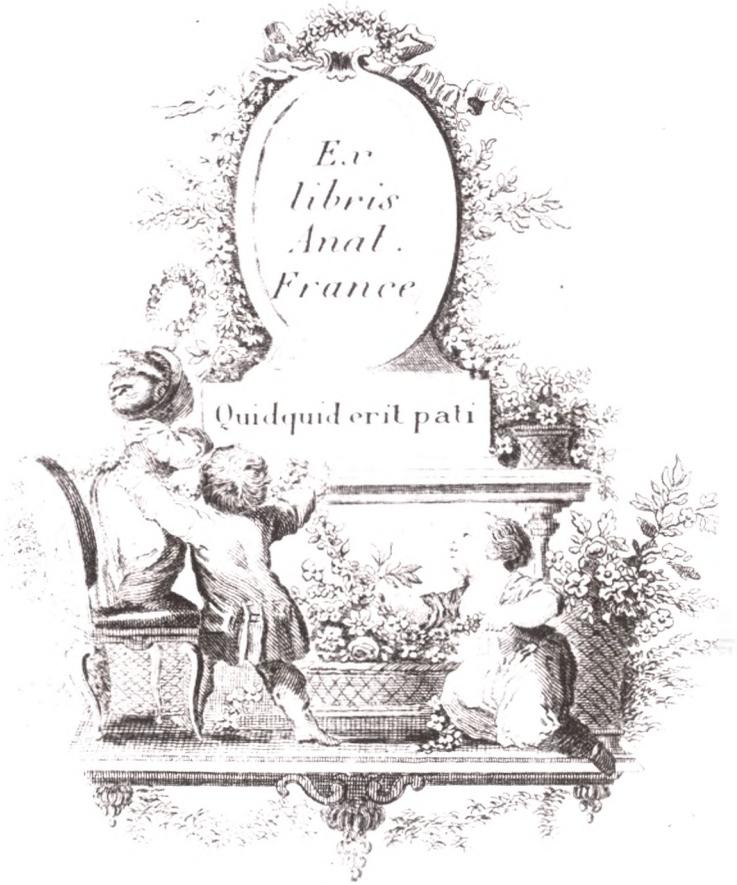
mars 1993  
n°11 de la 2e série

---

## LA CULTURE D'ANATOLE FRANCE — I

### Sommaire

PRÉSENTATION.....	3
Marie-Claire BANCQUART — Anatole France et la bibliothèque.....	5
Michel AUTRAND — La culture théâtrale d'Anatole France.....	15
Wolfgang ASHOLT — Anatole France auteur de théâtre.....	31
Pierre DUFIEF — Anatole France et la culture populaire.....	45
Colette HÉLARD-COSNIER — Anatole France et le <i>Journal de Marie</i> <i>Bashkirtseff</i> .....	63
Yves TADIÉ — Proust et France .....	75
Ecaterina CLEYNEN-SERGHIEV — La réception d'Anatole France en Roumanie.....	93
Jean Marie GOULEMOT — Anatole France illustré.....	111
Anatole FRANCE — Préface au catalogue d' <i>Exposition d'ouvrages</i> <i>peints, dessinés ou gravés par Th.-A. Steinlen</i> .....	125



Cliché de la Bibliothèque municipale de Tours.

Couverture : cliché du Centre Charles Péguy d'Orléans.

Les études que vous allez lire ont été communiquées lors du colloque annuel de la Saint Martin, consacré en 1991 à *la Culture d'Anatole France*, que la Société d'études de la fin du XIXe siècle en Europe et l'équipe d'accueil "Histoire de l'intelligence européenne des lumières à nos jours" ont tenu, sous la présidence de Madame Marie-Claire Bancquart, du 14 au 16 novembre, à Saint-Cyr-sur-Loire.

Ce colloque n'aurait pas eu lieu sans l'initiative de cette municipalité, qui poursuit délibérément une politique de défense et d'illustration de la recherche littéraire, l'encouragement de ses suggestions et donne une cordiale hospitalité à ses invités, en offrant à leurs débats le beau cadre de la Perraudière.

Aussi est-ce avec une sincère et amicale gratitude que nous remercions le Maire de Saint-Cyr, M. le député Philippe Briand, ses adjoints, M. Jean-Yves Couteau et Mme Roullier, et toute l'équipe active et gaie de la mairie, M. Lemoine, MMme Sophie Coulon et Veronique Maury.

L'abondance des communications nous a empêchés de les publier en un seul volume. On pourra lire dans notre prochain numéro les études de Renée Balibar, Pierre Belin, Pierre Citti, Muriel Détrie, Claude Foucart, Jean-Yves Guérin, Ignacio Inarrea de Las Heras, Jacques Landrin, Alain Michel, Jean-Thomas Nordmann et Maurice Penaud.

*Littérature et Nation*

LITTÉRATURE ET NATION



Cliché de la Bibliothèque municipale de Tours.

## ANATOLE FRANCE ET LA BIBLIOTHÈQUE

Comment introduire des entretiens sur “la culture d’Anatole France” autrement que par des considérations sur sa bibliothèque, celle qui l’entoura, celle qu’il posséda, celles qu’il a décrites et commentées à tant de reprises dans son œuvre ? Sa culture si particulière en provient ; et, ce qui nous intéresse davantage encore, l’idée qu’il se forme de sa culture, de la culture : est-elle intercesseur, refuge, illusion ?

La première bibliothèque qu’il ait connue est celle dans laquelle il a grandi, quai Malaquais, puis à partir de ses neuf ans quai Voltaire : la librairie de son père, qui mérite bien le nom de bibliothèque, parce qu’elle est une des dernières “librairies à chaises”, comme disent les Goncourt. Les amateurs et curieux feuilletent, s’assoient, parlent, et — quelquefois — achètent. L’enfant Anatole, timide et chétif, le garçon qui fait au collège Stanislas des études irrégulières et y souffre d’être un pauvre chez les riches, passe le plus clair de son temps de liberté dans cette librairie. Elle est singulière comme le destin de François-Noël Thibault. Né d’une misérable famille de paysans à Luigné, près de Saulgé-l’Hôpital, orphelin de père très jeune, illettré, il est domestique de ferme au moment où il s’engage dans l’armée en 1826. Il s’y instruit si bien qu’il attire l’attention de son colonel, le royaliste La Bédoyère, qui le forme à la recherche et à l’identification savante des documents sur la Révolution française. C’est dans un esprit contre-révolutionnaire que La Bédoyère les amasse : il est issu d’une famille qui compta en

elle des émigrés et des guillotiné. Après avoir été commis de la librairie Techener, François-Noël Thibault se met à son compte en 1839, d'abord sous le nom de "France-Thibault", puis sous le seul nom de "France", diminutif tourangeau de son premier prénom. Il demeure un spécialiste : sa librairie est dite "politique". D'abord, il est resté royaliste de conviction ; et puis il ne saurait tenir une librairie générale, sa propre culture étant demeurée très lacunaire, comme nous le prouvent ses lettres et les témoignages de ses contemporains. A cause de ce père étrangement formé aux lettres, il n'est pas indifférent qu'Anatole ait su que les livres ne sont pas tout donnés, que la culture ne va pas de soi. C'est une situation qui n'est pas si courante chez les écrivains français. Elle a contribué à lui faire sentir l'extrême valeur du livre, et aussi ses limites.

On ne saurait exagérer l'importance des documents, que France mania dans la librairie paternelle, sur la formation de son esprit et de sa sensibilité. Dans toute son œuvre, on les retrouve. Les catalogue de cette librairie énumèrent des ouvrages touchant l'Antiquité tardive, les histoires de Gibbon et Lebeau, les œuvres d'auteurs anciens non classiques, Flavius Josèphe, Boèce, Zozime le Panopolitain, et aussi des ouvrages plus récents sur l'occultisme, le marquis d'Argens, Cazotte, Collin de Plancy. Ce n'est pas étonnant : la fin du XVIIIe siècle a manifesté un grand intérêt pour les gnostiques de toute époque. Comment ne pas penser au banquet de *Thaïs* et à *La Rôtisserie de la reine Pédauque* ? Et comment ne pas songer aux nombreux écrits de France sur la Révolution, quand on lit dans ces catalogues l'énumération des pamphlets, discours, almanachs, mémoires, gravures et documents manuscrits sur cette époque ? Anatole France écrit lui-même en 1863 le catalogue de la bibliothèque de La Bédoyère ; il achète et vend des documents, par exemple ce numéro de *L'Ami du peuple* taché du sang de Marat qu'on voit annoncé en 1864 sous le nom d' "Anatole France, libraire". Libraire, il refusa finalement de l'être, et la complexité de sa position envers la bibliothèque se manifeste peut-être déjà dans ce refus. En tout cas, livres et papiers paternels ont façonné la manière de voir du jeune et du vieux France. Car, si *Les Dieux ont soif* nous

présentent une reconstitution si saisissante, si “moderne”, de la vie quotidienne sous la Terreur, c’est, en particulier, parce que la documentation paternelle était orientée vers les témoignages au jour le jour. L’homme de 68 ans qui écrit *Les Dieux ont soif* les évoque après la mort de Mme de Caillavet, qui, écrit-il lui-même, supprime des années de sa vie pour le rapprocher subitement de sa jeunesse.

Une notation aussi pleine de sensibilité nous fait mieux comprendre l’attitude de France envers la bibliothèque. Elle est partie intégrante de son ouverture à la vie. Elle a été son paysage, comme pour d’autres Combray ou Saint-Malo, et un refuge au cours d’une existence qui lui apparaissait comme parfois trop brutale. Ces impressions d’enfance se sont enrichies de réflexions et de sentiments durant la vie de l’adulte. Microcosme et asile, telle est la bibliothèque que France décrit dans ses œuvres. Le livre n’y est pas simple outil d’érudition. C’est un objet qui éveille la sensualité, qui suscite des pulsions. On le manie, on le savoure. Sylvestre Bonnard, de l’Institut, se trahit devant son concurrent lorsqu’il trouve dans la bibliothèque de Coutances le cartulaire de Notre-Dame des Anges. Non par son regard, car il a “des yeux petits et ternes sous leurs lunettes”<sup>1</sup>, mais par son “nez en pied de marmite”, ailleurs dit “remarquable par sa masse, sa forme et sa coloration”<sup>2</sup>, qui “frémissait de joie et d’orgueil”. Quand il prend la résolution de vendre ses livres pour faire une dot à Jeanne, il subit des “tentations” et met à part, avant de s’en repentir, “le joyau, le trésor dont il (a) rêvé toute la nuit”<sup>3</sup>. Le livre tient à sa chair même, dont nous savons qu’elle a bonne place dans sa vie, puisqu’il est très gourmand. L’abbé Coignard l’est aussi, et il a été grand amateur de femmes. En entrant dans l’extraordinaire bibliothèque du marquis d’Astarac, “la tête renversée, du regard et du souffle aspirant tous les livres, (il) bavait de joie”<sup>4</sup>. Il s’écrie : “Sans me flatter, je flaire d’assez loin les truffes et les livres”, et déclare à son disciple : “Qu’est-ce qu’une femme auprès d’un papyrus alexandrin ?”<sup>5</sup>.

Sensualité distanciée, qui est bien propre au temps

d'Anatole France. La bibliothèque de des Esseintes dans *A rebours* offre l'équivalent, rendu inoffensif, d'un corps de femme, avec les douces peaux qui reçoivent les textes préférés par le personnage, et les touches roses et noires qui font songer à la "Lola de Valence" de Baudelaire. L'imaginaire de Huysmans est très attaché à la matière et agit par transferts directs. Celui d'Anatole France fonctionne autrement pour nous dire, et le charme du livre, et la valeur d'abri que peut prendre ce qu'il appelle leur "cité". Il nous présente des miniatures de tout ce qui peut, à véritable échelle, à la fois requérir un homme et le faire souffrir, en l'exposant à sortir de ses propres limites pour aller vers l'amour (l'érotisme) ou la connaissance de l'univers. Dans la bibliothèque apparaît à Bonnard une "toute petite personne" <sup>6</sup>, "dont le visage et (les) formes (sont) d'une femme adulte", une fée "haute comme une bouteille". Elle lui révèle que son existence est bien réelle, puisque c'est celle d'un rêve de l'homme. "Savoir n'est rien, imaginer est tout" <sup>7</sup>. Sur les pages du traité que lit l'épicurien Nicias dans *Thaïs*, "dansent mille et mille petites Thaïs" qui ont "chacune la hauteur d'un doigt" <sup>8</sup>. Deux de ces miniatures se tiennent par la main, et disent, l'une "Je suis l'amour", l'autre "Je suis la mort". Eros et Anteros sont ainsi dépouillés de leur violence tragique, rendus aimables et vivables. C'est aussi dans une bibliothèque que nous est offert le résumé tranquille du monde. La fée de Sylvestre Bonnard est assise sur la *Chronique de Nuremberg*, ouvrage qui prétend résumer l'histoire entière. D'Astarac dit à Coignard de sa bibliothèque :

Si toutes les lignes tracées sur ces innombrables feuilles de papier et de parchemin vous entraînent en bon ordre dans la cervelle, monsieur, vous sauriez tout, vous pourriez tout, vous seriez le maître de la nature, le plasmateur des choses : vous tiendriez le monde entre les deux doigts de votre main, comme je tiens ces grains de tabac <sup>9</sup>.

... Et comme Dieu tient le monde, dans certaines représentations médiévales. Quel refuge, oui, cette bibliothèque où l'on est démiurge et autosuffisant, où l'on possède sans nul mal l'amoureuse, le temps et l'espace !

Mais ce refuge est illusoire, d'abord parce que le désir nous en expulse toujours, ensuite parce qu'il contient en lui-même de quoi prouver sa précarité. Nous ne sommes pas quittes à si bon compte des pulsions et du besoin de connaître dans leur version maximale. L'abbé Coignard est chassé par l'amour de trois bibliothèques, celle qui est proche du collège de Beauvais, celle de l'évêque de Séz, et celle d'Astarac : et comble d'infortune, de cette dernière, ce sont les amours d'un autre qui le chassent ! Les livres ne valent pas non plus une affection véritable, ou l'observation directe de la nature. Sylvestre Bonnard leur préfère sa fille adoptive, et devient l'auteur d'une étude sur les insectes et les fleurs. Le monde, parce qu'il est complexe et parce qu'il est concret, reste victorieux de la bibliothèque. L'aventure tourne bien pour Sylvestre Bonnard, parce que France écrit sur lui, en 1881, l'un des rares livres de pacification. Partout ailleurs, le bannissement de la bibliothèque est à la fois irrésistible et douloureux.

Il vient de ce que nous avons de plus intime, des passions qu'à l'exemple des Anciens France met sous l'invocation de Vénus — Vénus érotique, Vénus Polymnie, Vénus Uranie. Il la nomme aussi "Hélène" ou "Eunoia". Toutes les incarnations du désir de connaître vouent l'homme à l'inquiétude. Il croit pouvoir l'atténuer et l'enfermer dans l'espace restreint réservé aux livres, mais celui-ci ment quand il prétend singer l'espace de la vie. Le sage est poussé dehors quand il comprend bien sa bibliothèque. A ce propos, l'examen des livres qu'y assemble France est très révélateur. Ce sont des livres de chercheurs, de religieux, de philosophes, bien plus que des ouvrages de fiction. Le terme de "cité des livres" a été employé pour la première fois par France à propos des Bénédictins de Saint-Maur, dans une préface à *Manon Lescaut*. Bonnard travaille sur l'histoire médiévale, Coignard sur les sermonnaires, puis sur les gnostiques. M. Bergeret, latiniste, possède les grands classiques et des historiens et curieux de toute époque. Les bibliothèques qui traversent cette œuvre sont des bibliothèques de moralistes, à prendre le terme dans son sens le plus élevé. Elles ressemblent à celle

d'Anatole France. Les inventaires qui furent faits après la mort de l'écrivain nous évoquent la bibliothèque d'un humaniste bibliophile, plus que celle d'un lecteur de romans ou de poèmes. Mis à part les poètes parnassiens et Verlaine, et des œuvres qui lui furent dédiées, surtout quand il était critique au *Temps*, notons la Bible de Lemaitre de Sacy héritée de son père, les *Heures* de Simon Vostre, les classiques (Platon dans la traduction de Cousin, Plutarque dans celle d'Amyot), un Ronsard de 1623, le *Robinson* en première édition française, des recueils savants comme *La Figure du monde* de Sébastien Munster (1552), les bollandistes, les libertins, Renan, des ouvrages sur l'histoire et sur l'occultisme... Une bibliothèque d'homme qui aime le beau, et qui veut réfléchir sur l'homme et l'histoire de son esprit. Ainsi des bibliothèques qu'il chérit dans ses œuvres. Elles réunissent bien plus largement que la sienne, sans souci d'argent ou difficulté de recherche, les œuvres qui témoignent des efforts les plus remarquables pour comprendre le monde. En ce sens, elles sont précieuses, irremplaçables. La décadence d'une bibliothèque est le signe de la décadence d'un milieu. Ainsi celle du château de Brécé dans *L'Anneau d'améthyste* : richement dotée, du XVII<sup>e</sup> siècle au gouvernement de Juillet, par des nobles qui n'avaient pas peur des grandes idées de leur temps, elle s'amenuise ensuite en quelques brochures pieuses "débraillées", en quelques romans "déguenillés" <sup>10</sup>. Ainsi, celle des Esparvieu dans *La Révolte des Anges* : formée au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle de 360.000 volumes, dont beaucoup viennent des Bénédictins, et de précieux manuscrits, elle a totalement décliné depuis 1870.

Mais si la bibliothèque, témoignage de l'éminente dignité de notre esprit, est précieuse par-dessus tout pour former une culture, sa valeur est aussi relative que nos propres spéculations. Elle n'est justement précieuse que dans la relativité. Elle révèle souvent les faux jugements dans lesquels sont tombés les hommes. L'abbé Coignard, à qui l'existence apparaît désordonnée et profondément inexplicable, ne croit pas en cette unité du monde que sa bien-aimée bibliothèque voudrait démontrer. Bergeret, jusqu'à l'affaire Dreyfus, cherche dans la sienne l'oubli de ses soucis journaliers : s'il en chasse

ignominieusement le mannequin d'osier qu'y place son épouse, il ne se fait guère d'illusion sur l'intérêt du *Virgilius Nauticus* qu'il y confectionne, en érudit probe et mélancolique. Il fréquente le coin des bouquins du libraire Payot, "libraire à chaises" ; mais c'est pour y trouver une tranquillité triste, car il ouvre toujours le même livre, l'*Histoire générale des voyages*, à la même page, celle où figurent les derniers mots du capitaine Cook, constatant l'échec de son entreprise <sup>11</sup>. Vient l'affaire Dreyfus. Alors Bergeret trouve dans sa bibliothèque les mêmes prétextes pour la quitter, à savoir, la preuve que des séries de faux existent dans l'histoire des hommes. Fausse Jeanne d'Arc, faux Louis XVII, fausses lettres de Vercingétorix ou Marie-Madeleine vendues par Vrain-Lucas au très sérieux physicien Michel Chasles : depuis trente ans, Anatole France, par une prédestination curieuse, étudiait ces impostures et rêvait sur elles. Bergeret analyse grâce à ses livres le faux qui est à l'origine de l'Affaire, et il les quitte, en même temps que sa quiétude, pour s'engager. Des pierres envoyées par la foule brisent alors les vitres de son bureau.

La bibliothèque est pour France le lieu même de l'aporie, l'image de notre existence insatisfaite, parce qu'imparfaite. Ceux qui s'y complaisent, s'ils sont intelligents et sensibles, sont amenés à l'abandonner. Ils en gardent la vaine nostalgie, comme l'abbé Coignard qui rêve d'y terminer sa vie, mais qui meurt d'un coup reçu sur la route. Seuls s'en satisfont des simples, comme Jacques Tournebroche, qui, devenu libraire, narre les aventures de son maître sans bien les comprendre. Plus les temps sont agités, plus ils menacent la sérénité que l'on peut connaître dans le refuge de la bibliothèque. Et plus ils le rendent dérisoire. Au seuil de *L'Ile des Pingouins*, en 1908, le critique d'art... aveugle, Fulgurence Tapir, au nez cette fois purement animal, meurt écrasé sous les "cataractes d'érudition" <sup>12</sup> de ses fiches échappées des tiroirs. Le minable Sariette de *La Révolte des Anges*, en 1913, catalogue et collationne en maniaque les documents de l'Esparvienne ; il devient fou en voyant disparaître ses livres. L'un d'eux porte la cote R < 3214 VII/2.

Et cette vérité pénible frappa soudain l'esprit de M. Sariette, que le numérotage le plus savant ne peut faire trouver un livre qui n'est plus à sa place<sup>13</sup>.

On est loin de la noble tâche d'un Bonnard, d'un Coignard ! Et le lieu si retiré, la Cité des livres, est dépossédé de lui-même. Durant le roman, on vient s'y embrasser ou y faire des scènes. A la fin du roman, Sariette, devenu fou furieux, en jette tous les livres dans la cour de l'hôtel d'Esparvieu, où ils s'abîment et s'effeuillent<sup>14</sup>.

L'enceinte impossible à préserver a pu être remplacée un temps par un livre venu d'elle, et qui sert de compagnon, d'exemple. L'abbé Coignard ne se sépare pas de son petit Boèce : le *De consolatione philosophiae* de ce penseur passé des grandeurs à la prison le reconforte en toute traverse. Puis c'est Lucrèce, cet épicurien triste, qui dans *Les Dieux ont soif*, en 1912, tient la place qu'occupe Boèce dans *La Rôtisserie*. Brotteaux des Ilettes le sauve seul de sa bibliothèque confisquée. Il l'accompagne jusqu'à l'échafaud. Brotteaux cite son Hymne à Vénus et son "*sic, ubi non erimus...*" : Eros et Anteros, qui ne sont plus cette fois miniaturisés, mais vécus tragiquement par le lecteur du poète latin.

C'est bien toujours d'un Lucrèce qu'il est question dans *La Révolte des Anges*, l'année suivante, mais d'un Lucrèce cette fois devenu objet, caractérisé par ses dehors : il est aux armes du prieur de Vendôme et annoté par Voltaire. La volonté de le reprendre pousse Sariette au meurtre, après maintes péripéties. Il est permis de s'interroger sur le rôle de ce livre, non plus sujet de méditation, mais devenu simple prétexte au vol et à la folie. Peut-être Anatole France retourne-t-il tout à fait en néant son plus grand amour, la lecture, dans ce roman cependant bondé de références, mais qui se termine par une réflexion assombrie sur le "mystère de la douleur universelle". L'écart est ici à son comble.

Passion / dérision de la bibliothèque chez France. C'est dans *La Vie en fleur* de 1922 que nous trouvons son expression ultime. Lui qui sait désormais que ses propres livres de prix Nobel feront partie des bibliothèques, il cite avec nostalgie

le conseil que lui donna Monsieur Dubois dans sa jeunesse :

N'écris pas !... Si on te renomme, adieu tranquillité, quiétude, paix, adieu repos, le plus cher de tes biens !

Les envieux et les calomniateurs se déchaîneront, tandis que les amis lecteurs demeureront lointains. D'ailleurs, ils aimeront les pages les plus médiocres et ne comprendront pas les meilleures... Puis, France constate que M. Dubois lui-même, et d'autres hommes d'excellence et de culture, n'ont effectivement jamais écrit. Cet exemple, nous dit-il, "m'a fait soupçonner que les plus grandes valeurs humaines ont pu périr sans laisser de trace"<sup>15</sup>. Voilà qui frappe la bibliothèque de marques négatives.

Mais ne peut-on constater que France lui fait une querelle d'amoureux, lui qui dépeint M. Dubois comme un érudit d'immense connaissance, grand amateur justement de bibliothèques, et qui se montre lui-même comme possédé depuis l'enfance d'un irréprensible besoin d'écrire ? De valeur relative et menacée tant que l'on voudra, mais voluptueuse et douce, la bibliothèque nous restitue ce passé dont France écrit l'éloge :

Seul lieu où nous puissions échapper à nos ennuis quotidiens, à nos misères, à nous-mêmes. Le présent est aride et trouble, l'avenir est caché. Toute la richesse, toute la splendeur, toute la grâce du monde est dans le passé.

La bibliothèque représente au mieux notre besoin de beauté insatisfait, mais toujours vivace, dont France dit qu'il est "la source de l'illusion, seul vrai bien des hommes", rejoignant ainsi la philosophie des grands Anciens dont il était nourri, Lucrèce et le Virgile de la *Sixième Eglogue*.

Sachons gré à notre tour, malgré M. Dubois, à l'écrivain France, qui fut classé dans un rêve de "bibliothèque idéale" par d'autres écrivains, lors d'une enquête de 1956 : Supervielle cite *Le Crime de Sylvestre Bonnard* et *La Rôtisserie de la reine Pédauque*, Jean Rostand *Crainquebille*, Raymond Queneau *L'Île des Pingouins* et *La Révolte des*

*Anges*. Ces livres sont venus à leur heure alimenter cette bibliothèque de Babel, la nôtre, que France ne trouvait jamais assez fournie en réflexions sur l'homme et sur le cosmos. Et peut-être peuvent-ils contribuer aussi, conformément aux aventures qu'ils relatent, à nous faire sortir de la bibliothèque, pour nous tourner directement vers le monde. Anatole France n'a-t-il pas été perçu par ses contemporains comme un maître à penser et à vivre, autant que comme un grand écrivain ?

Marie-Claire Bancquart

---

Les paginations sont celles de l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade, dont les trois premiers tomes sont édités, et, pour les derniers livres d'Anatole France, de l'édition Calmann-Lévy courante.

1. *Le Crime de Sylvestre Bonnard*, I, p. 207.
2. *Ibid.*, p. 210.
3. *Ibid.*, p. 309-310.
4. *La Rôtisserie de la reine Pédauque*, II, p. 46.
5. *Ibid.*, p. 49.
6. *Le Crime de Sylvestre Bonnard*, I, p. 208.
7. *Ibid.*, p. 212.
8. *Thaïs*, I, p. 774.
9. *La Rôtisserie de la reine Pédauque*, II, p. 46.
10. *L'Anneau d'améthyste*, III, p. 33.
11. *L'Orme du Mail*, II, p. 803.
12. *L'Ile des Pingouins*, p. 31.
13. *La Révolte des Anges*, p. 138.
14. *Ibid.*, p. 329.
15. *La Vie en fleur*, p. 254.
16. *Ibid.*, p. 261.

## LA CULTURE THÉÂTRALE D'ANATOLE FRANCE

Qu'il s'agisse de la convention la plus médiocre comme de la sensibilité la plus neuve, les connaissances théâtrales d'Anatole France, ses intuitions et ses goûts participent tout naturellement de ceux de ses contemporains du même milieu. Il est commun jusque dans ses originalités. Il sait être neuf, et jamais aberrant.

Notre enquête portera presque uniquement sur les cinq tomes de *La Vie littéraire* où France a recueilli le meilleur de ses critiques dramatiques au journal *Le Temps*. Il n'eût pas été sans intérêt de multiplier les confrontations avec des confrères en critique dramatique comme Brunetière, Renard, Sarcey et surtout Lemaitre. J'ai choisi de faire comme si on les connaissait encore et de réserver mon temps à France dont les textes seront ainsi quasiment seuls à nous occuper. Enfin, comme convenu, j'ai laissé de côté la pratique du théâtre chez France, ses pièces de théâtre dont Monsieur Asholt va parler dans un moment.

La culture théâtrale de France repose essentiellement sur les grands classiques des trois siècles précédents. Sans doute de manière plus profonde que chez beaucoup. Il n'a pas eu à attendre le lycée pour que se forme autour des noms consacrés du XVIIIe siècle ce halo de légende et d'erreur si utile au savoir. Enfant, il commençait déjà à ne plus ignorer les dernières pièces de Racine puisqu'il confondait en un seul titre

*Esther et Athalie*, qu'il imaginait comme l'histoire d'un couple célèbre de petites filles <sup>1</sup>, à l'instar, pourquoi pas ? des *Deux orphelines*. Ses humanités faites, il reprend, avec brio et plus de sérieux, à propos de Molière et de Scarron, le développement classique sur l'apologie du plagiat <sup>2</sup>, et le moralisme de Dumas fils l'amène à citer de mémoire au passage ce vers connu de tous à l'époque :

A l'époux sans macule une épouse impollue <sup>3</sup>

Recopiant le sonnet d'Hérédia sur Cléopâtre, il se lance aussitôt dans un souvenir de collègue, long récit qui est inauguré par la formule : "Mon trouble vient de plus loin" <sup>4</sup>. Cet hémistiche altéré est à Racine un salut solennel et plaisant à la fois. Les mentions de Racine en général sont fréquentes dans les textes de France. Comme une certaine élite soucieuse de montrer une conscience à la page, il déplore cependant l'éloignement progressif de la langue de théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle :

La langue change vite, il faut déjà être un lettré pour bien comprendre les vers de *Phèdre* et d'*Athalie* <sup>5</sup>.

Le nombre de représentations classiques sur nos scènes a de quoi sur ce point apaiser les inquiétudes les plus variées <sup>6</sup>.

Une seule allusion au XVIII<sup>e</sup> siècle pour une comédie de Vivant Denon, *Le Bon Père* de 1769 <sup>7</sup>. Sa connaissance familière d'un texte devenu pour nous plus que secondaire suffit à rappeler que ce siècle reste proche de ses goûts. Le théâtre romantique, lui, est présent par deux de ses plus grands succès : *La Tour de Nesle* et *On ne badine pas avec l'amour*. France répète avec Buridan : "Ce sont de grandes dames, de très grandes dames."<sup>8</sup>, tandis qu'à la critique en règle de Dumas fils contre l'amour, il répond en terminant sur un extrait de la tirade de Perdican : "Il y a au monde une chose sainte et sublime, c'est l'union de deux êtres si imparfaits"<sup>9</sup>.

Mais — et c'est déjà plus remarquable — la culture classique de France fait une large part au théâtre antique, à

Sophocle surtout dont il cite l'*Œdipe roi*<sup>10</sup> et qui semble bien avoir été une passion très personnelle de son adolescence : “Jadis, rappelle-t-il, à l’âge où l’on attrape les vers de Sophocle aux étalages des bouquinistes...”<sup>11</sup>. Plus significatives encore les précises comparaisons qu’il esquisse entre un roman spirite de Léon Hennequin, *Un caractère*, et l'*Orestie* d’Eschyle, même s’il appelle ce dernier “le vieil Eschyle”<sup>12</sup>. L’époque fin-de-siècle retrouvait le plus ancien des tragiques grecs. Sa redécouverte allait faire de lui un des phares du théâtre symboliste et du bouleversement de l’ensemble de notre théâtre à l’époque fin-de-siècle. France n’en est pas là, mais il est un fait qu’Eschyle figure en bonne place dans sa culture théâtrale<sup>13</sup>.

L’élément le plus neuf sous le rapport du théâtre, et en même temps le plus profondément enraciné en lui, élément qui, comme Eschyle, est, sans peut-être qu’il s’en rende bien compte, une menace pour ce que sa culture classique a de traditionnel, est l’importance que prend au fil des pages le nom de Shakespeare, de ce qu’il appelle même une fois le “sauvage génie (de) Shakespeare”<sup>14</sup>. Il note par exemple que Bismarck “sait par cœur Shakespeare”<sup>15</sup>. Il évoque dans une même page Desdémone, Lady Macbeth, Cordélia et Timon d’Athènes<sup>16</sup>. Le nom de Shakespeare ou d’un de ses personnages fleurit sous sa plume de la façon la plus imprévue. Le bibliothécaire de Besançon a-t-il les mains sales : il fait aussitôt penser à Lady Macbeth<sup>17</sup>. Faut-il évoquer l’angoisse de Marie Bashkirtseff : “Elle s’écrie — dit-il —, comme le Claudius de Shakespeare : “Il n’y a rien de plus affreux que de ne pouvoir prier”<sup>18</sup>. Parle-t-il de chansons populaires et de la place qu’y tient l’alouette, le voilà qui songe à Vérone et cite Juliette<sup>19</sup>. Quant à la chanson *Marion*, il en goûte surtout la version provençale que, dit-il, “Numa Roumestan estime beau comme du Shakespeare”<sup>20</sup>. S’il a choisi de rendre compte d’une étude historique de Théodore Reinach sur *Mithridate*<sup>21</sup>, il prend bien soin de rappeler la savante édition et la traduction en prose et en vers que le savant historien avait données de *Hamlet*, et c’est avec le personnage d’Hamlet que France avait justement

tenu d'ouvrir sa *Vie littéraire* <sup>22</sup>. Enfin dans un développement consacré à Cléopâtre, entre Corneille et Shakespeare il montre de quel côté penche son cœur. Pardonnez-moi ici de citer plus longuement :

(...) la *Mort de Pompée* du grand Corneille, où l'on voit Cléopâtre vertueuse, aspirant à la main de César, mais prenant par générosité la défense du vaincu de Pharsale. Sa confidente, Charmion, instruite de ces beaux sentiments, lui dit :

L'amour, certes, sur vous a bien peu de puissance.

A quoi Cléopâtre répond :

Les princes ont cela de leur haute naissance.

On ne conçoit pas d'abord comment Corneille a pu écrire quelque chose d'aussi ridicule. Mais on voit, si l'on y réfléchit, que c'est uniquement parce qu'il avait un génie sublime. Sans être comme Shakespeare un divinateur infailible des âmes, notre vieux poète ne manquait pas de tout discernement : il savait bien au dedans de lui-même que Cléopâtre n'avait jamais ni parlé ni pensé de la sorte, mais il se flattait de l'embellir, de la rendre digne de la scène tragique, de la conformer aux convenances exigées par Aristote, et surtout de l'arranger à son propre goût, qui était noble. Il abondait en belles maximes. Les grands sentiments ne lui coûtaient guère, et l'on voit trop que le bonhomme les prenait dans son encier. Il est bien difficile de se mettre aujourd'hui dans l'état d'esprit où il était quand il écrivait une tragédie dans sa petite chambre, entre deux procès, car, avocat et Normand, il aimait à plaider. Les grandeurs de ce monde, les grandeurs de chair le pénétraient d'un respect profond. Il se faisait sur les princesses des idées qui ne s'accordent pas bien avec la physiologie. Shakespeare avait un autre génie et sa Cléopâtre est vivante. M. Victorien Sardou admire infiniment Corneille et non sans raison, car, après tout, c'est le grand Corneille. Il vient de professer encore son admiration dans une lettre publique où tout en se défendant de méconnaître le génie du grand Will, il estime que la place occupée par le poète d'*Hamlet* sur une de nos voies serait mieux tenue par l'auteur de *Polyeucte*. Certes le bronze de Corneille ne ferait pas mauvaise figure à Pairs, et tous ceux qui ont le culte de nos gloires

## LA CULTURE THÉÂTRALE D'ANATOLE FRANCE

nationales salueraient avec respect son visage sévère et même un peu renfrogné. Quant à Shakespeare, c'est le poète de l'humanité. Sa place est partout où il y a des hommes capable de sentir le beau et le vrai. Il est, comme Homère, au-dessus des peuples. M. Victorien Sardou ne peut pas se plaindre de le rencontrer sur le boulevard Haussmann. Il doit être seulement fâché que le sculpteur lui ait fait de si vilaines jambes.<sup>23</sup>

Au-delà de la diversité des goûts et des réactions qu'elle peut faire naître, ce texte vaut en ce qu'il nous permet de mieux situer les classiques dans la culture théâtrale d'Anatole France. Il vit avec eux, il les honore, même si c'est avec une gentillesse teintée de condescendance, il les honore mais est tout prêt à accueillir une grandeur neuve qui leur est opposée et qu'il n'hésite pas à leur préférer. Solidement classique, France n'est cependant pas un homme sûr : il aime le neuf. Devant la vie théâtrale et le théâtre de son temps, son attitude ne sera pas différente.

Le théâtre n'est pas qu'un texte écrit, puis entendu. Il est entre temps un texte en travail, un texte avec lequel on travaille, et la culture théâtrale est aussi cette vie de travail autour d'un texte, même si le texte s'efface parfois devant les charmes d'une actrice, la chaleur des répétitions, l'épreuve nerveuse du jeu. Pour entrer dans la culture théâtrale, c'est évidemment la petite porte, les plus grands ne l'ont pas négligée, et France le premier.

Il a, on le sait, aimé une actrice, Elise Devoyod. De cet amour de jeunesse, il est toujours resté chez France un grand attrait pour le milieu des comédiens. Il en décrit ironiquement le cabotinage dans *Histoire comique*, mais dans *La Vie littéraire* même, appartiennent à cette veine les amours de Florian et de la comédienne Rose Gontier qui, jouant *La Mère confidente* de Marivaux, "n'entrait jamais en scène sans faire deux ou trois fois le signe de la croix"<sup>24</sup>. De même les anecdotes concernant la bohème comédienne d'Albert Glatigny<sup>25</sup> ; je ne retiens que la plus mémorable :

C'était dans je ne sais quelle sous-préfecture. On jouait

*Andromaque*, pour le malheur de Racine. Glatigny tenait le rôle modeste de Pylade et il n’y brillait pas. Mécontent de son succès et persuadé, en bon romantique, que le texte de Racine était insuffisant, il y ajouta une beauté. Dans la scène de l’acte III, annonçant l’entrée d’Hermione (je ne sais quelle était cette Hermione ; le ciel lui accorda de ravauder en paix les bas de sa famille !) le Pylade de basse Normandie récita les trois vers écrits par l’auteur d’*Andromaque* et en ajouta deux autres tout à fait étrangers au texte :

“Gardez, dit-il,

Gardez qu’avant le coup votre dessein n’éclate ;  
Oubliez jusque-là qu’Hermione est ingrate ;  
Oubliez votre amour. Elle vient, je la vois  
Et si *celle* du sang n’est point une chimère,  
Tombe aux pieds de ce sexe à qui tu dois ta mère.

L’effet de ces deux derniers vers, soudés au texte de Racine fut merveilleux. Les lettrés de la petite ville se sentirent transportés d’admiration, et le sous-préfet lui-même donna le signal des applaudissements<sup>26</sup>.

Tous les à-côtés du théâtre attirent l’attention de France. Comme on dit la “petite histoire”, celle de Lenotre qui justement est un contemporain, il faudrait parler de “petit théâtre”. France en est un des maîtres. Il sait se mettre à la place du public, se rendre compte par exemple que c’est un sentiment de réelle pitié qui le pousse à aimer voir Jeanne d’Arc en scène. Quel que soit son propre sentiment sur ce point, France n’est pas opposé à celui d’un public qu’il a la sagesse de considérer comme essentiel à l’art théâtral<sup>27</sup>. En revanche il trouve des mots vengeurs pour stigmatiser l’indécente censure d’un gouvernement républicain qui, au nom de la liberté, refuse cent ans après au théâtre la mise en scène du moment où République a été synonyme de Terreur. France soutient Sardou dans l’affaire de l’interdiction de *Thermidor* en 1891, et ne se laisse pas impressionner par le mot de Clemenceau, prononcé alors et célèbre depuis : “La Révolution est un bloc”. La conclusion qu’en tire France montre la haute idée qu’il se faisait du public, du débat et de la

vérité historique, du théâtre aussi bien sûr :

Il faut savoir tout entendre, souffrir la contradiction, ne terroriser ni l'art ni la pensée, laisser les amateurs de théâtre goûter en paix les spectacles qui leur plaisent le mieux, ne point imposer à l'histoire, qui est incertaine et douteuse de sa nature. l'esprit de parti et les opinions des sectaires, et se résigner enfin à ce que la Révolution, dont on n'a pu constituer la légende divine, soit discutée comme un événement immense pour le monde entier, mais humain et naturel <sup>28</sup>.

France n'a pas toujours avec le public, avec tous les publics, la même compréhension. Son sens aigu des limites du théâtre de son temps lui permet d'ironiser sur la fine fleur du public, celui de la Comédie Française dont une représentation d'*Hamlet* fait éclater la médiocrité : la salle est comble, et à peine vingt personnes, selon lui, sont vraiment capables de goûter le spectacle :

La salle m'a semblé un peu distraite et légère. Il ne faut pas trop s'en plaindre et ne pas s'en étonner du tout. C'était une salle composée de Français et de Françaises. Vous (France s'adresse fictivement à Hamlet lui-même) n'étiez pas en habit de soirée, vous n'aviez point une intrigue amoureuse dans le monde de la haute finance et vous ne portiez point une fleur de gardénia à votre boutonnière. C'est pourquoi les dames toussaient un peu, dans leur loge, en mangeant des fruits glacés ; vos aventures ne pouvaient pas les intéresser. Ce ne sont point des aventures mondaines ; ce ne sont que des aventures humaines. Vous forcez les gens à penser, et c'est un tort qu'on ne vous pardonnera point ici <sup>29</sup>.

France a beau jeu de fustiger complaisances et mondanités. Mais dans ce monde du théâtre, il lui arrive aussi fatalement d'avoir le mauvais rôle, et Renard l'impitoyable note dans son *Journal*, le 16 janvier 1899 :

Anatole France, qui va faire jouer *Le Lys rouge*, est tout petit, tout enfant aux pieds de Guitry. Il cherche ses compliments (...) et il est très aimable comme un homme qui a toujours la figure prise dans une porte et qui ne tient pas à ce qu'on serre.

Mais, s'il est aux petits soins pour son interprète, France

écoute tout autant les propos qui au théâtre s'élèvent autour de lui. Avec la trompeuse retenue qui est la sienne, il met dans la bouche d'une actrice sur le retour <sup>30</sup>, Madame Douce d'*Histoire comique* <sup>31</sup>, ce couplet d'un Ionesco soudain raffiné:

Elle disait, en effet, qu'on ne joue bien qu'en jouant avec son cœur; elle professait que, pour exprimer fortement une passion, il faut l'éprouver, et qu'il est nécessaire de sentir les impressions qu'on doit rendre. Elle se donnait volontiers en exemple. Reine tragique, après avoir vidé sur la scène une coupe de poison, elle avait eu toute la nuit les entrailles en feu.

Elle disait néanmoins : "L'art dramatique est un art d'imitation, et l'on imite d'autant mieux un sentiment qu'on ne l'éprouve pas." Et, pour illustrer cette maxime, elle trouvait encore des exemples dans sa carrière triomphale.

Elle poussa un long soupir :

"Cette petite est admirablement douée. Mais il faut la plaindre : elle vient dans de mauvais jours. Il n'y a plus de public, plus de critique, plus de pièces, plus de théâtres, plus d'artistes. C'est la décadence de l'art."

Telle est, dans son mélange d'attrait et de recul, l'attitude contradictoire de France devant la vie théâtrale de son temps. Le répertoire des théâtres parisiens éveille chez lui des impressions tout aussi ambiguës.

De ce répertoire lui sont familiers nombre de titres qui servent à définir la culture la plus bourgeoise et la plus traditionnelle. *Robert le diable* <sup>32</sup> y voisine avec *La Muette de Portici* <sup>33</sup>. Le *Francillon* de Dumas fils <sup>34</sup> intéresse plus chez lui le moraliste que le dramaturge. Il applaudit bruyamment *Le Divorce de Juliette* <sup>35</sup>, une comédie d'Octave Feuillet, et se contente de quelques réserves devant l'écriture dramatique de Georges Ohnet : "Ce dialogue serré et pressant, c'est proprement du Corneille pour les snobs" <sup>36</sup>. Victorien Sardou lui plaît bien davantage, et la supériorité de sa *Cléopâtre* sur celles qui l'ont précédée ne fait pour lui aucun doute <sup>37</sup>. En revanche, le théâtre nouveau de son époque, les pièces par exemple du Théâtre libre ou du Théâtre de l'Œuvre ne

semblent guère le retenir, du moins dans les chroniques qui constituent *La Vie littéraire*. Il n'évoque que très fugitivement *Le Duc d'Enghien* de Léon Hennique chez Antoine <sup>38</sup>, il a une mention favorable, mais une simple mention, de *La Princesse Maleine* de Maeterlinck <sup>39</sup>, et il déclare avoir beaucoup aimé *La Tentation de Saint Antoine*, féerie à grand spectacle d'Henri Rivière, représentée au Chat Noir. Ce serait bien peu pour le théâtre d'avant-garde s'il n'y avait les marionnettes de Signoret.

France les a aimées. Il déploie pour les raconter <sup>40</sup> cette très heureuse "écriture pour enfants" qui fait le charme de récits comme *Abeille*, et, dans *Le Livre de mon ami*, le chapitre intitulé *Guignol* renferme cette déclaration : "Si j'étais auteur dramatique, j'écrirais pour les marionnettes" <sup>41</sup>. De fait ce n'est pas un texte mais cinq dans *La Vie littéraire* qui sont tout entiers consacrés aux marionnettes de la galerie Vivienne : "Les Jouets d'enfants", "Les Marionnettes de M. Signoret" et "La Tempête" dans le tome 2, "Hrotswitha aux marionnettes" et "M. Maurice Bouchor et l'Histoire de Tobie" dans le tome 3. On est d'abord un peu réservé devant des proclamations dont l'excès paraît impliquer un léger sourire. Ainsi : "Je crois à l'âme immortelle de Polichinelle. Je crois à la majesté des marionnettes et des poupées (...). Leur fonction est absolument religieuse" <sup>42</sup>. Mais le ton change sans que varie l'affirmation, il faut bien admettre que la marionnette a fait vibrer en lui la fibre théâtrale essentielle :

Si la poupée procède de la statuaire pour la plastique, elle doit à la souplesse de ses articulations d'autres propriétés précieuses. L'enfant lui communique des gestes et des attitudes, l'enfant la fait agir et il parle pour elle. Et voilà le théâtre créé ! Qui donc a dit : — Des poupées et des chansons, c'est déjà presque tout Shakespeare ? <sup>43</sup>

Ce dernier nom qui, à lui seul, est tout un programme à l'époque se trouve en excellente compagnie dans le répertoire idéal que France imagine pour ses chères poupées.

Les marionnettes de M. Signoret jouent Cervantes et Aristophane,

et je compte bien qu'elles joueront aussi Shakespeare, Calderon, Plaute et Molière, les marionnettes anglaises ne jouaient-elles pas la tragédie de *Jules César*, au temps de la reine Elisabeth ? Et n'est-ce pas en voyant l'histoire véritable du docteur Faust, représentée par des poupées articulées, que Goethe conçut le grand poème auquel il travailla jusqu'à son dernier jour ? Pensiez-vous donc qu'il fût impossible aux marionnettes d'être éloquents ou poétiques ?<sup>44</sup>

Les dramaturges consacrés ne suffisent pas. France indique encore aux marionnettes des textes nouveaux à jouer :

Si les marionnettes de la galerie Vivienne voulaient m'en croire, elles joueraient encore *La Tentation de Saint Antoine* de Gustave Flaubert, et un abrégé du *Mystère d'Orléans* que M. Joseph Fabre ne manquerait pas de leur accommoder avec amour<sup>45</sup>.

Les deux textes signalés sont naturellement de l'inspiration symboliste. Ce sont des textes de théâtre nouveau. Les marionnettes ont décidément la vertu de réveiller en France la pure flamme théâtrale. Et il explique pourquoi.

Ce théâtre vaut d'abord par sa simplicité<sup>46</sup>, par une innocence et une netteté dans l'expression gestuelle qu'aucune actrice ne pourra jamais égaler :

“Marie, nièce de saint Abraham, fut ermite et courtisane. Ce sont là de grandes situations qui s'expriment par un petit nombre de gestes. Une belle marionnette comme vous y surpassera les actrices de chair. Vous êtes toute petite, mais vous paraîtrez grande parce que vous êtes simple. Tandis qu'à votre place une actrice vivante semblerait petite. D'ailleurs il n'y a plus que vous aujourd'hui pour exprimer le sentiment religieux.”

Voilà ce que je lui dirai, et elle sera peut-être persuadée. Une idée véritablement artiste, une pensée élégante et noble, cela doit entrer dans la tête de bois d'une marionnette plus facilement que dans le cerveau d'une actrice à la mode<sup>47</sup>.

A partir de là et avant de développer l'importance de l'origine religieuse et de la nature sacrée des marionnettes en rapport avec l'essence du théâtre<sup>48</sup>, France se lance dans une sortie sévère contre les acteurs ses contemporains, égratignant au

passage Sarcey <sup>49</sup>, le solide tenant de la tradition et de la pièce bien faite :

En attendant, j'ai vu deux fois les marionnettes de la rue Vivienne et j'y ai pris un grand plaisir. Je leur sais un gré infini de remplacer les acteurs vivants. S'il faut dire toute ma pensée, les acteurs me gâtent la comédie. J'entends les bons acteurs. Je m'accommoderais encore des autres! mais ce sont les artistes excellents, comme il s'en trouve à la Comédie-Française, que décidément je ne puis souffrir. Leur talent est trop grand : il couvre tout. Il n'y a qu'eux. Leur personne efface l'œuvre qu'ils représentent. Ils sont considérables. Je voudrais qu'un acteur ne fût considérable que quand il a du génie. Je rêve de chefs-d'œuvre joués à la diable dans des granges par des comédiens nomades. Mais peut-être n'ai-je aucune idée de ce que c'est que le théâtre. Il vaut bien mieux que je laisse à M. Sarcey le soin d'en parler. Je ne veux discourir que de marionnettes. C'est un sujet qui me convient et dans lequel M. Sarcey ne vaudrait rien. Il y mettrait de la raison <sup>50</sup>.

Les marionnettes ont emporté la décision. Grâce à elles, France a ouvert son cœur et choisi son camp. A l'instar d'un Jarry, il déclare : "Les marionnettes répondent exactement à l'idée que je me fais du théâtre" <sup>51</sup>. Une autre conception du théâtre <sup>52</sup>, une autre culture théâtrale est en train de naître <sup>53</sup>.

Gardons-nous cependant de généraliser trop les observations précédentes. France reste toujours un amateur, "le premier des amateurs" <sup>54</sup>, disait Renard. Les remarques que nous appellerions maintenant "dramaturgiques" ne se rencontrent chez lui que très occasionnellement <sup>55</sup>. Et par ailleurs il est trop bon, Renard encore disait qu'il n'avait pas "l'inquiétude de l'homme de théâtre" <sup>56</sup>. Mais cet amateurisme indulgent n'a pas empêché sa culture théâtrale de discerner avec justesse quelques problèmes essentiels à cet art en pleine transformation. Il n'a pas toujours écrit en grec, du moins en ce qui concerne le théâtre, et on ne peut pas se tromper mieux que Renard écrivant : "France, un homme qui écrit trop en grec, en prévu, veux-je dire. On est trop tranquille avec lui" <sup>57</sup>. Tranquille, Renard l'eût moins été s'il avait fait par exemple attention à l'acuité avec laquelle France, au théâtre comme

ailleurs, scrute les voix. Que ce soit celle de Léon Say à la tribune du Sénat, que ce soit celle de Sarah Bernhardt dans la *Jeanne d'Arc* de Jules Barbier, que ce soient, par l'intermédiaire de Blaze de Bury, celles de Charlotte Corday ou de la servante du Grand Albert <sup>58</sup>, son analyse est d'une précision qui fait de lui un interlocuteur redoutable mais surtout un spectateur de théâtre d'une rigueur, d'une intelligence rares, dans le droit fil des sensibilités symbolistes de l'époque.

Est-il dès lors étonnant qu'il soit si sensible au vers dramatique ? C'était pour lui tout ce qui restait au théâtre de sacré, de cet univers autre que les marionnettes étaient quasiment seules à perpétuer. "Les paysans qui ne savent rien, savent des chansons, et l'amour du vers est naturel aux personnes bien nées" <sup>59</sup>. Double caution, sociale et morale, pour une langue de scène qui arrache à France, devant l'*Apollonide* de Leconte de Lisle, ce cri de reconnaissance :

O magie des beaux vers ! Nous voilà transportés par enchantement dans la sainte Athènes des poètes, des sculpteurs, des architectes et des philosophes <sup>60</sup>.

Amour de la voix, amour du vers, ces deux aspects suffisent presque à définir une culture théâtrale qui s'écarte sensiblement des tendances majoritaires à son époque et à son milieu. Cette particularité de France n'est jamais plus évidente que lorsqu'il se prend à rêver d'un théâtre idéal. La pièce qu'il conseillerait à Porel, le directeur de l'Odéon, serait ainsi une pièce populaire, animée d'un esprit national et religieux, une adaptation du *Mystère du siège d'Orléans* <sup>61</sup>, célébrant la délivrance de la ville par Jeanne d'Arc. Rejoignant le symbolisme, retrouvant l'Eschyle des *Perses* et le Shakespeare des *Histoires*, France récuse la forme du drame ou de la tragédie à la française. Il conseille de conserver l'allure d' "un simple mystère", avec une composition souple "de scènes détachées", dit-il, de tableaux non liés les uns aux autres. La langue, elle, s'éloignerait de l'éloquence, serait "tout à fait

populaire” — c’est au premier Maeterlinck maintenant que l’on songe —, et reposerait sur une palette variée de “vers très naïfs”, presque prosaïques <sup>62</sup> qui deviendraient peut-être de la prose dans la bouche des personnages humains. Le vers noble serait l’apanage des anges et des saintes ; de la musique, des chants accompagnés par l’orgue montrent France sur la voie de ce théâtre total qui, et pas seulement sous l’influence de Wagner, va devenir le rêve de plusieurs générations de dramaturges et de metteurs en scène français. La conclusion de France est d’une netteté absolue : cette “œuvre vraiment populaire et nationale, je ne veux point qu’elle soit, à proprement dire, une œuvre d’art. Je veux beaucoup plus et beaucoup mieux. Je veux qu’elle soit une œuvre de foi et qu’elle parle aux âmes” <sup>63</sup>. Le vocabulaire comme l’inspiration rapprochent ici France de Quillard, de Dujardin et de Schuré, sinon encore de Claudel.

Janus *bifrons*, France double face. Spontanément acquis à la culture comme à la vie théâtrale classiques c’est-à-dire traditionnelles, et, d’un autre côté, tant par Shakespeare que par les marionnettes ou Jeanne d’Arc, penchant déjà vers un monde autre où commence à se dessiner la figure et la liberté du nôtre.

Michel Autrand  
Université de Paris-Sorbonne  
(Paris IV)

---

1. A. France, *Œuvres*, Bibl. de la Pléiade, tome I, p. 1076, in *Le Petit Pierre*, Gallimard, 1984.

2. *V.L.*, IV, p. 166.

3. *V.L.*, I, p. 30. Le vers est de Corneille dans *Théodore, vierge et martyr*.

4. *V.L.*, IV, p. 128.
5. *V.L.*, I, p. 114.
6. Molière, lui, revient davantage dans *Histoire comique* où l'héroïne interprète Agnès dans *L'Ecole des femmes*.
7. *V.L.*, III, p. 169.
8. *V.L.*, II, p. 61.
9. *V.L.*, I, p. 35.
10. *V.L.*, II, p. 79 ; cf aussi *V.L.*, I, p. 146.
11. *V.L.*, IV, p. 61.
12. *V.L.*, III, p. 143.
13. Cf. in *V.L.*, II, une comparaison des trois tragiques grecs.
14. *V.L.*, I, p. 3.
15. *V.L.*, I, p. 139.
16. *V.L.*, I, p. 5.
17. *V.L.*, I, p. 146 (il s'agit du vieux Weiss).
18. *V.L.*, I, p. 170.
19. *V.L.*, III, p. 96.
20. *V.L.*, III, p. 102.
21. *V.L.*, IV, p. 348.
22. *V.L.*, I, p. 1. France s'adresse directement à Hamlet en l'appelant "aimable prince", et il dit de lui : "C'est un homme, c'est l'homme, c'est tout l'homme".
23. *V.L.*, IV, p. 112-113.
24. *V.L.*, I, p. 193-194.
25. *V.L.*, IV, p. 312.
26. *V.L.*, IV, p. 313.
27. *V.L.*, III, p. 243.
28. *V.L.*, V, p. 93.
29. *V.L.*, I, p. 2.
30. Le roman offre également d'autres silhouettes pittoresques de comédiens, d'un entreprenant directeur de théâtre, de professeurs et d'élèves du Conservatoire. France connaît évidemment ce monde-là de l'intérieur.
31. A. France, *Œuvres*, Pléiade, tome III, p. 857-858, Gallimard, 1991.
32. *Op. cit.*, note 33 : tome I, p. 1094.
33. *Op. cit.*, note 34, p. 1211.
34. *V.L.*, I, p. 25.
35. *V.L.*, II, p. 341.
36. *V.L.*, II, p. 62.
37. Cf. *V.L.*, IV, p. 112 sq.
38. *V.L.*, III, p. 143.
39. *V.L.*, IV, p. 348.

## LA CULTURE THÉÂTRALE D'ANATOLE FRANCE

40. Cf. par exemple *V.L.*, III, p. 12.
41. *Op. cit.*, note 34, p. 535.
42. *V.L.*, II, p. 11.
43. *V.L.*, II, p. 16-17.
44. *V.L.*, II, p. 145. Ailleurs il propose encore pour leur répertoire Kalidasa (*V.L.*, II, p. 292) et Hroswitha (*V.L.*, II, p. 147).
45. *V.L.*, II, p. 145.
46. *V.L.*, II, p. 146 : "Le théâtre d'aujourd'hui est trop compliqué pour moi".
47. *V.L.*, II, p. 147.
48. France est également sensible à l'apport technique des marionnettes et à ses conséquences. Il note (*V.L.*, III, p. 224) ce qu'a apporté au *Tobie* de Bouchor le fait que la même voix ait fait le Poisson et le démon Asmodée.
49. On retrouvera la même ironie contre Sarcey à partir des marionnettes in *V.L.*, III, p. 226.
50. *V.L.*, II, p. 148.
51. *V.L.*, III, p. 11.
52. Il vaudrait la peine d'étudier de près chez France l'attention aux nouveautés techniques dans le phénomène théâtral. Ainsi par exemple sur le costume (*V.L.*, I, p. 7) ou la mise en scène (*Histoire comique* in *Œuvres*, tome III, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1971).
53. A propos de Jarry, Henri Béhar écrit : "Rethéâtraliser le théâtre par la marionnette : la position de Jarry s'insère dans le mouvement d'ensemble qui fut lui-même à la source de la réaction symboliste". (*Jarry dramaturge*, Nizet, 1980, p. 135).
54. Renard, *Journal*, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, p. 1204).
55. Cf. par exemple *V.L.*, III, p. 243 et *V.L.*, IV, p. 111.
56. *Op. cit.*, note 57, p. 809.
57. *Op. cit.*, note 57, p. 708.
58. Cf. *V.L.*, I, p. 18 et *V.L.*, III, p. 251.
59. *V.L.*, II, p. 105.
60. *V.L.*, II, p. 135.
61. *V.L.*, II, p. 361 sq.
62. *V.L.*, II, p. 362. A vrai dire, France est gêné à propos de Jeanne. Son sens historique ne peut admettre qu'elle parle "selon les lois d'une versification qui date de Ronsard". Les paroles conservées de la jeune fille ne peuvent être mises en scène en vers "sans les défigurer". La solution qu'il propose est alors de les "rajeunir". Il est ici pris d'une part entre un souci historique et poésie, d'autre part entre poésie formelle et poésie populaire, mais son choix va en définitive dans le même sens que celui des symbolistes.
63. *V.L.*, II, p. 363.

MICHEL AUTRAND



**Anatole France et Georges Courteline (1915)**

Cliché de la Bibliothèque municipale de Tours.

## ANATOLE FRANCE AUTEUR DE THÉÂTRE

Pour l'histoire littéraire et spécialement celle de la littérature dramatique, Anatole France, auteur de théâtre, n'existe pratiquement pas. Bien sûr, les grandes monographies consacrées à l'écrivain, comme dernièrement celle de Marie-Claire Bancquart, mentionnent la fortune de France au théâtre, mais en général, et non pas sans raison, étant donné l'importance du reste de son œuvre, on ne s'occupe pas trop de sa production théâtrale. Cependant, il y a trois phénomènes qui justifieraient peut-être une étude plus approfondie du théâtre de France. D'abord l'importance de son théâtre en ce qui concerne le côté institutionnel : entre 1899 et 1906, et en général, la distribution des rôles, avec des acteurs comme Lucien Guitry ou Réjane, est excellente et France ne fait pas représenter moins de cinq pièces sur les grandes scènes parisiennes. *Le Lys rouge* au Vaudeville (1899), *Les Noces corinthiennes* à l'Odéon (1902), *Crainquebille* à la Renaissance (1903) et *Le Mannequin d'osier* (1904) et *Au petit Bonheur* (1906) au même théâtre — et il faudrait ajouter les trois représentations de *La Comédie de celui qui épousa une femme muette* de 1912 à cette liste. Étant donné la renommée de France ceci n'est pas surprenant, mais, pendant sept ans, sa production dramatique peut se mesurer à celle des "grands" auteurs de cette époque, que ce soit un Rostand, un Porto-Riche, un Curel, un Brioux ou son ami Paul Hervieu, pour ne citer que ceux qui l'ont rejoint à l'Académie Française. D'autre part, la plupart des études sur France soulignent la "théâtralité"

de son œuvre romanesque ; une thèse publiée il y a quelques années en Allemagne porte le titre significatif : *Der Skeptiker im Gespräch mit dem Leser* <sup>1</sup>, et Jean Levaillant renvoie à plusieurs reprises à l'aspect dramatique qui sous-tend de nombreux romans <sup>2</sup>. Enfin, dans le cas de trois pièces (*Le Lys rouge*, *Crainquebille*, *Le Mannequin d'osier*), il s'agit d'adaptations de romans, et ce changement de genre littéraire permet des conclusions non seulement en ce qui concerne l'interprétation d'un texte par son propre auteur mais aussi en ce qui concerne l'influence des normes théâtrales de son époque qu'il accepte ou qu'il réfute. Cet aspect se complique par le fait que cette adaptation de romans, procédé assez courant à l'époque et devenu habituel actuellement, fut entreprise en collaboration étroite avec le metteur en scène — c'est-à-dire Lucien Guitry — fait beaucoup plus rare au début de notre siècle ; mais peut-être nos expériences du théâtre contemporain nous permettent-elles de juger les adaptations des romans d'Anatole France autrement que ses contemporains, habitués aux normes théâtrales de la Belle Époque, n'étaient en mesure de le faire.

Dans l'analyse suivante, je vais m'occuper surtout des deux pièces tirées de l'*Histoire contemporaine* et de ses suites : *Crainquebille* et *Le Mannequin d'osier*. Le drame en vers *Les Noces corinthiennes*, joué plus de vingt-cinq ans après sa publication, ne fut pas conçu pour être représenté et ne doit sa carrière à l'Odéon qu'à la gloire de France au début de notre siècle ; *Au petit Bonheur* n'est qu'une pochade dans le genre du "Théâtre d'amour" à la manière de Porto-Riche et originellement prévu pour une représentation privée ; et *Le Lys rouge*, adapté grâce à Gaston de Cavaillet, va plutôt dans le sens des pièces futures de celui-ci, écrites en collaboration avec Robert de Flers : "l'intrigue amoureuse tient la plus grande place dans cette adaptation du roman", constate à juste titre Marie-Claire Bancquart <sup>3</sup> ; et le fait que France n'ait pas fait imprimer ce texte de son vivant (il ne fait pas non plus partie des *Œuvres complètes* de 1925/35) est une preuve supplémentaire qu'il appréciait peu ce drame.

Nous ne sommes pas bien informés sur Anatole France, auteur de théâtre, et il nous manque surtout les renseignements sur le travail de la mise en scène, à l'époque une des tâches qui incombait à l'auteur. Mais les quelques remarques de Jules Renard dans son *Journal* nous permettent de supposer un France peu actif dans cette phase qui est décisive non seulement pour le succès d'une pièce mais aussi pour son texte définitif. Même en admettant quelques réserves dues à la perception personnelle de l'auteur, la dédicace de *Crainquebille* confirme les descriptions-interprétations de Renard. Quand France apostrophe Lucien Guitry :

Mon cher ami. Je ne vous offre pas cette petite pièce de théâtre. Elle vous appartient... Elle est vôtre parce que je ne l'aurais pas faite sans vos conseils, parce que telle scène applaudie fut écrite toute entière sous votre inspiration <sup>4</sup>,

il souligne ouvertement sa dette envers la vedette-metteur en scène. Cette attitude, selon Renard, existait déjà du temps du *Lys rouge*. A la date du 16 janvier 1899, il note :

Anatole France, qui va faire jouer *Le Lys rouge*, est tout petit, tout enfant aux pieds de Guitry. Il cherche ses compliments, lui dit qu'il l'aime à cause de sa manière de comprendre l'art, et il dit qu'à la lecture ça donne déjà des résultats. <sup>5</sup>

Cette attitude, de la part d'un auteur consacré qui a travaillé depuis longtemps comme critique littéraire et dramatique, peut étonner d'abord et cependant elle est compréhensible. France ne pouvait que tirer profit de l'expérience d'un homme de théâtre comme Guitry et il en avait besoin au moment où il s'exposait pour la première fois au public et à la critique dramatique réunis. Mais la collaboration avec un acteur comme Guitry n'a pas que des conséquences positives : en tant que comédien, Guitry vit trop dans le théâtre de son temps pour pouvoir prendre ses distances et encore moins pour mettre en question les normes garantissant le succès. France semble donc avoir les meilleures conditions pour le succès auprès du public de son époque mais en risquant de devenir un auteur

dramatique assez conventionnel. Cette impression est confirmée par les notices de Renard concernant *Crainquebille*. Lors des répétitions, il décrit l'ambiance de la manière suivante :

Tous sont dans l'enthousiasme, mais ils ont besoin qu'on les y maintienne. France les hypnotise. Je ne suis pas emballé. Tout ça est un peu élémentaire, un peu appliqué. France n'a pas l'inquiétude de l'homme de théâtre. Il trouve tout bien et il les aime tous, de Guitry à Frédal. <sup>6</sup>

Et pour *Le Mannequin d'osier*, l'auteur du *Plaisir de rompre* dans son laconisme, est encore plus critique :

A des sept et huit heures du matin, Guitry rejette ses couvertures étonnées, s'enveloppe d'un châle, d'un plaid, et se met à *Monsieur Bergeret*. Il collabore avec Anatole France. <sup>7</sup>

Si, au début, l'attitude de France pouvait s'expliquer par son inexpérience théâtrale, cette même attitude cinq ans plus tard révèle peut-être un certain désintérêt envers l'œuvre scénique ; et s'il déclare après la Première de *Crainquebille*, qu'au fond il ne s'intéresse qu'au théâtre grec et à celui des marionnettes <sup>8</sup>, cette remarque n'est probablement pas seulement une boutade provocatrice sur le théâtre de son époque et son public. Mais en même temps, le contact direct avec ce public devait intéresser et tenter un "causeur" comme France en lui permettant de s'adresser directement à des destinataires, d'autant que ce genre littéraire, à l'époque, rendait possibles les succès les plus spectaculaires. Le théâtre ne pouvait donc que tenter Anatole France au moment où il commençait à s'engager en politique et à monter sur la scène publique.

En analysant *Le Mannequin d'osier*, Marie-Claire Bancquart constate qu'une "atmosphère de vaudeville règne dans le roman" <sup>9</sup>. Il ne s'agit cependant pas d'une pièce pour le Palais Royal, mais d'un drame assez sérieux, presque dans la tradition du drame bourgeois, c'est-à-dire d'une pièce "qui aurait pour objets nos malheurs domestiques" <sup>10</sup>. Ce passage du roman au théâtre, accompagné de celui du vaudeville à la tragédie bourgeoise selon Diderot, implique évidemment des changements importants. Ils concernent aussi bien l'action que

les protagonistes et les idées abordées dans les deux textes. Bien sûr, dans le cadre d'une telle adaptation, une réduction quantitative fut inévitable, mais le procédé choisi "pour satisfaire les goûts" de Lucien Guitry, pour citer une fois encore Marie-Claire Bancquart, est aussi lié à des changements qualitatifs importants. Toute une partie du personnel romanesque disparaît et, avec elle, une des deux actions principales de l'intrigue narrative. Tout ce qui est d'intérêt public, que ce soit la lutte pour l'évêché de Tourcoing entre Guitrel et Lantaigne, les discussions philosophico-idéologico-sociales dans la librairie Paillot ou les promenades philosophiques et religieuses avec Lantaigne sur le Mail ont été sacrifiées. Il ne reste plus que le drame familial du théâtre de l'époque : une femme, son époux et un amant.

Qu'est-ce qui peut encore subsister, après ces transformations, de ce que J. Levaillant désigne comme "l'effet Bergeret" <sup>11</sup> et qui est la spécificité des deux premières parties de *l'Histoire contemporaine* ? Lorsque Bergeret n'est montré qu'exceptionnellement en contact avec les autres domaines de la vie, comment son comportement combinant une distance et un malaise envers ce qu'on peut appeler l'existence "normale" peut-il s'exprimer ? Et comment, en privilégiant la perspective familiale, sa seule présence pourrait-elle suffire à montrer l'absurdité de la société qui l'entoure et des hommes qui la représentent ?

Un des passages clés du roman, qui établit la relation entre le domaine public et privé, se situe dans le chapitre XI, c'est-à-dire après la découverte par Bergeret de la liaison de sa femme avec son élève préféré. Sa description du monde comme

cette petite boule, qui, tournant gauchement autour d'un soleil jaune et déjà à demi obscurci, nous porte comme une vermine à sa surface moisie

est accompagnée du commentaire d'un des habitués de la librairie Paillot : "Il faut que Bergeret ait des ennuis particuliers pour se plaindre ainsi de l'univers" (XI, 365). De quelle manière cette dimension se retrouve-t-elle dans la version

théâtrale ? La seule scène comparable dans la pièce est celle de l'entretien avec Piedalouette, originellement située avant la découverte de l'adultère et d'une tonalité toute différente. Dans cette scène, au sixième tableau de la pièce, un Bergeret désespéré se lamente :

Tous les hommes dont sujets à la misère et à la douleur. Et moi que vous voyez ici, je suis un malheureux... (XIV, 424)

Mais d'une part, grâce à la présence du clochard Piedalouette représentant l'innocence persécutée, cette réplique perd beaucoup de sa virulence pour ne plus exprimer qu'un malheur personnel et passager, et d'autre part, le Bergeret, figure théâtrale, revient très, trop vite à son attitude distanciée et ferme cette parenthèse de profondeur psychologique, car la scène se termine avec la phrase annonçant le développement ultérieur du drame :

Oui, oui, ma vie passée est détruite. Est-ce vraiment si regrettable? Et ne me reste-t-il plus rien ? Il me reste le travail qui est toute ma joie. (XIV, 427)

Le Bergeret romanesque est beaucoup plus perspicace et franc en ce qui concerne ses capacités professionnelles et il s'auto-analyse : "Je sens cruellement mon insuffisance et l'inanité visible de mes entreprises", admet-il, pour encore élargir et approfondir cette critique immédiatement :

C'est une tâche (il parle de son *Virgilius nauticus*) imposée à ma pauvreté par un libraire cupide, associé à des professeurs artificieux, qui, sous prétexte de délivrer la science française de la tutelle allemande (...) m'imposent des amusements philologiques à la mode de 1820. (XI, 416)

Au contraire de cet intellectuel désespéré, celui du drame est, dès le début, promu à la Sorbonne (II, 5), il se trouve ami du ministre de l'Instruction publique (*ibid.*) et publie chez Hachette un manuel de littérature latine (XIV, 319), ce qui souligne la respectabilité et la solidité de son personnage.

Cette dimension d'un Bergeret sûr de sa personne et de son destin est une caractéristique permanente de la pièce. Le

premier tableau nous présente un père attentif qui s'entend à merveille avec sa fille Pauline (perspective réservée dans la narration à la partie finale) et qui s'inquiète du mariage de sa fille aînée Juliette à cause du peu de fortune de son prétendant La Claverie. D'autres détails confirment cette dimension d'un Bergeret respectant les normes de la bonne société d'une capitale provinciale : il a peur d'une éventuelle compromission de Juliette qui se promène sans surveillance avec La Claverie sur le Mail, et il ne veut pas de divorce avec Mme Bergeret parce qu'il croit "qu'il vaut mieux ne pas révéler des secrets honteux et sensibles" (XIV, 453). Bref, c'est un professeur de faculté, plus ou moins bon père de famille et époux, qui tient à son honorabilité et à sa respectabilité presque autant que les autres bourgeois et qui ne montre qu'exceptionnellement les côtés qui faisaient l'attrait du Bergeret de l'*Histoire contemporaine*. Ce que Levaillant définit comme fonction principale de ce protagoniste : "ses défaites comme ses aspirations vouent ce héros fluet à faire le sentir le vide de ce qui existe." <sup>12</sup>, ne peut plus être celle du personnage dramatique.

Celui-ci ne révèle sa véritable dimension qu'au moment central de la pièce, la découverte de l'adultère de sa femme. Confronté à cette surprise totale, il est ébranlé à en perdre presque la capacité de s'exprimer. La première scène du cinquième tableau ne comporte presque pas de paroles. Quelques mots surgissent des nombreuses indications scéniques : "Adultère ! Adultère ! Lui ! Lui ! Et les enfants ! (...), Oh ! assez ! assez ! Absurde ! " (XIV, 415-416), et Bergeret ne retrouve sa capacité d'analyse et de parole qu'en s'enfuyant dans la nature pour rencontrer dans la scène déjà citée le vagabond Piedalouette. Le Bergeret du roman cependant, en apercevant son épouse et son élève sur le canapé, fait dans l'intervalle de deux secondes, un "passage à travers les âges des sociétés" (XI, 296) ; et l'obsession de l'image pénible n'annihile pas sa capacité de réflexion sur ce qui vient de se passer. Pour se reprendre complètement, il ne cherche pas l'air frais mais se rend à la librairie Paillot et quatre-vingt-dix minutes après l'événement, "il voyait au bout

du tunnel la petite lumière blanche” (XI, 311). Dans la pièce, il ne lui faut que cinquante-sept minutes, mais le choix des mots est significatif : “sagesse” dans le drame, “délivrance”, “liberté” et “une vie nouvelle” dans le roman. Cette liberté est telle qu’elle n’a pas besoin de se manifester à chaque moment en montrant son indépendance nouvelle face à son épouse : elle devient une caractéristique de Bergeret partout où il apparaît, que ce soit chez Paillot, sur le Mail, au café ou ailleurs. La “sagesse” du Bergeret théâtral, au contraire, trouve son expression dans un comportement plus prémédité et plutôt mesquin envers sa femme, et la misogynie du personnage dramatique y correspond : “La femme l’emporte toujours sur l’homme dans les choses de la maison. Elle s’arme de tout ce que ma loyauté lui laisse” (XIV 477), se plaint le Bergeret qui est en train de se débarrasser définitivement de son épouse.

Ce côté conventionnel caractérise aussi la scène finale. Là où le Bergeret du roman s’en va à Paris après une dernière visite solitaire chez Paillot, les adieux du Bergeret dramatique prennent une allure officielle avec des acclamations de ses étudiants et des discours. Bergeret répond même en soulignant: “je me suis toujours efforcé de ne vous enseigner que le vrai” (XIV, 483), et la séparation définitive à l’amiable avec son épouse correspond à ce *happy end* conventionnel.

Pourquoi le passage du roman à l’œuvre théâtrale aboutit-il à un tel résultat ? Ceci n’est certainement pas seulement dû à l’influence de l’homme de théâtre Guitry face à l’inexpérience du romancier. Deux autres particularités qui font l’attrait du texte narratif se révèlent des difficultés nuisibles pour le drame. C’est d’une part le style de France avec son côté séducteur, le charme de sa langue limpide, sa capacité d’assimilation des contraires, son scepticisme et son ironie si souvent admirés, mais c’est aussi le nihilisme sous-tendu par ce discours à premier vue classique et raffiné. Grâce à ces particularités, France réussit dans les feuilletons, mais aussi dans les versions romanesques de l’*Histoire contemporaine*, à dialoguer avec le lecteur, à le séduire en lui donnant l’illusion de participer activement aux réflexions et aux commentaires concernant les personnages, à leurs situations et à leurs

actions. Bien sûr, France insinue avec succès qu'il est identique aux protagonistes respectifs de ses romans, mais cette identification est trop souvent si ambiguë, surtout dans le cas du Bergeret des deux premières parties, qu'elle doit être mise en question par des lecteurs attentifs. Le dialogue avec ceux-ci est donc en même temps établi et interrompu et ce jeu permet à l'auteur de passer d'un niveau à l'autre et créer la place et la situation nécessaires pour son scepticisme nihiliste.

Ce procédé est pratiquement intransposable sur la scène, surtout si l'on essaie de respecter en général les normes dramatiques de la Belle Epoque. Les dialogues retrouvent leur fonction habituelle : l'échange de répliques, de réflexions et d'idées qui a lieu entre les acteurs du roman et le narrateur omniprésent disparaît sur la scène dramatique. Les commentaires, par exemple, qui accompagnent les réflexions de Bergeret après la vision de l'adultère, allant des conditions existentielles de l'homme jusqu'au souci pour ses filles, ces prises de positions et ces réflexions sont supprimées dans la scène correspondante et ôtent au personnage de Bergeret une partie de sa dimension. Ainsi disparaît une grande partie du comique et de la tonalité ironique.

Cette réduction est d'autre part conditionnée par le choix de supprimer la dimension la plus importante du roman pour ne laisser que les épisodes de la vie privée de Bergeret qui, à ce moment, n'est même pas encore le protagoniste privilégié de la narration. Anatole France et Lucien Guitry, probablement pour ne pas demander trop à leur public présumé, ont préféré n'avoir qu'une seule action. Limitée dans le temps et dans le personnel ; mais en ôtant justement par cette autolimitation à leurs acteurs dramatiques une partie de l'attrait des personnages romanesques. Bergeret est maintenant surtout un homme aux prises avec des difficultés familiales, le professeur ironique, subtil et désespérément nihiliste ne surgit qu'exceptionnellement ; Mme Bergeret n'existe plus en relation avec le milieu provincial qui était si important pour elle et elle ne dépend donc plus de la même manière de l'opinion publique ; l'absence des deux filles qui permet dans le roman de montrer les conséquences extrêmes du comportement de Bergeret,

n'est plus maintenue dans la pièce, ce qui en adoucit le climat. Le choix de privilégier une des deux perspectives du roman ne laisse donc pas seulement un vide en ce qui concerne tout le domaine public, mais entraîne aussi la transformation de cette perspective privilégiée elle-même.

Ces changements ont pour conséquence que la pièce abandonne toute critique agressive de la société sclérosée, celle qui pour France caractérise la République opportuniste des années avant l'Affaire. L'aventure cathartique des événements qui marquent la société française et dans lesquels France s'engage à partir de l'automne 1897, date de la parution du *Mannequin d'osier* en librairie, peut partiellement expliquer cet "abstentionnisme", d'autant qu'on voulait éviter de réveiller les dissensions au théâtre. Mais par ce procédé réducteur, la pièce et sa thématique ressemblent trop à la production dramatique générale, dominée par le Boulevard d'une part et le renouveau "classique" à la manière d'un Hervieu d'autre part. Et du côté dramaturgique, elle déçoit les attentes du public parce qu'elle n'est pas assez bien faite ou, comme dit un critique :

L'action est menue, les tableaux se suivent sans progression apparente. Les scènes semblent toutes une exposition plutôt qu'elles marquent une évolution et restent parfois sans mouvement.<sup>13</sup>

Avec l'autre pièce tirée des feuilletons de l'*Histoire contemporaine*, l'adaptation du "récit profitable" *Crainquebille*, les choses ne se présentent pas de la même manière. Le texte est centré autour d'un seul personnage et d'un événement changeant sa vie et la difficulté consiste cette fois dans la transposition des idées philosophiques et sociales — qui ont fait de ce texte "un chef-d'œuvre populaire"<sup>14</sup> —, en un dialogue théâtral. Une autre difficulté est liée à l'implication politique de cette nouvelle : publiée en feuilleton au moment où l'Affaire Dreyfus (1900-1901) prenait fin, mais largement influencée par elle, reprise séparément dans l'édition Pelletan avec des illustrations de Steinlen (1901) et ensuite pour un public plus militant dans *Les Cahiers de la Quinzaine* de Péguy (octobre 1902), cette nouvelle est peut-être le texte où France

exprime le plus clairement son engagement politique et social. Au moment de la représentation de la pièce à la Renaissance, en mars 1903, la vie des Français, comme le confirme Madeleine Rebérioux, est encore “passionnément politique, autant que la vie d’un peuple peut l’être dans une période non-révolutionnaire”<sup>15</sup>, mais il s’agit d’autres préoccupations que celles des moments décisifs de l’Affaire, et France et Guitry vont en tenir compte.

La forme dialoguée de la narration, même s’il s’agit souvent de dialogues ou de monologues imaginaires des personnages “réels” mais fictifs du texte, facilite le passage d’un genre à l’autre. A la différence du *Mannequin d’osier*, beaucoup de passages se retrouvent tels quels dans la bouche des acteurs dramatiques. La difficulté la plus grande réside cependant dans le personnage central, Crainquebille. Si tout le monde, et France en premier lieu, est d’accord pour voir en Lucien Guitry un Crainquebille idéal, — Adolphe Brisson parle d’ “une incroyable grandeur”, rendue “épique” par l’acteur<sup>16</sup>, le Crainquebille de la pièce n’est pas le même personnage que celui du récit. Le Crainquebille de la nouvelle parle peu et plus souvent par ses yeux et ses gestes qu’avec les mots qu’il a de grandes difficultés à manipuler — un tel Crainquebille n’est pas présentable sur une scène de l’époque. Mais en changeant le personnage de la narration qui devient de moins en moins loquace, allant presque jusqu’à l’aphasie (“il n’avait pas l’habitude de la parole”, XIV, p.25, ou “Crainquebille renonça à s’expliquer. C’était trop difficile.” XIV, p. 26) en un héros jouable par Guitry, Crainquebille change de caractère. Dans le premier tableau de la pièce il se montre gentil, généreux, plein de compréhension pour les difficultés de la vie, comme un philosophe social, c’est-à-dire qu’il réunit les caractéristiques du Crainquebille *et* du narrateur du récit qui commente les actions du protagoniste. Ce changement dans le comportement de Crainquebille a d’abord des conséquences pour la scène avec l’agent 64, où il ne s’agit plus d’une mystification totale de la part du policier (dans la nouvelle, Crainquebille dit : “Bon sang de bon sang” et Matra comprend

“Mort aux vaches”), mais d’un malentendu compréhensible garantissant aussi un effet théâtral : Crainquebille demande : “Où qu’ell’ Mme Bayard s’cache ?” et Matra a cette fois plus de raisons de comprendre “Mort aux vaches”. Mais c’est surtout la scène du tribunal qui subit des changements : le Crainquebille de la nouvelle est plus crédible dans son ébahissement impressionné provoqué par la majestueuse mise en scène de son procès que celui de la pièce, qui se défend d’une manière beaucoup plus convaincante. Si l’on ajoute à cela que l’adaptation laisse de côté une grande partie de la perspective philosophique de cette scène, introduite dans la nouvelle grâce à l’entretien du peintre Lermite avec son ami, maître Aubarré, on peut voir que le degré de provocation, d’engagement dans la discussion politique et sociale, de critique des institutions comme la justice ou l’armée est largement réduit. La pièce y gagne certainement en acceptabilité auprès du public bourgeois de la *Renaissance*, mais elle perd en cohésion interne. La critique d’un Brisson :

Le juge est exceptionnel. Dans la réalité, il eût lavé la tête à l’agent stupide, ou, du moins, il eût écouté avec un peu plus de défiance le témoin...<sup>17</sup>

ne pouvait pas s’appliquer à la nouvelle où le juge réel disparaît derrière la fonction de la justice dans une société de classe : “Le vrai juge pèse les témoignages au poids des armes” (Ldp., p. 28), dit maître Aubarré. Mais le juge de la pièce, confronté à un Crainquebille capable de s’expliquer et de se défendre, apparaît comme plus réaliste et donc moins crédible dans son jugement. La fin beaucoup plus conventionnelle correspond à ces changements : Jules Renard raconte que France ne voit là qu’un ajournement de la fin ouverte et tragique de la nouvelle qui évite au public cette perspective peu consolante, et Renard n’a peut-être pas tort de trouver le dénouement “moins vrai que celui de la nouvelle”<sup>18</sup>.

Malgré mes remarques privilégiant les changements intervenus et leurs conséquences, la structure profonde du texte narratif se retrouve cependant beaucoup mieux dans

l'adaptation de *Crainquebille* que dans celle du *Mannequin d'osier*. Mais cela est moins dû aux bonnes intentions des adaptateurs qu'aux caractéristiques des textes de départ. Une nouvelle comme *Crainquebille* laisse moins de choix à une adaptation respectant les exigences présumées du public de l'époque qu'un roman présentant la polyphonie des personnages, des actions et des idées du feuilleton, permettant ainsi de privilégier les aspects conventionnels. De plus, à l'opposé de Bergeret, personnage complexe, changeant au cours du récit, Crainquebille est un personnage unidimensionnel qu'on ne peut changer sans lui dérober sa raison d'être. La brièveté et la concision de la nouvelle se révèlent donc être un avantage pour la pièce qui doit ainsi reprendre la plupart des éléments du texte narratif.

Chaque analyse d'adaptations conduit à la tentation de juger le modèle secondaire selon les critères tirés de l'original, et mon analyse n'y échappe pas. Et ceci non seulement à cause de la problématique générale mais aussi parce que les deux adaptations ne réussissent pas à produire de résultat véritablement autonome utilisant pleinement les possibilités du média nouveau. Lucien Guitry s'intéresse beaucoup plus à l'action représentable qu'il croit pouvoir tirer des narrations de France qu'à leur structure et à leurs sujets profonds. Les effets scéniques que France avait intégrés dans ses textes, en partie à cause de leur publication en feuilleton, ne pouvaient que confirmer Guitry dans un tel choix. De cette manière, l'œuvre dramatique de France intéresse le public dans la mesure où il espère retrouver les protagonistes du livre, un peu à l'inverse de l'habitude actuelle de lire le livre après avoir vu le film qui en a été tiré. Assez conventionnelles dans leur respect des normes de la pièce bien faite, les adaptations ne tiennent presque pas compte des rénovations apportées par le théâtre naturaliste et symboliste. Là encore, les dénouements adoucis sont symptomatiques. Evidemment, une fin ouverte n'était pas la règle, mais après l'introduction d'auteurs comme Ibsen, Strindberg ou Hauptmann au *Théâtre Libre* et au *Théâtre de l'Œuvre*, ce procédé avait trouvé le chemin des théâtres du Boulevard et de la Comédie Française<sup>19</sup>. Mais ce qui est plus dommageable,

c'est que la dimension philosophique et sociale disparaît aussi en grande partie lors de l'adaptation. Si les procédés du théâtre d'idées à la Curel ne pouvaient pas s'appliquer à l'adaptation des textes de France, cette perspective importante de l'*Histoire contemporaine* aurait cependant pu davantage trouver accès à la scène. Mais Guitry, qui, cinq ans plus tôt, avait encore joué l'anarchiste Jean Roule dans *Les Mauvais Bergers* de Mirbeau, croyait probablement que les exigences du public avaient changé et qu'il fallait plutôt dépolitiser les textes de France. Le résultat, ce sont des pièces qui correspondent au jugement de Léon Blum sur *Crainquebille* :

Une certaine gaieté pittoresque limite le drame. On dirait presque, par moment : Mais ce n'est que l'histoire de Crainquebille. Et c'est une très belle histoire, mais qui, dans le livre, se surpassait elle-même infiniment.<sup>20</sup>

Wolfgang Asholt  
Université d'Osnabrück

---

1.A. Gier, *Der Skeptiker im Gespräch mit dem Leser. Studien zum Werk von Anatole France und seiner Rezeption in der französische Presse 1879-1905*, Tübingen 1985, *Mimesis*, vol I.

En ce qui concerne l'adaptation de *Thais* pour l'opéra, je renvoie à l'étude du même auteur : "*Thais, ein Roman von Anatole France und eine Oper von Jules Massenet*", in *RZLG* 5, 1981, p. 232-256.

2. Par exemple : "La politique comme spectacle" (p. 441) ou "*Histoire comique et le théâtre*" (p. 606), dans : J. Levailant, *Essai sur l'évolution intellectuelle d'Anatole France*, Colin, 1965.

3. M.-C. Bancquart, *Anatole France. Un sceptique passionné*, Calmann-Lévy, 1984, p. 239.

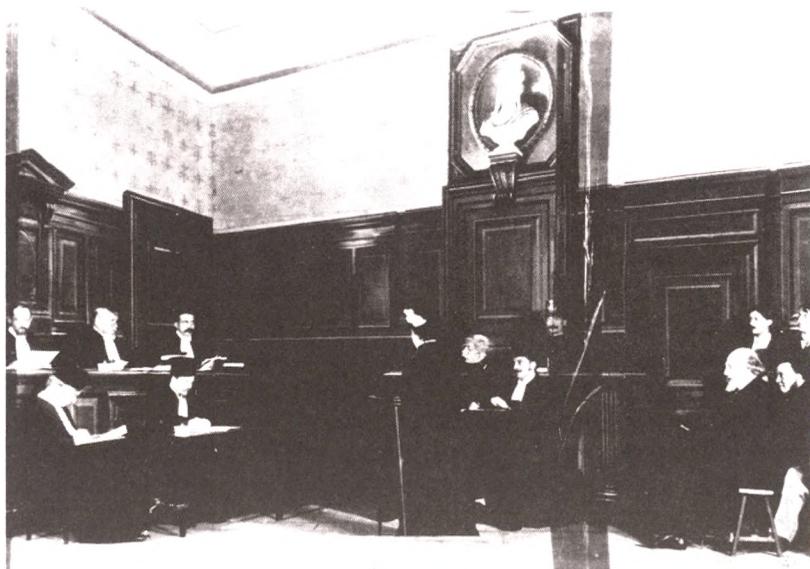
4. Anatole France, *Œuvres complètes*, vol. XIV, Calmann-Lévy, 1948, p. 233. Cité comme : *O. C.*, en indiquant le volume et la page respectifs.

## ANATOLE FRANCE AUTEUR DE THÉÂTRE

5. J. Renard, *Journal*, Pléiade, 1960, p. 519.
6. *Ibid.*, p. 809.
7. *Ibid.*, p. 877.
8. Rastignac, "Une conversation avec Anatole France", in : *La Tribuna* (Roma), 11/5/1903, cité d'après Gier, p. 280.
9. M.-C. Bancquart, *op. cit.*, p. 221.
10. Diderot "De la poésie dramatique", dans: *Œuvres esthétiques*, Classiques Garnier, 1965, p. 191.
11. Levaillant, *op. cit.*, p. 449.
12. *Ibid.*, p. 456.
13. In : *La Liberté* (25/3/1904), cité d'après Gier, p. 331.
14. L. Blum, "M. Anatole France, Crainquebille", in *Nouvelles conversations de Gæthe avec Eckermann* (1891-1905), A. Michel, 1954, p. 86.
15. M. Rebérioux, *La République radicale ? 1898-1914*, Seuil, 1975, p. 233 (*Nouvelle histoire de la France contemporaine*, vol. XI).
16. A. Brisson, "Crainquebille", in *Le Théâtre*, Sixième série, Libr. des Annales, 1911, p. 180.
17. *Ibid.*, p. 179.
18. J. Renard, p. 809 (21 mars 1903), c'est-à-dire huit jours avant la Première.
19. Pour ne citer que quelques exemples : Bataille (*La Marche nuptiale, La Vierge folle, Le Phalène*), Bernstein (*La Rafale, Israël*), de Curel (*L'Amour brodé, Le Repas du lion, La Fille sauvage*), Hervieu (*La Course du flambeau, Le Dédale*), Brieux (*Ménages d'artistes, La Petite Amie*), Mirbeau (*Les Mauvais Bergers, Les affaires sont les affaires*).
20. L. Blum, in : *La Renaissance latine* (avril/ juin 1903), p. 211.

Illustrations de la page suivante : Création de *Crainquebille*. Clichés de la Bibliothèque municipale de Tours.

WOLFGANG ASHOLT



## ANATOLE FRANCE ET LA CULTURE POPULAIRE

Paul Zumthor a souligné l'ambiguïté de la notion de culture populaire dans *Introduction à la poésie orale* (Seuil, 1984). En effet, cette expression peut renvoyer à un mode de transmission du savoir culturel ou souligner la persistance de traits archaïques qui permettent de définir une personnalité ethnique ; elle peut faire allusion à la classe des dépositaires de ces traditions ou désigner des formes, des genres, des types de discours particuliers.

Manifestement chez France la notion d'archaïsme a longtemps prévalu. L'écrivain fait rarement allusion aux productions modernes de la littérature populaire et il préfère se pencher sur la littérature populaire des anciens âges. S'intéresser à la culture populaire, c'est d'abord pour France remonter à l'origine.

### **1. Culture populaire, culture originelle.**

Voyons comment France envisage la culture populaire comme étant une culture originelle.

Il reprend indirectement et en l'adaptant la thèse allemande qui voyait dans le peuple le créateur des arts et des lettres. Des penseurs germaniques comme Herder s'étaient particulièrement intéressés aux origines ; les frères Grimm croyaient au génie particulier du peuple, à qui auraient été

révélées les langues et les littératures dès l'aube des temps ; ils opposaient les productions du génie collectif (*Volksgeist*) ainsi que la poésie de la nature (*Naturpoesie*) à la poésie d'art ou *Kunstpoesie* ; nous retrouverons cette distinction chez France. Les romantiques se sont inspirés de ces idées ; Michelet considère que le peuple fait l'histoire mais qu'il fait aussi les langues et les littératures. Alors se développe l'idée que le peuple est créateur, que la poésie est de sa part l'objet d'une autocréation permanente. Renan, à son tour, écrit :

C'est la masse qui crée, car la masse possède éminemment, et à un degré de spontanéité mille fois supérieur, les instincts moraux de la nature humaine <sup>1</sup>

De son côté Anatole France répète que c'est le peuple, et plus particulièrement le peuple des campagnes, qui fait la langue ; il reprend les idées exprimées par Darmesteter dans *La Vie des mots* :

Le langage des hommes est né du sillon : il est d'origine rustique, et, si les villes ont ajouté quelque chose à sa grâce, il tire toute sa force des campagnes où il est né <sup>2</sup>.

Le critique vante les mérites spécifiques de cette langue paysanne, à laquelle il fait parfois des emprunts ; ainsi évoque-t-il dans *Le Crime de Sylvestre Bonnard* "le gras soleil" comme disent les moissonneurs du Val de Vire <sup>3</sup>. France reprochera à Zola d'avoir méconnu la langue paysanne dans *La Terre* et d'avoir confondu les parlers ouvrier et campagnard :

Les paysans parlent peu ; ils sont volontiers sentencieux et expriment souvent des idées très générales <sup>4</sup>.

Dans son éloge de la langue créée par le peuple, France revient à l'opposition entre *Kunst* et *Natur*, entre art et nature, chère aux frères Grimm, et il insiste sur la supériorité de la nature par rapport à l'art : "Le langage s'est formé naturellement ; sa première qualité sera toujours le naturel" <sup>5</sup> ; il ajoute :

## ANATOLE FRANCE ET LA CULTURE POPULAIRE

Le peuple fait bien les langues. Il les fait imagées et claires, vives et frappantes. Si les savants les faisaient, elles seraient sourdes et lourdes.<sup>6</sup>

Les gens du peuple sont des modèles de savoir parler :

Ils parlent naturellement. Au contraire, les gens du monde et les professeurs usent d'un langage artificiel et faux<sup>7</sup>.

Aussi l'écrivain condamne-t-il tout ce qui bride et déforme le libre essor de la langue populaire ; il multiplie les critiques contre la grammaire normative :

Ceux-là furent des cuistres qui prétendirent donner des règles pour écrire, comme s'il y avait pour cela d'autres règles que l'usage, le goût et les passions<sup>8</sup>.

Il montre les dangers d'une académie, heureusement sans pouvoir sur la langue, mais qui fut instituée

pour purger le langage de toute antique et populaire impureté et pour que ne reparût pas un autre Rabelais, un autre Montaigne, tout puant la canaille, la cuistrerie ou la province<sup>9</sup>.

France vient de citer quelques-uns de ceux qui sont pour lui de grands écrivains ; ces auteurs, loin de rejeter la langue populaire, savent en exploiter les richesses comme Montaigne ou comme La Fontaine, dont France a étudié le vocabulaire et dont il a donné un glossaire.

Anatole France pense que, tout comme le langage, les grands genres littéraires traditionnels sont nés du peuple ; c'est une idée qui lui tient à cœur et qu'il développe aussi bien dans ses critiques littéraires que dans ses romans. Le champ du populaire s'élargit, annexant des textes très célèbres (*L'Iliade*, *l'Odyssee*, *L'Enéide*), considérés généralement comme les fleurons de la culture classique. France va s'intéresser particulièrement à ces grandes épopées pour en évoquer la genèse. Dans un conte, *Le Chanteur de Kymé*, ou dans un article de *La Vie littéraire* intitulé "La Rame d'Ulysse", il constate la trace d'un merveilleux grossier au cœur des vieilles

épopées et il y voit le signe manifeste d'un travail populaire :

Si, comme je le crois, *l'Iliade* et surtout *l'Odyssée* sont un assemblage de contes populaires, de mythes enfantins, et, pour parler le langage des traditionnistes, de *Maerchen*, si, pour le fond, ces deux poèmes relèvent du *folk-lore*, ils n'en sont pas moins les monuments les plus sacrés de la poésie de nos races <sup>10</sup>.

M. Bergeret est persuadé que *l'Enéide* est un pot-pourri d'éléments divers empruntés à la culture populaire :

Il savait que les contes de nourrice fournissent aux poètes à peu près toute la matière épique, que Virgile avait recueilli pieusement dans son poème les devinettes, les jeux de mots, les fables grossières et les imaginations puériles des aïeux <sup>11</sup>.

Suivant les thèses de Gaston Paris, France pense que les chansons de gestes du Moyen-Age ont été composées de la même façon que les épopées antiques. Les études de genèse du théâtre de Shakespeare révèlent là encore des sources populaires ; avec Bladé, France dit qu'*Hamlet* a été conçu à partir de contes.

Cette théorie sur l'origine populaire des genres littéraires, si souvent exposée par France, a été développée dès le XVIII<sup>e</sup> siècle par Wolf dans ses *Prolégomènes à Homère* ; elle a été reprise par Andrew Lang, cité par France, par Alfred et Maurice Croiset dans leur *Histoire de la littérature grecque* (1887), où les auteurs considèrent *L'Iliade* et *l'Odyssée* comme un simple assemblage de contes populaires. L'originalité de France, qui reprend des thèses alors assez communes, est de ne jamais les présenter de façon didactique ; ces idées apparaissent au cours d'un dialogue, à l'occasion d'une anecdote ; même s'il revient souvent sur le sujet, France l'effleure plus qu'il ne l'approfondit.

Pourtant dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, on commence à remettre en question l'idée que le peuple fait les littératures de façon collective. Des critiques de plus en plus nombreux vont affirmer que le peuple ne crée pas. Bédier soutient cette position à propos des épopées du Moyen-Age ; Pierre Lasserre

déclare que toute création ne peut être que le fait d'un individu, d'un lettré dans le domaine littéraire (*Des Romantiques à nous*). En 1910, Van Gennep écrit : "Il est faux qu'une collectivité invente ou crée". L'anonymat, le caractère collectif de la création populaire ne paraissent plus des critères adaptés pour expliquer la formation des épopées grecques ou des chansons de gestes. France se rallierait donc à une thèse déjà presque dépassée et il manquerait de lucidité en y revenant avec une si grande insistance. Adeptes de la critique subjective, cet écrivain est pourtant tout le contraire d'un théoricien et il insiste sur la relativité des interprétations critiques :

Je ne crains pas de dire qu'à l'heure qu'il est, nous n'entendons pas un seul vers de *L'Iliade* ou de *La Divine Comédie* dans le sens qui y était attaché primitivement <sup>12</sup>.

L'ironie francienne va s'exercer contre la thèse, que l'écrivain paraît défendre par ailleurs, pour en souligner le caractère transitoire et subjectif :

*L'Iliade* nous charme aujourd'hui par un caractère barbare et primitif que nous y découvrons de bonne foi (...) on ne peut admettre au regard des vérités éternelles qu'Homère est barbare et que la barbarie est admirable (...) <sup>13</sup>.

France s'intéresse à l'origine des épopées mais aussi à celle des contes qu'il considère comme les souvenirs d'anciennes mythologies ; l'écrivain reprend une idée développée par les frères Grimm et par Max Müller quand il écrit :

Les contes sont le patois moderne de la mythologie et, s'ils doivent devenir le sujet d'une étude scientifique, le premier travail à entreprendre est de faire remonter chaque conte à une légende plus ancienne, et chaque légende à un mythe primitif <sup>14</sup>.

L'analyse comparatiste et surtout l'approche mythocritique semblent donc particulièrement appropriées pour étudier le conte ; Anatole France envisage ainsi le symbolisme cosmique du *Petit Poucet* et de *Barbe Bleue*, qui racontent selon lui le combat du soleil et de l'obscurité. Pourtant, cette lecture

scientifique, inspirée des travaux allemands ne semble pas toujours satisfaisante ; complaisamment développée dans *Le Livre de mon ami*, elle est remise en question par Bergeret qui s'efforce de retrouver le regard d'un homme de l'antiquité vis à vis des mythes et des héros :

Je me fais d'Hercule l'idée que s'en faisait, au temps des guerres médiques, un barbier de Thèbes ou une marchande d'herbes d'Eleusis <sup>15</sup>.

Le problème de genèse passe au second plan pour faire place à une approche plus intuitive, par "sympathie".

Bien qu'il semble parfois remettre en question certaines thèses sur la naissance des genres, France fut cependant particulièrement attentif au problème de l'origine des langues et des littératures. Comment expliquer ce souci constant chez lui ? Remonter aux origines et redécouvrir le vieux peuple, c'est aussi retrouver le paradis perdu... paradis des premiers temps, paradis de l'enfance. L' écrivain multiplie les rapprochements entre le peuple des âges anciens et l'enfant. L'humanité et l'individu évoluent de la même manière, nous dit France ; culture populaire et culture enfantine se correspondent :

*L'Iliade* est enfantine aussi, et c'est le plus beau poème qu'on puisse lire. La poésie la plus pure est celle des peuples enfants <sup>16</sup>.

La perfection esthétique est liée à l'origine et France justifiera d'ailleurs souvent ses préférences esthétiques, notamment en matière de style, par ce retour et ce recours à l'origine.

Chansons et contes se teignent d'affectivité car ils sont liés à l'enfance de l'auteur. France se rappelle les contes angevins que son père lui racontait le soir et qui lui préparaient des rêves merveilleux.

Retrouver le passé, c'est aussi échapper au temps, à sa fuite angoissante, à son action destructrice. L'origine reparaît intacte dans sa simplicité première "conservée en fleur avec son parfum dans les contes et les chansons populaires" <sup>17</sup>.

France idéalise le peuple en le tenant à l'écart, en le faisant vivre dans un passé lointain. La distance temporelle remplace désormais la distance dans l'espace. L'éloge du bon

sauvage fait place à celui du bon peuple, qui est cantonné dans des activités artistiques. Marqué par la Commune, France se méfie encore du peuple en 1890 ; s'il lui ouvre le champ de la culture, c'est pour mieux lui fermer le domaine de la politique contemporaine.

## 2. Culture populaire et folklore

L'intérêt de France pour la culture populaire s'exprime aussi dans son goût marqué pour le folklore. Ce terme a aujourd'hui pris des significations bien diverses et il est parfois doté de connotations péjoratives. A la fin du XIXe siècle, le mot était encore nouveau puisqu'il avait été créé en 1846 par l'anglais Thoms pour désigner les productions populaires par opposition à la culture lettrée. Considérées comme des superstitions, ces traditions avaient été longtemps rejetées au nom de la religion et de la raison ; les Allemands furent les premiers à s'y intéresser au XVIIIe siècle par désir de redécouvrir leur passé dans une optique souvent nationaliste. Les Français ne commencèrent à collecter systématiquement contes et chansons populaires qu'au début du XIXe siècle ; l'Académie celtique et La Villemarqué jouèrent alors un rôle de pionnier. A la fin du Second Empire, après une période de pause, on assiste à un regain d'intérêt pour les coutumes locales ; les citadins découvrent le monde rural et ses pratiques ancestrales grâce au train qui amène aussi une uniformisation des modes de vie. Le *Lys rouge* souligne le rôle contradictoire du chemin de fer qui permet de découvrir le folklore, mais qui favorise aussi sa disparition ; ce lien entre émergence et effacement ne laissera pas France insensible. Un personnage du *Lys rouge* note lors d'un voyage en Bretagne, province conservatrice des coutumes anciennes et terre d'élection des folkloristes : "Ces vieux costumes se perdent. C'est la faute des chemins de fer" 18. Ce à quoi Montessuy, le père de l'héroïne, répond :

Sans les chemins de fer, les paysans porteraient encore leurs

costumes pittoresques d'autrefois, mais nous ne les verrions pas <sup>19</sup>.

Amateur de folklore, France aime les objets artisanaux : vieilles armoires, vaisselles paysannes évoquées dans *Contes et Chansons populaires* ; Monsieur de Terremond l'un des personnages de *L'Orme du Mail*, récupère une vieille poutre sculptée pour son musée ; les marionnettes dont France apprécie les spectacles, les pantins fabriqués par Brotteaux appartiennent aussi à la culture populaire. Quant aux productions écrites, ce sont les almanachs, les clefs des songes qui apparaissent si souvent dans les romans ou encore les graffiti sur lesquels Bergeret médite après sa mésaventure conjugale.

France accède au folklore par le truchement des folkloristes dont il lit les travaux pour en rendre compte dans ses articles de journaux ; il s'intéresse aux sociétés alors baptisées du nom de "traditionnistes", comme La Société des Traditions Populaires installée au musée du Trocadéro ; il cite les études de Jean-François Bladé spécialiste du folklore gascon et auteur des *Poésies et Contes de la Gascogne*, celles d'Albert Meyrac qui publie *Traditions, Coutumes et Légendes des Ardennes* ; France sait reconnaître les mérites particuliers de Paul Sébillot dont les travaux dominent la période. Il étudie avec esprit critique les méthodes de travail des folkloristes et tout d'abord les procédés de recollection des documents. En cette fin de XIXe siècle, on essaie avec une ardeur toute nouvelle de recueillir contes, légendes, devinettes, superstitions, tous les témoignages d'une culture populaire longtemps dédaignée.

Bien souvent, c'est un lettré qui note les contes et les chansons et qui parfois cède à la tentation de la réécriture. Meyrac, directeur du *Petit Ardennais*, avait lancé dans son journal un appel pour obtenir des documents ; l'instituteur était devenue son relais privilégié avec le peuple des campagnes, mais France exprime ses réticences devant cet intermédiaire cultivé : "Il manque de simplicité. Il est enclin à embellir, à corriger" <sup>20</sup>.

Le problème de l'authenticité du document se pose

également ; la culture populaire se nourrit d'emprunts au café-concert, aux lettrés, comme le souligneront les études plus tardives d'Yves Coirault sur la chanson. Parfois, ajoute France, on a même affaire à des faux, inventés par le peuple ou par les lettrés. Aussi l'écrivain préconise-t-il une attitude scientifique nécessaire pour constituer ce nouveau domaine du savoir : "Pour bien faire il faut traiter le folk-lore avec toute la rigueur que comporte la mythologie comparée"<sup>21</sup>.

L'abondance de la documentation peu à peu rassemblée exige une classification. Les Français, derrière Sébillot, vont abandonner la compilation anomique caractéristique de l'anthropologie germanique ; la perspective diachronique ne paraît plus suffisante et l'on recherche des réseaux typologiques ; France observe les situations récurrentes à travers des corpus hétérogènes, notamment à propos du récit du retour du voyageur déguisé auprès de sa femme ; il s'efforce d'opérer des classifications des contes et des chansons qu'il étudie en fonction des sources d'inspiration, regroupant ainsi "chants de guerre, chants de labour", etc.

Cette curiosité de France pour le folklore a pu naître de lectures enfantines ; dans la librairie paternelle, le futur écrivain avait eu l'occasion de consulter des almanachs, de lire des contes, des chansons révolutionnaires. France a, par la suite, longtemps fait un travail de journaliste qui l'a amené à assister à des manifestations folkloriques ; le 10 août 1890, il est présent en tant qu'envoyé du *Temps* à Agen où l'on fête deux noms célèbres du Félibrige : Cortète de Prades et Jasmin, un coiffeur d'Agen, poète-ouvrier découvert par Nodier en 1832, qui allait connaître un très large succès. A cette occasion, France rencontre Bladé qui lui raconte des légendes gasconnes ; il consacrera trois feuillets du *Temps* (les 14, 21, 28 septembre 1890) aux *Contes et poésies populaire de la Gascogne* rassemblés par ce folkloriste.

Les préoccupations de l'écrivain allaient aussi dans le sens de cet intérêt pour le folklore. France a très longtemps travaillé sur Jeanne d'Arc dont il voulait resituer les visions dans le cadre de la culture populaire. Le folklore est encore une manifestation de cette vie quotidienne que le romancier

cherchait à recréer dans ses oeuvres inspirées par l'histoire ; *Les Dieux ont soif* font revivre de vieilles expressions ainsi que des superstitions ; au temps de la Révolution, le peuple croit encore aux loups-garous, par exemple.

Le folklore aide à faire revivre un monde disparu mais c'est également l'apparition fugace d'une culture en train de s'effacer. Michel de Certeau, étudiant le goût de certains milieux savants pour la culture populaire, a montré que ceux-ci ne s'attachaient en fait qu'à un beau cadavre<sup>22</sup>. France évoque tous les signes qui marquent la fin d'un monde ; il note les difficultés du travail de Gabriel Vicaire, l'auteur des *Emaux bressans*, qui se penche sur une province amnésique, "décolorée"<sup>23</sup>. Le folklore permet de renouer avec le lyrisme le plus traditionnel, celui du transitoire : "il n'y a de cher que ce qu'on craint de perdre ; il n'y a de poétique, hélas ! que ce qui n'est plus"<sup>24</sup>.

Le folklore colore donc le monde ; c'est lui qui donne aux êtres et aux lieux leur saveur. France refuse de concevoir la patrie comme une entité abstraite ; il prône vers 1885 un patriotisme enraciné, concret, attaché aux beautés et aux souvenirs locaux ; il fait l'éloge de Jules Lemaitre qui chante les rives de Loire ou de Gabriel Vicaire, qui fait revivre la culture populaire bressane<sup>25</sup>.

Le folklore et la culture populaire sont présents dans les contes et les romans de France sous forme de proverbes, de dictons que Bergeret se plait à énumérer ; la Tante Servien d'origine paysanne parle volontiers par proverbes ; France partage la curiosité d'un Flaubert ou d'un Huysmans pour cette forme d'expression qu'il n'interprète pourtant pas comme un signe de bêtise ou de médiocrité. Nous nous attarderons un peu plus sur la chanson populaire à laquelle France, après Nerval et les Parnassiens, accorde une assez grande place dans son œuvre ; celle-ci peut servir de source d'inspiration, comme cette chanson recueillie dans *La Sylphide* par Nerval et intitulée "La légende de Saint Nicolas et les enfants au saloir" à laquelle France imagine une suite dans un conte : *Le Miracle du grand saint Nicolas*. Dans les romans, on rencontre fréquemment des

chansons bacchiques, chansons à boire où s'exprime une certaine liberté d'esprit. France peint volontiers des religieux paillards qui semblent chanter plus volontiers des chansons érotiques que des cantiques: dans *La Rôtisserie de la reine Pédauque*, frère Ange chante:

Si ton honneur elle est perdue  
La bell', c'est que tu l'as bien voulu. <sup>26</sup>

Ces textes grivois prônent une morale facile qui sera pour les personnages de France une façon de vivre l'amour:

Un mari sage et commode  
N'ouvre les yeux qu'à demi.

Les vieilles romances, dédaignant les plaisirs immédiats, peuvent aussi stimuler les rêveries idéalistes, comme la berceuse de la mère de Jean Servien :

En attendant sur mes genoux  
Beau cavalier endormez-vous.

Toute l'histoire du héros est préparée par cette chanson; marqué par l'influence maternelle, Jean Servien poursuivra toute sa vie un rêve, un idéal, et il en mourra.

La chanson régionaliste et patoisante nous ramène à la réalité et au terroir ; c'est le cas avec le Noël bourguignon de Coignard mourant. La chanson folklorique rétablit un consensus, réintègre l'abbé dans une communauté dont il s'était un moment exclu par une chanson bacchique.

Dans les romans, la chanson populaire apparaît en contrepoint ; les chansons de Coignard contrastent avec ses propos savants, celles de Catherine et de son amant interrompent le discours érudit de l'abbé; la chanson contribue à créer des effets de polyphonie dans une œuvre où alternent sans toujours dialoguer des discours de registres très différents.

*Le Lys rouge* va présenter une réflexion théorique sur la place de la chanson populaire dans l'art ; pour Miss Bell, la

poésie doit s'inspirer de vieilles chansons françaises ; Choulette pense que la chanson est langage populaire par excellence et il rêve d'un journal en vers qui pourraient être chantés :

Il avait fréquenté les anarchistes chez les troquets de la rue Saint-Jacques. Ils passaient leurs soirées à dire et à écouter des romances <sup>27</sup>.

### **Culture populaire et culture “cultivée”.**

Essayons de préciser les rapports qu'entretiennent chez France la culture populaire et la culture dite cultivée. La culture populaire est opposée à certaines formes de culture savante et sert de modèle lors de deux polémiques, l'une de portée littéraire, l'autre de dimension pédagogique, qui opposent France aux Symbolistes puis aux partisans d'une éducation axée exclusivement sur les sciences.

Madame Bancquart a étudié très minutieusement les différents moments de la querelle avec les Symbolistes, qui ne fut pas sans importance, puisqu'elle ternira l'image de France perçu désormais par certains comme l'adversaire de Mallarmé. Le combat est engagé dans les journaux, à l'*Univers illustré* (6 mars 1886), au *Temps* le 5 août 1888. Avant de se rapprocher des Symbolistes au moment de la parution du *Pèlerin passionné* de Moréas, France ne leur ménage pas des critiques qui portent surtout sur les obscurités de leur style ; cultivant le paradoxe, il va jusqu'à faire l'éloge des cultures primitives et dire qu'il préfère une petite chanson hottentote à la nouvelle littérature qu'il ne comprend pas : “Je le répète, je me trouve plus voisin d'un pauvre sauvage que d'un décadent”. Le critique condamne le Symbolisme au nom du caractère collectif de la culture, trait spécifique de la culture populaire : “La langue est à tout le monde. L'artiste le plus savant est tenu de lui garder un caractère national et populaire” <sup>28</sup>. S'opposant à l'écriture torturée d'un Gourmont ou d'un Poictevin, la langue

populaire possède selon France les qualités de clarté et de simplicité qui font le bon écrivain.

La querelle avec les Symbolistes était liée à des questions de forme et de communication ; le différend, que nous appe-lons pédagogique, pose le problème du rôle de l'imagination dans l'éducation. France refuse les thèses des pédagogues scientifiques qui dénonçaient l'influence néfaste des contes populaires sur la personnalité enfantine ; il critique la nouvelle littérature pour enfants qu'essaient de créer Jean Macé ou Louis Figuié, qui racontent dans leurs ouvrages l'histoire d'une bouchée de pain ou celle d'un morceau de charbon. Jules Verne lui-même n'est pas épargné par France :

Ces caricatures de la noble science des espaces célestes, de l'antique et vénérable astronomie sont sans vérité comme sans beauté <sup>29</sup>.

La culture populaire a un rôle essentiel à jouer dans l'éducation ; c'est ce que répète France qui fait appel à sa propre expérience pour défendre les contes et les almanachs :

Je dois aux images d'Epinal de plus belles et de plus utiles connaissances que je n'en puisai jamais dans les petits livres de grammaire et d'histoire que les maîtres d'école me firent apprendre <sup>30</sup>.

*Dans Le Livre de mon ami*, l'écrivain porte la querelle sur le terrain de ses adversaires, en montrant que contes et images populaires développent cette imagination si nécessaire, même dans le domaine des sciences exactes ; la culture populaire, loin de s'opposer à la science, ne ferait qu'en préparer le progrès.

Les différentes formes de la culture ne se complètent pas toujours aussi bien. France se plaît souvent à confronter la vision savante et la vision populaire des choses, ce qui donne lieu à d'amusants quiproquos entre un précepteur érudit et des femmes du peuple, mères de héros en voie d'acculturation ; lorsque l'abbé Coignard appelle, dans *La Rôtisserie de la reine Pédauque*, les abeilles de l'Académie sur les lèvres de son élève, la mère de Jacques a peur que celles-ci ne piquent l'enfant.

La rupture entre le peuple et la culture peut être plus radicale et dramatique. Le père de Jean Servien accuse les livres et l'école d'avoir tué son fils et la foule ignorante assassine l'enfant qui a voulu sortir de son sein ; l'écho de la Commune est sensible dans cette vision pessimiste. A l'époque de l'Affaire Dreyfus, Pecus poursuit de sa vindicte les savants. Le peuple, jadis présenté comme le maître de la parole, devient aphasique ; son seul langage est la brutalité :

Comme la plupart des ignorants, n'ayant pas la faculté de soutenir par des raisons la vérité de ce qu'ils croient, ils ne savent disputer qu'à coups de pied et à coups de poing<sup>31</sup>.

La grande injustice réside dans l'incapacité du peuple à comprendre la langue soutenue de la bourgeoisie : "Ils parlent bien, mais ils parlent trop vite"<sup>32</sup>, dit Crainquebille en écoutant ses juges.

Les Intellectuels vont essayer d'aider le peuple à sortir de cette situation ; c'est le mouvement des Universités Populaires que France soutiendra par de nombreuses interventions ; il présente le 20 novembre 1899 devant l'Université populaire de Grenelle un discours qui trace un programme d'enseignement encyclopédique ; il parlera par la suite devant les U.P. de la rue Etienne Marcel, devant celles de Charenton, de Montmartre.

Les textes de cette époque permettent de préciser la situation du peuple par rapport à la culture. Tantôt, l'optique qui prévaut est celle d'Auguste Comte ; le peuple apparaît en proie à d'antiques effrois nés des superstitions et des préjugés théologiques ; la science doit jouer un rôle émancipateur : "c'est la science qui nous affranchit des vaines terreurs"<sup>33</sup> ; cette vision contraste avec l'heureuse ignorance du primitif que France a souvent opposée aux amertumes du savoir :

Le très vieil aède qui a inventé la plus grande partie du Livre XI ne s'inquiétait pas plus que ma Mère-l'Oie des tristesses qui accompagnent la méditation et la connaissance<sup>34</sup>.

Parfois, l'ignorance est encore présentée de façon positive ; le vide culturel du peuple est absence de préjugés, il facilite

l'accès au savoir.

France continue à vanter les qualités de l'art populaire ; il proclame l'égalité de l'artiste et de l'artisan, dans sa préface à *L'Art social*, de Roger Marx, en 1913. Cet éloge de l'artisan, fréquent à l'époque, s'interpose comme un écran, devant la figure du peuple au présent, le prolétaire.

Ainsi, même au temps de l'engagement en faveur du peuple et de l'avenir, France rapporte-t-il encore parfois la culture populaire au passé. Cette tendance régressive, nous l'avons vu, résulte d'une fréquente association entre culture populaire et enfance. Celle-ci apparaît comme une protection, qui aide, notamment, à lutter contre les assauts de la modernité littéraire, à l'époque de la querelle avec les symbolistes ; elle présente une vision fragmentée et miniaturisée d'un monde peuplé de fées, de nains, et de marionnettes. Madame Brancquart a montré que ce processus de "gullivérisation" était pour l'écrivain un réflexe de défense. Cette conception fixiste ne devait pas entraîner de repli dans la tour d'ivoire : les heurts avec le peuple ignorant et brutal n'allaient jamais tarir une tendresse, née peut-être du passé, et qui fit de France l'un des militants les plus engagés en faveur des instituteurs, des Universités Populaires et du théâtre populaire.

Pierre Dufief.  
Université de Grenoble II

- 
1. Renan, *Œuvres complètes* T.X, p. 197.
  2. France, *La vie littéraire, Œuvres complètes*, Calmann-Lévy, 1926, Tome VI, p. 261.
  3. France, *Le Crime de Sylvestre Bonnard. O.C.* Tome XV, p 109.
  4. France, *La Vie littéraire, O.C.* Tome VI, p. 208.

PIERRE DUFIEF

5. France, *La Vie littéraire*, O.C. Tome VI, P.267.
6. France, *La vie littéraire*, O.C. Tome VI, p. 265.
7. France, *Trente ans de vie sociale*, 27 novembre 1904, Tome I, p. 274.
8. France, *Pierre Nozière*, O.C. Tome X, p. 381.
9. France, *Les Opinions de Jérôme Coignard*, O.C. Tome VIII, p. 437.
10. France, *La Vie littéraire*, O.C. Tome VII, p. 570.
11. France, *L'Anneau d'améthyste*, O.C Tome XII, p. 109, 110.
12. France, *L'Abbé Jérôme Coignard*, O.C. Tome VIII, p. 311.
13. France, *Le Jardin d'Epicure*, O.C. Tome IX, p. 498.
14. France, *Le Livre de mon ami*, O.C. Tome III, p. 418.
15. France, *L'Anneau d'améthyste*, O.C. Tome XII, p. 88.
16. France, *Le Livre de mon ami*, O. C. Tome III, p. 407.
17. *Ibid.*
18. 19. France, *Le Lys rouge*, O.C. Tome IX, p. 313.
20. France, *La Vie littéraire*, O.C. Tome VII, p. 474.
21. France, *La Vie littéraire*, O.C. Tome VII, p. 455.
22. Certeau (Michel de), in *La Culture au pluriel*, "La beauté du mort", 10/18, 1984.
23. France, *La Vie littéraire*, O.C. Tome VII, p. 155.
24. France, *La Vie littéraire*, O.C. Tome VII, p. 98.
25. France, *La Vie littéraire*, O.C. Tome VII, p. 155.
26. France, *La Rôtisserie de la reine Pédauque*, O.C. Tome VIII, p. 83.
27. France, *Le Lys rouge*, O.C. Tome IX, p. 275.
28. France, *La Vie littéraire*, O.C Tome VI, p. 524.
29. France, *Le Livre de mon ami*, O.C. Tome III, p. 401.
30. France, O.C. Tome I, p. 307.
31. France, *Sur la pierre blanche*, O.C. Tome XIII, p. 413.
32. France, *Crainquebille*, O.C. Tome XIV, p. 29.
33. France, O.C. Tome I, p. 37.
34. France, *Pierre Nozière*, O.C. Tome X, p. 493.

ANATOLE FRANCE  
ET  
LE JOURNAL DE MARIE BASHKIRTSEFF

Cela peut sembler quelque peu excessif d'intituler une communication : *Anatole France lecteur du Journal de Marie Bashkirtseff* puisque la preuve tangible de cette lecture ne consiste que dans un article du Temps, repris dans La Vie littéraire 1 où il n'occupe que neuf pages. Cependant la personnalité de l'une et le portrait qu'en trace l'autre me semblent mériter plus qu'une simple remarque. Ce que je retiendrai, c'est le regard que porte, en 1887, Anatole France sur une femme-artiste, une femme qui écrit, en qui certains verront une Muse de la Décadence qu'ils seront tout prêts, tel Barrès, à vénérer sous le vocable de *Notre-Dame qui n'êtes jamais satisfaite* 2. Marie-Claire Bancquart situe ainsi A. France dans l'inquiétude de cette époque décadente :

La place éminente de critique littéraire qu'il occupe à partir de 1887 dans *Le Temps* lui permet d'exercer sa faculté réflexive sur l'esprit "fin de siècle" chez un Jules Lemaitre, un Maupassant, une Marie Bashkirtseff, un Loti, un Renan. 3

C'est donc le 12 juin 1887 que *Le Temps* publie une chronique d'Anatole France consacrée à un livre qui vient de paraître, qui inspire déjà bien des commentaires passionnés et qui est promis à une vie plus longue que celle de la jeune femme qui en est l'auteur. En effet, celle-ci est morte trois ans plus tôt, à l'âge de 24 ans dit-on, et elle a tenu son journal intime depuis sa treizième année. Tout Paris s'est ému à ses

funérailles le 6 novembre 1884 devant l'extraordinaire pompe funèbre qui a conduit jusqu'à l'église russe de la rue Daru un cortège entièrement blanc depuis les gerbes et les couronnes jusqu'aux six chevaux du corbillard. Les échetiers mondains, les critiques d'art ont pleuré cette jeune morte et l'ont déjà transformée en une pure et blanche figure. Marie Bashkirtseff, c'est "l'enfant de la lumière, trop au-dessus du monde pour y rester" <sup>4</sup>, c'est "la poétique jeune fille enlevée à l'art auquel elle se dévouait avec une sorte de fanatisme" <sup>5</sup>, c'est la jeune prodige trop tôt emportée par la phtisie. En 1885, l'Association des femmes peintres et sculpteurs organise une exposition de ses œuvres et François Coppée préface le catalogue regroupant également poèmes écrits à sa mémoire et articles nécrologiques, et il évoque la "pâle et ardente jeune fille", l'"extraordinaire fleur de serre, belle et parfumée jusqu'au prodige" <sup>6</sup>. En 1886 on érige son tombeau au cimetière de Passy, une monumentale chapelle de style byzantin sur les murs de laquelle sont gravés les titres de ses principaux tableaux et un poème d'André Theuriet adressé à Marie "lys blanc radieux" dont il pleure le "précoce génie". Enfin, en 1887, on publie son *Journal intime* dont les éditions vont se succéder jusqu'en 1981, et qui va enthousiasmer aussi bien Maurice Barrès que Simone de Beauvoir, inspirer Henry Bataille ou Robert Musil.

24 novembre 1858 près de Poltzava en Ukraine, 31 octobre 1884 à Paris : entre ces deux lieux, entre ces deux dates s'est accompli le bref destin de Marie Bashkirtseff. Lorsqu'elle avait cinq ans, un diseur de bonne aventure avait prédit qu'elle serait une étoile et nul ne doute de l'exactitude de la prédiction. Marie épousera un prince, elle sera reine. Elle, elle veut être cantatrice. On l'admire de Baden-Baden à Ostende, de Spa à Naples, partout où séjourne son extravagante famille qui a quitté l'Ukraine pour les casinos et les carnivals des pays où l'on s'amuse avant de se fixer pendant quelques années à Nice. Années d'errance dorée, années frivoles, années de flirts naïfs, années de déceptions, d'humiliation, d'ennui. A 14 ans, Marie aime, de loin, le duc

de Hamilton qu'elle croise sur la Promenade des Anglais, à 18 ans elle rêve d'épouser à Rome le neveu d'un cardinal. Mais trop parisienne à Poltava, Marie est trop russe pour la France et l'Italie, et, surtout, la famille Bashkirtseff traîne après elle trop de petits et gros scandales qui lui assurent une réputation quelque peu rastaquouère. En 1877, Marie réussit à convaincre sa mère de s'installer à Paris : elle va ainsi pouvoir suivre les cours de l'académie Julian. Dans son *Journal* elle écrit : "l'art. Si je n'avais pas dans le lointain ces quatre lettres magiques je serais morte"<sup>7</sup>, l'art ce n'est plus le chant, elle a perdu sa voix (une laryngite croit-on, en fait c'est la phtisie), c'est maintenant la peinture. Années de doute, années de luttes, années d'espoir, années désespérées : les rêves d'une vie mondaine sont toujours là, lancinants dès que la peinture la déçoit. Certaines de ses toiles sont exposées et primées au Salon, mais la maladie l'empêche de peindre comme elle le voudrait, et le diseur de bonne aventure avait omis de préciser qu'elle aurait la vie brève d'une étoile filante. Marie Bashkirtseff meurt à 26 ans laissant des toiles qui valent mieux que la peinture officielle des années 1880 à laquelle on les a trop souvent réduites. Son *Autoportrait* est au Musée Chéret de Nice, *Une Parisienne* au Petit-Palais, *Jean et Jacques* à Chicago, *Le Meeting* et une statue, *Nausicaa*, au Musée d'Orsay. Mais ce n'est pas tant pour cela qu'elle est célèbre que pour son *Journal* qu'elle a tenu régulièrement, chaque jour pendant douze ans et dans lequel elle s'est racontée avec une sincérité presque parfaite. Et c'est ici que commence l'imposture : j'ai signalé ailleurs<sup>8</sup> comment ce journal n'a jamais été publié intégralement, comment il a été expurgé, édulcoré, falsifié, comment on a transformé Marie Bashkirtseff en une édifiante héroïne de romans pour jeunes filles, comment on a fait de la femme révoltée contre les limites imposées à sa condition, de la créatrice qui cherche dans l'art un sens à sa vie, une mondaine extravagante, une jeune prodige de la Bibliothèque Rose (ne l'a-t-on pas rajeunie de deux ans pour rendre plus extraordinaire sa culture et sa précocité ? La date qui figure sur le tombeau ou sur les notices du Musée d'Orsay

est fausse, Marie Bashkirtseff n'est pas née en 1860 mais en 1858. Et là ne s'arrêtent pas les falsifications...)

Cela, bien entendu, A. France l'ignore : il ne sait pas que celle qu'il nomme "cette pauvre enfant" est morte à la veille de sa vingt-sixième année, il ne sait pas qu'il lit un texte mutilé. Notons cependant que ce *Journal*, pour infidèle qu'il soit n'est pas sans intérêt : on y trouve une chronique d'une certaine société cosmopolite, un portrait d'une jeune fille capricieuse certes, mais dévorée par le désir d'être célèbre et hantée par la crainte de mourir trop tôt. L'entreprise est narcissique bien sûr, on peut trouver irritantes des réflexions comme celle-ci :

Ce soir, j'ai eu une attaque de désespoir qui allait jusqu'aux gémissements et qui m'a poussée à noyer dans la mer la pendule de la salle à manger.<sup>9</sup>

mais on ne peut qu'être intéressé par de telles déclarations :

J'ai écrit très longtemps sans songer à être lue, et c'est justement parce que j'espère être lue que je suis absolument sincère.<sup>10</sup>

Voilà qui pourrait séduire celui qui écrit à propos du *Journal* des Goncourt :

Tout lecteur est volontiers un ami. Il n'est point de journal, de mémoires, de confessions, de confidences ni de roman autobiographique qui n'ait valu à son auteur des sympathies posthumes.

Oui, le *Journal* de Marie Bashkirtseff devrait fasciner A. France qui affirme "nous aimons toutes les confessions et tous les mémoires"<sup>11</sup>. Toutes les confessions ? voire... Celle de Marie Bashkirtseff à coup sûr l'irrite, alors que saint Augustin, Rousseau ou Chateaubriand trouvent grâce à ses yeux. L'auteur des *Mémoires d'outre-tombe* écrit "avec un orgueil que l'ironie tempère"<sup>12</sup>, Marie Bashkirtseff, elle, n'est que vanité, une vanité qui "ne pouvait s'accommoder que d'une confession publique". A la première lecture déjà, la chronique du *Temps* surprend : elle est brève, sèche, sans les digressions, les réflexions, les aphorismes qui ponctuent celles

qu'A. France consacre à Leconte de Lisle, aux fous dans la littérature ou au bouquiniste du quai Malaquais. Il cite Marie Bashkirtseff, parfois d'un peu loin (lorsqu'elle écrit : "je ne peux pas consentir à être sa femme", il recopie "si j'étais sa femme"), il fait de la paraphrase, se bornant à transformer le "je" de la diariste en "elle" ; il commente peu, il énumère brièvement, comme pour en finir plus vite. Que retient-il de ces deux volumes qui couvrent douze ans d'une vie, et pourquoi sa voix ne se joint-elle pas à celles des innombrables thuriféraires de Marie Bashkirtseff ? Pourquoi voit-il "une coquette", "une folle", là où François Coppée voyait "une adorable enfant", "un esprit supérieur" ? Il parle bien peu de son œuvre de peintre : elle a laissé, dit-il, "plusieurs toiles et quelques pastels qui témoignent d'un sentiment sincère de la nature et d'un amour ardent de l'art" (le catalogue préfacé par Coppée recense 100 tableaux, 117 dessins, 6 pastels et 5 sculptures) et lorsqu'il évoque ses années de travail à l'académie Julian, il présente sa vocation artistique comme une conversion subite, "dont les vies de saints offrent tant d'exemples et qui révèlent une nature sincère, excessive, instable". Cette nature instable n'est-elle pas autre chose que la nature féminine contre laquelle le marquis Tédesco met en garde Jean Servien :

Une femme n'est pas beaucoup différente d'une autre femme, et c'est l'opinion seule, cette maîtresse du monde, qui donne un grand prix aux unes et un petit aux autres.<sup>13</sup>

Loin d'être un être d'exception, Marie Bashkirtseff ne va donc témoigner que de la féminine condition dans toute sa faiblesse et sa médiocrité. Et si A. France parle peu de ce qu'elle a fait, il est plus prolix lorsqu'il s'agit de dire ce qu'elle était, il ne regarde pas son œuvre mais elle-même : elle a "des cheveux d'un roux magnifique", elle est "petite et parfaitement bien faite". Il insiste sur son étrangeté : dans ses veines coule du sang tartare, et de cette sirène rousse si vaine de sa voix, il retient les curiosités un peu troubles ("elle aime la solitude devant une glace", au musée du Capitole elle passe de longues

heures devant les marbres antiques), il signale les attitudes scabreuses (elle se réjouit de porter une amazone “collante partout”). Point de passion même fugace, point d’amour même éphémère dans le flirt avec le neveu du cardinal, il n’y a là que coquetterie et vanité : “ se montrer, paraître, briller, voilà son rêve perpétuel”. Au moins, si elle se contentait d’être belle, si on pouvait la réduire à un rôle uniquement décoratif, mais Marie Bashkirtseff pense et à une époque où l’éducation des filles n’est pas la préoccupation essentielle de leur famille, elle parle plusieurs langues, étudie le latin, l’histoire, la chimie.

C’est une vraie passion que j’ai pour les livres, je les range, les compte, les regarde, rien que cette masse de bouquins me réjouit le cœur, je m’éloigne pour les regarder comme un tableau. J’ai 700 volumes à peu près, écrit-elle.<sup>14</sup>

Certes, A. France ne “partage pas du tout les mauvais sentiments des vaudevillistes à l’endroit des doctresses”<sup>15</sup>, mais cette jeune personne qui a lu aussi bien Epictète que Dickens, Renan que Madame de Staël, qui ne craint pas d’affirmer que Zola est un géant, lui apparaît comme un redoutable Bas-Bleu. Une femme — et, à plus forte raison, une jeune fille, une enfant — ne saurait être une Jérôme Coignard, et loin de la sacrer “bibliothecaria solertissima”, A. France ironise : “cette tête de linotte est meublée comme celle d’un vieux bibliothécaire”. Sans doute la soupçonne-t-il d’avoir lu les livres des philosophes comme le fera Thais, sans les comprendre : peut-on imaginer une jeune personne de dix-sept ans lisant Aristote ou Platon ? Même le bon François Coppée, tout occupé à célébrer le génie précoce de Marie Bashkirtseff a ressenti malaise et effroi à cette révélation et “tout au fond de (lui), une voix secrète murmurait : c’est trop.”<sup>16</sup> C’est trop aussi pour A. France qui reprendra cette théorie dans *Le Jardin d’Epicure* : les jeunes filles modernes se piquent d’avoir des clartés de tout, or elles n’ont que “des ténèbres de tout”<sup>17</sup>. S’il fait de Marie Bashkirtseff une insupportable femme savante, c’est parce qu’elle n’a pas en elle la modestie et la sagesse d’une Jeanne Alexandre. La

pupille de Sylvestre Bonnard a “des doigts de magicienne” mais elle modèle des statuettes de cire colorée sans chercher dans cette innocente occupation autre chose qu’un art d’agrément. D’ailleurs son tuteur ne l’aurait pas laissé s’égarer dans une voie pleine de périls pour les femmes :

La vie d’artiste a des entraînements qui font sortir de la règle et de la mesure les âmes généreuses. Cette jeune créature est pétrie d’une argile aimante<sup>18</sup>.

Il s’agit d’une créature, notons-le, qui est pétrie, et non pas d’une créatrice pétrissant cette argile... Aussi bien Jeanne troque-t-elle ses maladroites aspirations pour des tâches plus en harmonie avec la nature féminine, elle épluche des navets et prétend que “cela lui revient comme étant de la sculpture”<sup>19</sup>, elle se marie. Marie Bashkirtseff, elle, ne sculpte pas de navets et renonce à l’amour puisque, nous dit A. France, “une passion unique s’empare” d’elle : la peinture. Elle ne vit plus que “pour devenir une grande artiste”, elle étudie “avec ardeur”, elle travaille “avec acharnement”, ce qui n’est pas sans lourdes conséquences pour son équilibre moral et physique. Plus question de devenir reine. En trois mots, A. France évoque sa métamorphose : “elle devint républicaine, socialiste et même un peu révolutionnaire” (cet euphémisme dissimule l’adhésion à un mouvement féministe : *Le Droit des femmes*). C’en est fini de la coquetterie, et des amazones “collantes partout” : Marie Bashkirtseff, s’il faut en croire A. France, dissimule son corps qu’elle admirait tant, sous “le sarrau noir des femmes artistes”. Tant d’acharnement au travail est contre nature et la phtisie va s’emparer de la malheureuse. A. France, jusqu’ici peu sensible aux angoisses de la créatrice, ou peu intéressé par les commentaires savants de la jeune prodige, va soudain privilégier dans le *Journal* tout ce qui ressemble à un chant du cygne. Elle l’émeut maintenant par ses pressentiments de fin prochaine, elle l’attendrit parce qu’elle tousse, parce qu’elle maigrit, parce qu’elle devient sourde. D’où ces citations où apparaît une Marie Bashkirtseff désespérée par la souffrance ou trompée par les illusions qui

bercent les poitrinaires. C'est pourquoi il l'évoque peu devant son chevalet ou dans l'agitation du Salon de peinture, mais dans la solitude d'une chambre de malade, c'est pourquoi il laisse croire à une idylle ultime avec le peintre Jules Bastien-Lepage, qui est aussi mourant :

C'est toujours un spectacle touchant quand la nature (...) nous montre l'un près de l'autre, l'amour et la mort.

Marie Bashkirtseff est enfin aimable, d'autant plus aimable qu'elle se meurt. N'y a-t-il pas chez A. France ce que Marie-Claire Bancquart appelle "le fantôme de nécrophilie", et ne scrute-t-il pas l'agonie de la jeune femme comme Jean Servien qui, imaginant la reine Isabelle dans son cercueil, "épie les enchantements de la beauté dans les abîmes de la mort"<sup>20</sup> ?

L'agaçante enfant prodige, la tête de linotte rejoint alors toutes les Ophélie, Mélisande et autres filles d'Eve dolentes qui peuplent l'imaginaire fin-de-siècle. Et A. France n'ose pas s'avouer nettement la fascination qu'il ressent, fascination qu'il dissimule derrière une pitié réprobatrice. Les extravagances de Marie Bashkirtseff ne rencontrent pas chez lui l'indulgence amusée avec laquelle il saluait les espiègleries de Loulou, l'héroïne de Gyp qui lui inspirait également une chronique. Loulou est "une petite fille moderne", elle "pousse comme une herbe folle", elle est "dans le train", elle rit "à grands yeux" avec une plaisante effronterie<sup>21</sup>. Mais outre le fait qu'elle est fille de Gyp, et donc farouchement française, Loulou ignore les névroses que le sang tartare nourrit en Marie Bashkirtseff. Comment expliquer autrement les incohérences qu'elle note dans son Journal, sa piété vague et désordonnée ? Elle prie aussi bien pour devenir l'épouse d'un duc que pour avoir une belle voix, elle se promène un chapelet au cou en guise de collier, elle craint un malheur parce qu'elle a vu "la nouvelle lune de l'œil gauche", elle consulte des somnambules, des voyantes, elle cherche à lire l'avenir dans un miroir brisé : la chronique du *Temps* devient le catalogue des superstitions d'un esprit malade et non pas des inoffensives sottises d'une adolescente. La névrose de Marie

Bashkirtseff va même se traduire par des hallucinations, A. France retient qu'elle se voit "couchée et un grand cierge allumé à côté d'elle", ou bien qu'elle croit apercevoir dans la glace "une femme vêtue d'une longue robe blanche, une lumière à la main, et regardant, la tête un peu inclinée et plaintive comme ces fantômes des légendes allemandes". Même la lecture d'Homère lui inspire de sanglantes visions : elle croit assister à l'incendie de Troie, elle frémit à l'apparition du spectre de Créuse. Le nom du mal n'est pas prononcé, mais nous le devinons, c'est celui qui frappait l'Hélène de *Jocaste*, c'est celui dont un symptôme se manifeste furtivement chez Jeanne Alexandre qui murmure un soir : "je suis bien heureuse, et pourtant j'ai envie de pleurer"<sup>22</sup> ... Marie Bashkirtseff souffre de névrose hystérique : voilà pourquoi sa tête "est un étrange chaos", voilà pourquoi elle a le goût des larmes, voilà pourquoi elle pousse "des cris d'angoisse", voilà ce qui fait d'elle "une âme en peine", une "ombre inapaisée"... Ainsi sont-elles toutes, par nature, déjà, mais ainsi vont-elles toutes devenir les jeunes filles dans cette vie moderne qui "excite les ambitions en multipliant les chances, (qui) est une loterie, (qui) énerve et déprave". Ainsi dans un article consacré à *La jeune fille d'autrefois et la jeune fille d'aujourd'hui*, A. France stigmatise les mœurs du temps qui font des femmes "des névrosées, des détraquées, des morphinomanes"<sup>23</sup>. Mais il n'est point besoin d'invoquer la morphine pour justifier la névrose de Marie Bashkirtseff : c'est une étrangère. Ainsi se termine l'article du *Temps* :

En pensant aux agitations de cette âme troublée, en suivant cette vie déracinée et jetée à tous les vents de l'Europe, je murmure avec la ferveur d'une prière ce vers de Sainte-Beuve :

Naître, vivre et mourir dans la même maison.

Maurice Barrès fera de Marie Bashkirtseff la *Madone des sleeping-cars* mais le déracinement n'a pas le même sens pour lui que pour Anatole France. Comme le fait remarquer M. Cadot, celui-ci "y voit la marque même de sa misère morale, tandis que (Barrès) fait d'un tel *cosmopolitisme* un merveilleux

enrichissement spirituel”<sup>24</sup>.

Paradoxalement et malgré ses réserves, l'article d'A. France a contribué à développer le culte de la jeune artiste trop tôt disparue. On oublia la sévérité du critique pour retenir certaines de ses formules doloristes. Grâce à lui, Marie Bashkirtseff devenait “la pauvre enfant dont le malheur fut de ne pas avoir eu d'enfance”. Mais ce que nous retiendrons surtout c'est que sa lecture du *Journal* de Marie Bashkirtseff, si elle manque d'objectivité, est une des premières à ébaucher la statue d'une future muse de la décadence, de celle que Teodor Adorno désignait sous le vocable de *Die Schutzheilige des fin du siècle* : la sainte Patronne fin-de-siècle <sup>25</sup>.

Colette Héliard-Cosnier  
Université de Rennes II

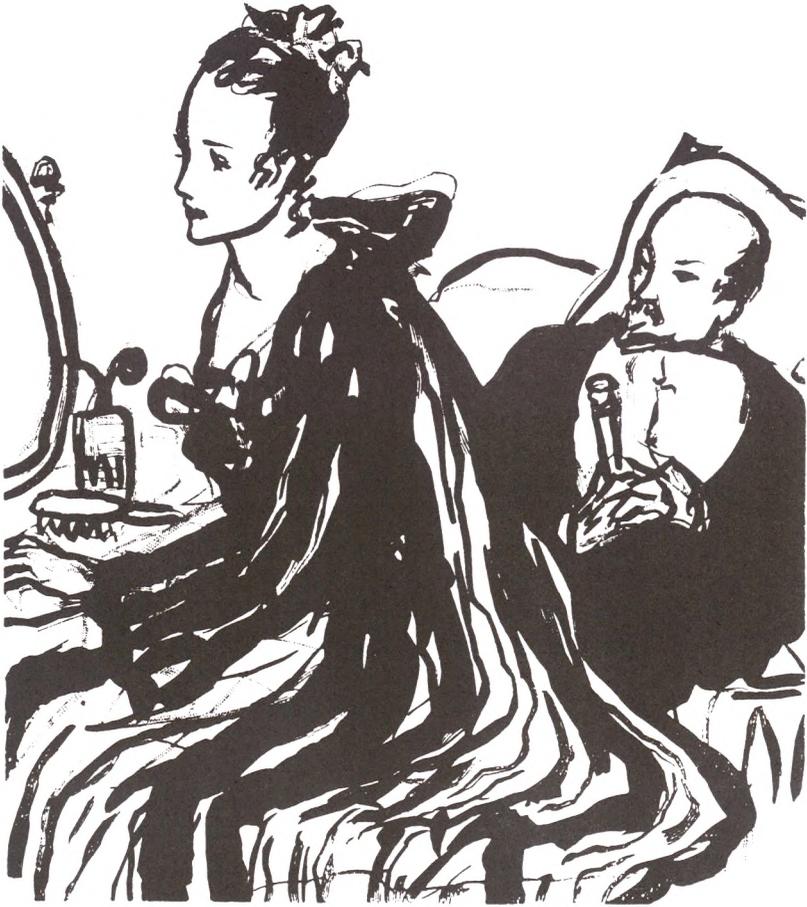
- 
1. A. France, *La Vie littéraire*. 1ère série, Calmann-Lévy, p. 167-176.
  2. M. Barrès, *Huit jours chez M. Renan. Trois stations de psychothérapie*, Plon, 1923.
  3. M.-C. Bancquart, notice de *Balthasar* in *Œuvres d'A. France*, Pléiade, Gallimard, 1984, tome I, p. 1295.
  4. *L'Echo*, 23/11/1884.
  5. Veron, *Le Monde illustré*, 15/11/1884.
  6. F. Coppée, texte repris comme préface aux *Lettres* de M. Bashkirtseff, Charpentier, 1891.
  7. M. Bashkirtseff, *Journal*, 23/8/1877.
  8. C. Cosnier, *Marie Bashkirtseff, un portrait sans retouches*, Pierre Horay, 1985.
  9. M. Bashkirtseff, *Journal*, 22/1/1877.
  10. *Ibid.*, Préface.
  11. A. France, *La Vie littéraire* (1ère série), A propos du *Journal des Goncourt*.
  12. *Ibid.*
  13. A. France, *Les Désirs de Jean Servien. Œuvres*, tome 1.

FRANCE ET LE *JOURNAL* DE MARIE BASHKIRTSEFF

14. M. Bashkirtseff. *Journal*, 18/5/1881.
15. A. France, *Le Jardin d'Epicure*, Calmann-Lévy, p. 192.
16. F. Coppée, *op. cit.*
17. A. France, *Le Jardin d'Epicure*, p. 199.
18. A. France, *Le Crime de Sylvestre Bonnard*, *Œuvres*, t. 1, Pléiade, p. 217.
19. *Ibid.*, p. 301.
20. A. France, *op. cit.*, p. 348.
21. A. France, *La Vie littéraire*, 2ème série. *La Sagesse de Gyp*, p. 237.
22. A. France, *Le Crime de Sylvestre Bonnard*, *op. cit.*
23. A. France, *La Vie littéraire*, 1ère série, p. 46.
24. M. Cadot. *M. Bashkirtseff la cosmopolite* (in *Symbolae in honorem V. Janiw*, Munich, 1983).
25. *Prismen* (article sur la correspondance entre George et Hofmannsthal).



Anatole France accaparé par ses héroïnes. Par Gyp (1897).  
Cliché de la Bibliothèque municipale de Tours.



Gravure d'E. Dufour. Cliché de la Bibliothèque municipale de Tours.

## PROUST ET FRANCE

Anatole France collabore au *Temps* depuis le 21 mars 1886. C'est à partir de cette date que Proust, âgé de 15 ans, le lit :

Le samedi est mon jour de fête, ou *le Temps* m'apporte la plus pure des joies. Depuis quatre ans j'ai lu, relu jusqu'à les retenir par cœur vos livres divins. Et depuis quatre ans je vous ai tant aimé que je crois vous comprendre un peu.

Il lit également ces lettres à ses camarades et à ses professeurs (qu'il "catéchise") de Condorcet : Darlu, "grand penseur", a "un amour extrêmement intelligent" de ces livres. France cite, plusieurs fois, dans *La Vie littéraire*, ses propres conversations avec Darlu, philosophe idéaliste, mais non sceptique. Le rôle de France auprès de Proust aura été d'un médiateur ; l'artiste, selon ce qui sera beaucoup plus tard l'esthétique du *Temps retrouvé*, trouve dans les livres, dans les idées et dans les hommes "une beauté dont auparavant je ne savais pas jouir". Seule, la "personne physique" de l'écrivain est, pour le jeune homme, dure à imaginer<sup>1</sup>. Cette personne, telle qu'elle lui est apparue, on la retrouvera chez Bergotte, mais aussi, plus exacte, dans les souvenirs de Fernand Gregh.

Fernand Gregh, introduit par Marcel Proust chez Mme Arman de Caillavet, une des premières abonnées du *Banquet*, a fait le portrait de France tel que les deux jeunes gens l'ont vu : visage marqué par la plus exquise intelligence, ridé par les

idées, courbé par politesse, d'abord simple et bonhomme. C'est Mme de Caillavet "qui lui donna le sentiment de sa valeur et la juste ambition d'écrire des chefs-d'œuvre" <sup>2</sup>. Dans son salon, France se tenait debout devant la cheminée <sup>3</sup>, souriant ("quelquefois, pourtant, à partir d'une certaine époque, le visage tendu par la passion quand il parlait politique"), parlant d'abondance, mais par vagues. Il s'attachait moins aux récits qu'aux idées, que l'anecdote, racontée avec des hésitations, des bredouillements, vient seulement appuyer. Les cheveux coupés très ras, la barbiche en pointe, les moustaches tordues : "un colonel de cavalerie bonapartiste". Cet aspect martial est corrigé par le sourire. Plus tard, il laisse pousser sa barbe blanche :

Bref, le magnifique vieillard dont Bourdelle a sculpté l'effigie, où le sourire du philosophe sceptique se cache sous la gravité un peu triste du contemplateur.

Des yeux admirables, noirs et "mouillés de lumière", qui voyaient tout sans avoir l'air de regarder.

Sa conversation laissait filtrer son immense culture.

"Comment faites-vous, monsieur France," lui demande un jour Proust, "pour savoir tant de choses ?" — C'est bien simple, mon cher Marcel ; quand j'avais votre âge, je n'étais pas joli comme vous, je ne plaisais guère, je n'allais pas dans le monde et je restais chez moi à lire, à lire sans relâche. <sup>4</sup>

France, en parlant, "charmait par un mélange d'ironie et de gentillesse, d'esprit et de grâce, de naturel et d'érudition, de fantaisie et de bon sens" <sup>5</sup>, ce ton que l'on retrouve dans les feuilletons du *Temps*, recueillis dans *La Vie littéraire*, où la légèreté du ton est parfois traversée par la confiance d'une âme blessée.

C'est en octobre ou novembre 1889 que Proust est présenté à Mme Arman de Cavaillet et à Anatole France, et qu'il rencontre Gaston de Caillavet. En 1922 <sup>6</sup>, il écrit à la veuve de ce dernier :

Non, je n'ai pas connu Gaston au lycée. Il a peut-être fait ses études au même lycée que moi (Condorcet) en tout cas je ne l'y ai pas connu. Je ne sais plus qui m'a conduit chez la mère de Gaston, je sais que j'allais partir pour le service militaire que j'ai fait très jeune parce que c'était la dernière année de ce qu'on appelait volontariat. (...) Il allait finir quand moi j'allais commencer et c'est au cours de brèves "permissions" que je l'entrevis chez sa mère. Mais il y fut si délicieux pour moi que notre amitié commença tout de suite.

Le 28 novembre 1892 paraît *L'Etui de nacre* où la nouvelle "Mme de Luzy" est dédiée à Proust, qui dédie à France "Violante ou la Mondanité" (*Le Banquet*, février 1893 ; repris dans *Les Plaisirs et les jours*). En décembre 1893, Marcel demande son appui à France pour trouver un éditeur. S'entremettant toujours entre France et Montesquiou, comme entre le classicisme et le symbolisme un peu décadent, Proust fait écrire à France quelques mots au bas de la lettre qu'il adresse au Comte, ou cite à celui-ci une phrase du *Lys rouge*<sup>7</sup> (*l'Amour de Swann* de France).

Sur les circonstances dans lesquelles France a écrit une préface aux *Plaisirs et les jours*, à la demande ou non de Mme de Caillavet, sur son intervention auprès de son propre éditeur, Calmann-Lévy, sur la publication dans *le Figaro* du 9 juin, de cette préface, nous ne savons rien. On a même prétendu<sup>8</sup> que Mme Arman aurait rédigé une partie du texte de France — où pourtant se reconnaît bien le style du Maître. Il est plus intéressant de savoir quelle image France se faisait de Proust jeune — de ce jeune homme qu'il est toujours resté pour lui. Le portrait est celui d'un auteur "fin de siècle", d'un décadent. Ce vieux jeune homme ne peint pas des souffrances naturelles (comme celles du *Lys rouge*), mais des "inventées", des "douleurs d'art", dans "une atmosphère de serre chaude, parmi des orchidées<sup>9</sup> savantes" à "l'étrange et malade beauté". Ses personnages sont des "âmes snobs" ; ses paysages ont "la splendeur désolée du soleil couchant". Le narrateur a des "sourires lassés", des "attitudes de fatigue" — mais aussi une vaste culture : il rejoint Bernardin de Saint-Pierre, Pétrone,

Hésiode. “C’est le printemps des feuilles sur des rameaux antiques” : ces images végétales <sup>10</sup>, Proust y est resté fidèle, dès le titre de *A l’Ombre des jeunes filles en fleurs*. A la fois dépravé et ingénu, peut-être n’est-ce pas un mauvais portrait (bien loin d’être seulement un *conchetto*) de Proust à vingt-cinq ans, et de l’auteur des *Plaisirs et les jours*. Une autre lecture — au moins — du livre était possible : celle qui menait au disciple d’Anatole France, à celui qui éviterait, grâce à France, le piège décadent. En lui, le Maître ne s’est jamais reconnu, ni en Bergotte — ni en M. de Traves, le “génial romancier” de *Jean Santeuil*, “adepte de la philosophie matérialiste et sceptique”.

Dans son article de *la Revue blanche* (15 juillet 1896 ; mais remis six mois auparavant <sup>11</sup>), Proust se fait encore, et pour la dernière fois, le porte-parole de l’esthétique francienne. Il avait lu les articles du *Temps*, puis leur réunion dans *La Vie littéraire*, et s’en souvient six ans après. Le 19 août 1888, France avait répondu à Charles Morice :

Je ne pardonne point aux symbolistes leur obscurité profonde. “Tu parles par énigmes” est un reproche que les guerriers et les rois s’adressent fréquemment dans les tragédies de Sophocle. Les Grecs étaient subtils ; pourtant ils voulaient qu’on s’exprime clairement. Je trouve qu’ils avaient bien raison. <sup>12</sup>

Tout cet article est un “Contre l’obscurité”, qui se termine ainsi :

Je ne croirai jamais au succès d’une école littéraire qui exprime des pensées difficiles dans une langue obscure <sup>13</sup>

Et sur cette question de la “jeune Ecole”, France revient dans la préface au tome II de *La Vie littéraire* (Calmann-Lévy, 1890). Cette école est inintelligible parce qu’elle est mystique, et qu’elle écrit dans une extase. Il s’en prend à René Ghil, dont le *Traité du Verbe* avait été préfacé, en 1886, par Mallarmé, et à Rimbaud. “L’avenir est au symbolisme si la névrose qui l’a produit se généralise”. Les poètes deviennent des “malades exquis” qui “se disputent entre eux, sous le regard indulgent de M. Stéphane Mallarmé” <sup>14</sup>. Le ton protecteur, l’adjectif

tendre masquent la violence méprisante du substantif, comme les disciples l'ombre du maître, du vrai coupable. Proust reprend ce ton, ces thèmes, ces procédés. "Contre l'obscurité", c'est la doctrine de France, c'est le même refus du symbolisme, et aussi de l'esprit décadent, de l'avant-garde de 1890. Mallarmé répond dans *la Revue blanche* le mois suivant. Ses disciples, Valéry, Gide, Claudel, Régnier même, ne seront plus jamais dans le camp de Proust.

On comprend ici le rôle capital joué par France (comme par Dada) dans l'évolution intellectuelle de Proust. Normalement, il aurait dû se joindre à l'avant-garde de son époque, comme la plupart des jeunes écrivains de *la Revue blanche*, très proche, aussi, du symbolisme. Mais l'on voit trop qu'il se serait engagé ainsi dans une impasse. Que reste-t-il, chez les symbolistes, de ce qui n'est pas Mallarmé ?<sup>15</sup> Ni la doctrine, ni les poèmes, ni les romans sans action à la manière de *A Rebours*, s'ils demeurent des curiosités "Art nouveau" ne franchissent le siècle. La phrase molle, alanguie, végétale, le vocabulaire rare, la syntaxe tordue, se sont démodés comme ils ont été à la mode : Gide, Valéry ont aussi renoncé au style des *Cahiers d'André Walter* et de *l'Album de vers anciens*. Parce que Proust admirait France, son style, ses œuvres, sa pensée, et l'esthétique formulée dans *La Vie littéraire*, il lui a emprunté un antidote contre l'avant-garde, une phrase contre la phrase symboliste, une pensée claire, un répertoire de thèmes classiques : ceux du *Livre de mon ami* et du *Lys rouge*. Il a trouvé en lui une figure paternelle, comme le Narrateur en Bergotte.

Mais les passions proustiennes ne durent pas, ni les amours ni les admirations esthétiques, sans doute parce que le même mouvement secret les porte. *Jean Santeuil* en témoigne, entre 1895 et 1899. On y rencontre un "génial romancier", dont la vue, ni la conversation, ni la vie "ne continuaient en rien l'étrange enchantement, le monde unique où il vous transportait dès les premières pages d'un de ses livres". D'autre part, ce M. de Traves — et l'on pressent la cause de la rupture, dont le germe apparaît dès la classe de philosophie, c'est-à-dire au moment même où Marcel écrit à France sa

première lettre admirative, comme si le sommet de l'amour annonçait déjà sa décrue — est “un adepte de la philosophie matérialiste et sceptique”, alors que Jean, sous l'influence de M. Beulier <sup>16</sup> est spiritualiste et idéaliste : “Il ne pouvait admettre qu'un matérialiste fût un homme intelligent” <sup>17</sup>. Dans un autre fragment, Proust oppose encore ses deux maîtres, France et Darlu, en résumant la conversation de l'écrivain :

Jean prenait secrètement en pitié tous ceux qui croyaient à la Science, qui ne croyaient pas à l'absolu du Moi, à l'existence de Dieu <sup>18</sup>. Et c'était le cas de M. de Traves. Du reste, de quoi qu'on parlât, M. de Traves s'attachait en tout à des choses qui laissaient Jean si indifférent qu'il cessait bientôt d'écouter. Jamais une idée générale dans le genre de celles que développait M. Beulier, jamais de vues oraculaires sur l'âme, sur l'intelligence. Mais un fait, le sens qu'avait autrefois un mot, l'usage d'où le mot dérivait, les raisons du fait pour lesquelles on ne pouvait croire que ce fût dans tel sens que l'on eût entendu tel écrivain, l'époque à laquelle on pouvait attribuer tel objet par le style qu'on y remarquait, le rapprochement avec d'autres objets semblables, sur tout cela il était inépuisable. Ranger des bibliothèques, chercher des bibelots, tels étaient ses plus vifs plaisirs, auxquels Jean demeurait tout à fait étranger et qui l'ennuyaient à mourir. Quant à la littérature, il n'aimait que celle du XVIIIe siècle, que Jean tenait pour nulle. <sup>19</sup>

Si l'on ajoute que Traves croit la beauté quelque chose de réel, dans l'objet et non dans l'esprit, on comprend comment Proust s'est progressivement détaché d'Anatole France : de sa pensée d'abord, peut-être dès la classe de philosophie ; de sa personne et de sa conversation ensuite ; de son œuvre enfin, lorsque la découverte de Ruskin — que France n'aime pas — porte le dernier coup. Mais ce détachement ne s'est pas produit sans que le jeune n'ait pris à son aîné tout ce qu'il pouvait donner, son crédit, son personnage, son langage.

Que France ait semblé être le parrain des *Plaisirs et les jours*, on le sait lorsqu'Hubert, des éditions Calmann-Lévy, écrit à celui-ci pour lui demander de recevoir le texte du livre, dont il trouve la dédicace trop longue, certaines pièces “embrouillées et sans intérêt”, les phrases un peu gauches, les

épithètes contradictoires, alors que le “charmant garçon”, l’auteur, n’a “rien voulu entendre”, et que MM. Calmann-Lévy “acceptent le volume les yeux fermés”<sup>20</sup>. On ignore la réponse de “l’homme de génie qui est notre maître”, comme écrit Proust à Maurras, qui a parlé de la préface dans son article sur *Les Plaisirs et les jours*<sup>21</sup>. Le jeune homme observe son futur personnage tantôt chez Mme de Caillavet, dont il rapporte ironiquement un dialogue avec France<sup>22</sup>, tantôt chez lui, lorsqu’il l’invite à dîner<sup>23</sup>.

L’Affaire Dreyfus manifeste encore les liens entre France et Proust. Celui-ci s’est toujours vanté, comme Gregh d’ailleurs, d’avoir obtenu la signature de l’académicien pour la pétition des intellectuels après le procès Zola, ce qui fait, un peu abusivement, de Marcel “le premier dreyfusard”. Mais le jeune homme va aussi, à la demande de France, en septembre 1898, chercher des signatures pour une adresse au colonel Picquart, sur le point d’être arrêté, le 22, notamment celle d’une personnalité influente dans les milieux académiques et mondains, le comte d’Haussonville (dont Proust décrira le salon) ; ce dernier apparaît au contraire sur la liste adverse de la Patrie française. C’est pourquoi, après la fin de l’année 1898, dans une lettre de vœux, Proust chante le courage de France durant l’année écoulée :

Vous vous êtes mêlé à la vie publique d’une manière inconnue à ce siècle (...) non pas pour vous faire un nom mais quand vous en aviez un, pour qu’il fût un poids dans la Balance de la justice<sup>24</sup>

France, quant à lui, se dit “l’ami” de Proust, en lui dédiant, en février 1899, *L’Anneau d’améthyste*<sup>25</sup>. C’est ainsi que Marcel a pu se souvenir de la genèse du *Lys rouge* (l’*Amour de Swann* de France), qui s’appelait “le Roman” (en 1893), tandis que *L’Orme du mail* était appelé “l’article de l’Echo”. Le titre général des autres romans dont M. Bergeret est le héros, *Histoire contemporaine*, Proust l’a vu naître et l’invoquera, en 1913, pour *A la Recherche du temps perdu* divisé en plusieurs sous-titres. “Le cabinet de travail de Mme Arman”<sup>26</sup> où France s’enferme deviendra celui de M. de Norpois chez Mme de

Villeparisis.

Une vive, et comique, émotion traverse ces relations, lorsque Marcel s'imagine que France veut lui faire épouser sa fille Suzanne : "Comme jamais je ne le ferai, il faut être prudent", écrit-il à sa mère le 2 octobre 1899<sup>27</sup>. L'émotion s'éloigne, et le mariage ; peut-être à titre de dédommagement, Proust offre à son ex-futur beau-père, en janvier 1900, "un admirable dessin de Rubens, d'un prix très élevé" : "Et si je vous embrasse encore, c'est bien que je vous aime", lui répond France. Puis les deux hommes n'échangent guère que des dédicaces et des lettres de remerciement. Ainsi, Proust évoque-t-il<sup>28</sup> les soirées qu'il va passer avec Crainquebille, le doyen Maloby, le général Decuir, Putois, Riquet, "maintenant rassemblés, si fraîchement nés de l'écume nouvelle de votre génie". Il loue les "traits inventés et géniaux", la "vérité inattendue mais confondante" ; c'est "le Christ de l'Océan" du recueil *Putois, Riquet*, qui lui avait donné (en 1892, dans *l'Univers illustré*) l'émotion la plus profonde. Ces éloges sont sincères, puisqu'ils se traduisent par des citations : ainsi dans *Sésame et les lys*<sup>29</sup> : "Les passions, c'est toute la richesse de l'homme", dans "l'admirable *Livre de mon ami*".

En 1910, Mme de Caillavet, brisée par l'infidélité de France lors d'un voyage en Argentine, meurt, après avoir, quelques mois auparavant, tenté de se suicider. C'est l'occasion pour Proust, de revivre sa jeunesse, et d'écrire des lettres de condoléances sensibles, et même bouleversées. Il reçoit de France une belle lettre :

Cher Compagnon des beaux jours / Vous qui cachez votre souffrance et montrez votre bon cœur, vos paroles, douces comme vous, m'ont touché profondément. Je vous en serai reconnaissant durant le peu de jours trop longs qui me restent à vivre.<sup>30</sup>

Mais Proust apprend alors par Robert de Flers, sur la cruauté de France à l'égard de Mme de Caillavet, des détails qui le bouleversent, des "choses affreuses" ; en 1912 encore, il a le cœur déchiré parce que Mme Scheikévitch est venue lui raconter que "la vieille Arman était venue lui demander des

renseignements sur la manière dont elle s'était tiré son coup de revolver. Ma seule consolation est (...) qu'elle avait envie de se manquer." <sup>31</sup>

De ces traits, Proust se délivre en racontant la vie privée de Bergotte. On sait tout ce que ce personnage doit à France <sup>32</sup>. La discordance beuviennne entre le physique et l'œuvre, l'élocution, la pensée, certaines expressions ("l'éternel torrent des apparences", les "mystérieux frissons de la beauté", l'adjectif "doux"), puis la relation entre la vie privée et l'œuvre, complétés à la lumière de la mort de Mme Arman. Proust fait allusion à l'existence "vicieuse" de Bergotte, qui contredit

de façon choquante la tendance de ses derniers romans, pleins d'un souci si scrupuleux, si douloureux du bien que les moindres joies de leurs héros en étaient empoisonnées et que pour le lecteur même il s'en dégageait un sentiment d'angoisse à travers lequel l'existence la plus douce <sup>33</sup> semblait difficile à supporter <sup>34</sup>.

Le Narrateur se fait l'écho de propos qui témoignent de la dureté de Bergotte, qui "avait agi cruellement avec sa femme" <sup>35</sup>. France avait divorcé le 23 août 1893. Cette "cruauté" de sa vie privée, Proust la note encore plus brutalement dans une esquisse de 1910, inspirée par les propos de Robert de Flers, et qui fait apparaître, outre celui de France, quatre autres noms d'artistes à la vie privée discutée : Tolstoï, Bernstein, Debussy et Bataille. Mais peut-être Proust songe-t-il aussi à lui-même, méchant par excès de sensibilité, conscient du péché auquel il est condamné.

Pourtant, c'est sans remords que Proust dédicace l'exemplaire sur japon (qui bat tous les records de vente) de *Du Côté de chez Swann* :

A Monsieur Anatole France / Au premier Maître, au plus grand, au plus aimé, / avec la respectueuse reconnaissance de / Marcel Proust / qui l'appelle toujours le Nabi et en souvenir du "Temps perdu" <sup>36</sup> ,

et qu'il parle, la même année, "des hommes à qui je dois tout, comme M. France" <sup>37</sup>. Le sentiment de la dette passée et de

l'influence n'empêche pas Proust de lire au moins deux manières chez France, et de trouver la seconde trop sèche :

Ses réflexions nous ennuiant, ses phrases harmonieuses nous laissent d'autant plus froids qu'elles cherchent à nous toucher (cf. bien souvent maintenant France et Barrès).<sup>38</sup>

Une dernière réplique l'oppose à France en 1920, qui dans *La Revue de Paris*, répond à la question "Beyle écrivait-il bien ?"<sup>39</sup>.

Anatole France (...) déclare que toute singularité dans le style doit être rejetée. (...) Si j'avais la joie de revoir M. France dont les bontés pour moi sont encore vivantes, sous mes yeux, je lui demanderais comment il peut croire à l'unité du style, puisque les sensibilités sont singulières. (...) N'est-ce pas dans *Le Crime de Sylvestre Bonnard* que la double impression de sauvagerie et de douceur que donnent les chats, circule à l'intérieur d'une phrase admirable (...). Mais M. France ne m'accorderait pas que cette page est admirable, puisqu'on écrit mal depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, (selon lui).

Proust abandonne alors à France Guizot, Thiers, Villemain, Cousin, Taine et conserverait Renan. Mais il lui oppose Baudelaire, Stendhal. Il en vient à affirmer que le contraire du jugement de France est également vrai : le talent se rapproche de plus en plus de l'objet à exprimer, par exemple chez Flaubert. "Mais M. France en disconvient. Quel est notre canon ? nous demande-t-il dans cet article (...)", en proposant les "lettres imaginaires" de Racine. "Rien de si sec, de si pauvre, de si court", répond Marcel :

Une forme où l'on enferme si peu de pensée, il n'est pas difficile qu'elle soit légère et gracieuse. Or celle des *Lettres imaginaires* ne l'est pas.

En réalité Proust refuse tout "canon". La vérité, c'est qu'il survient de temps en temps un "nouvel écrivain original", qui unit les choses par des rapports nouveaux, et nous montre un monde recréé — jusqu'au suivant. Le style ne s'est pas arrêté

à son état de perfection au temps de Racine ; il ne cesse d'évoluer, de se perfectionner, de vivre un progrès dû à la différence. Celle-ci n'est pas artificielle, puisqu'elle repose sur une nouvelle vision du monde. Alors, le vieux Maître a définitivement perdu son disciple.

C'est du reste ce qu'il a lui-même senti, dans les dernières conversations rapportées par l'un de ses secrétaires<sup>40</sup> :

Puis on parle de Marcel Proust.

M. France — Je l'ai connu et j'ai préfacé, je crois, une de ses premières œuvres. C'est le fils d'un médecin hygiéniste au ministère de l'Intérieur. Malheureusement il paraît qu'il est devenu neurasthénique au dernier degré ; il ne quitte pas son lit. Ses volets sont clos toute la journée et l'électricité toujours allumée. Je ne comprends rien à son œuvre. Il était agréable et plein d'esprit, il avait un sens aigu de l'observation. Mais j'ai cessé de le fréquenter très vite, il y a plus de vingt ans que je ne l'ai vu.

Mme Daudet déclare qu'elle l'aimait.

M. France — J'ai fait des efforts pour le comprendre, et ne je n'y suis pas parvenu. Ce n'est pas sa faute, c'est la mienne.

Et pourtant, un dernier symbole unit les deux hommes par delà la tombe. Anatole France avait donné à Réjane, après la Première du *Lys rouge*, un camée ; Jacques Porel voulut le donner à Proust après la mort de l'actrice ; celui-ci le refusa ; Porel glissa enfin la bague de sa mère au doigt de Proust mort<sup>41</sup>.

Plus importantes que les bijoux, les phrases de France veillent aussi au sein de l'œuvre de Proust, si nombreuses qu'on ne peut ici en faire l'inventaire. Une seule page de *Du Côté de chez Swann* en prête à Bergotte une anthologie<sup>42</sup>. Le ton désenchanté (qui doit aussi à Pierre Loti) marque les premières expériences du Narrateur ; il l'a trouvé dans *La Vie littéraire* :

A chaque pas nous brisons un des liens invisibles qui nous attachent aux êtres et aux choses.<sup>43</sup>

Le jour de l'an, d'*A l'Ombre des jeunes filles en fleurs*, qui n'apporte rien de nouveau, est un jour francien :

Nous savons que la vie n'apporte jamais rien de neuf et que c'est nous, au contraire, qui lui donnons du nouveau quand nous sommes jeunes. L'univers a l'âge de chacun de nous<sup>44</sup>.

D'où la leçon de solipsisme : "Nous sommes enfermés dans notre personne comme dans une prison perpétuelle"<sup>45</sup>, qui annonce l'affirmation proustienne selon laquelle l'homme ne peut sortir de soi et, disant le contraire, ment.

Que l'amour soit lié à une jalousie destructrice, l'auteur du *Lys rouge* l'a éprouvé dans sa chair :

La jalousie produit sur nous l'effet du sel sur la glace : elle opère, avec une effrayante rapidité, la dissolution totale de notre être. Et, comme la glace, quand on est jaloux, on fond dans la boue. C'est une torture et une honte. On est condamné au supplice de tout savoir et de tout voir (...) car imaginer, c'est voir (...) sans même la ressource de détourner ou de fermer les yeux.<sup>46</sup>

Cette confiance perce à travers un article de critique littéraire ; elle n'a pas été oubliée dans "Un amour de Swann" ni dans *La Prisonnière*. Dans l'épisode d'Albertine, comme il l'avait déjà fait dans son roman par lettres de Saint-Moritz en 1893, et dans *Le Côté de Guermantes*, Proust évoque l'image d'un homme qui croyait tenir la princesse de la Chine enfermée dans une bouteille<sup>47</sup>. Il l'a lue dans un article de France sur Mérimée, et l'image le frappe comme un archétype antérieur à la situation qu'il va vivre et raconter. Agostinelli, puis Albertine, seront cette princesse, qui s'évadera de sa bouteille, arrachant Marcel, ou le Narrateur, à sa folie, mais pour le laisser, comme dans la citation de Mérimée par France, hébété.

France avait fait, comme sans le soupçonner, un pas de plus dans les profondeurs de l'âme, qui retentira aussi dans celle de Proust. Il note, en effet, dans son article sur "Les Criminels"<sup>48</sup> :

L'anthropologie ne voit plus dans le criminel qu'un malade incurable ; elle regarde le scélérat avec une tranquille pitié ; elle dit à l'assassin ce que Jocaste disait à Œdipe, après avoir percé le mystère de la destinée de cet homme aveuglé : "Malheureux !... C'est le seul nom dont

je puisse te nommer et je ne t'en donnerai jamais plus d'autre".

Proust évoque à son tour, dans son article "Sentiments filiaux d'un parricide" de 1907, la tragédie d'Œdipe pour innocenter Henri Van Blarenberghe, qui avait tué sa mère <sup>49</sup>. Et lorsque Marcel cite l'*Imitation*, ou *Hamlet*, ce sont les mots donnés par son vieux maître qu'il reprend : "Bonne nuit, aimable prince"...<sup>50</sup> Une remarque sur Balzac est citée (sans guillemets) dans *Le Côté de Guermantes* :

C'est ainsi que l'homme qui domine le siècle, Napoléon, ne figure que six fois dans toute La Comédie humaine, et de loin, dans des circonstances tout à fait accessoires <sup>51</sup>.

La grandeur de l'œuvre littéraire les réunit aussi, lorsque France affirme que la vérité littéraire s'appelle la poésie <sup>52</sup>, que la seule morale de l'art est dans l'art lui-même (le génie, "comme le feu, purifie tout" <sup>53</sup>) ou que le critique littéraire a un rôle éminent :

Sans sortir de lui-même, il fait l'histoire culturelle de l'homme. La critique est la dernière en date de toutes les formes littéraires ; elle finira peut-être par les absorber toutes <sup>54</sup>.

Le préfacier de Ruskin, l'auteur du *Contre Sainte-Beuve*, le critique de la NRF a dû voir, dans ce dernier point, un encouragement pour le romancier à se faire en même temps critique. Comme il avait pu lire, dans *Le Lys rouge*, une invitation à utiliser et dépasser les règles du roman mondain <sup>55</sup>, ses descriptions de mobilier et de toilettes, ses portraits, ses analyses, ses scènes obligées à l'Opéra, dans les dîners ; comme il avait pu y entendre l'histoire d'une passion désirée mais jamais comblée, des amants impénétrables, la jalousie, la rupture. Et qui sait si telle phrase n'avait pas remué ses obsessions les plus cachées, les plus terrifiantes ?

La maison était petite, mal aménagée, infestée de rats.

Elle reconnut qu'on n'était bien nulle part, et qu'il y avait partout des rats, ou réels ou symboliques, des légions de petits êtres qui nous

tourmentaient <sup>56</sup>.

En une phrase, voici résumé l'obsédé décrit, à tort ou à raison, par Maurice Sachs dans *Le Sabbat*.

Telle fut l'histoire d'une amitié, un peu condescendante chez l'un, d'abord passionnément admirative chez l'autre. Proust fut plus fidèle, et le débiteur, même lorsqu'il cesse de croire que France est le maître absolu. L'enfance, le sens du passé, la passion, l'ironie, l'Affaire Dreyfus, *La Vie littéraire*, tout se retrouve dans *A la Recherche du temps perdu*, invisible, mais présent. On ne le voit pas, parce que la philosophie diffère, et la phrase. Mélodieuse, classique et brève, celle de France regarde vers le passé, le dix-huitième siècle qu'il a tant aimé. Celle de Proust, tournée vers un avenir inconnu, une synthèse à laquelle son maître ne croyait plus, donne un nouvel espoir à la syntaxe.

Jean-Yves Tadié

---

1. Lettre signée "Un élève de philosophie", du 15 mai 1889. *Cor.*, t. I, p. 125-126.

2. Fernand Gregh, *L'Age d'or*, Grasset, 1947, p. 174 sq.

3. Comme Mallarmé, rue de Rome ; comme Paul Valéry plus tard, lui aussi avant de prendre place dans le lit de la maîtresse... de maison.

4. *L'Age d'or*, p. 173.

5. *Ibid.*, p. 182.

6. Lettre du 19 avril 1922 (*Cor. gén.*, Plon, t. IV, p. 137). La lettre traite aussi de l'amitié de Gaston pour Marcel et de l'affection de Marcel pour Gaston qui l'immunisa "contre les souffrances trop vives de l'amour que m'inspira Mlle Pouquet" (p. 139).

7. *Cor.*, I, p. 331 (18/9/1894).

8. G. de Diesbach, *Proust*, Perrin, 1991, p. 201. Painter (*Marcel Proust*, I,

## PROUST ET FRANCE

p. 248) fait même état d'une rumeur qui lui attribua toute la préface. A l'origine de cette rumeur, J.-J. Brousson dans son *Itinéraire de Paris à Buenos Aires* (1927). Voir *Les Plaisirs et les jours*, Bibl. de la Pléiade, p. 911. Brousson prétend que France aurait protesté contre la nécessité de faire une préface pour un auteur " qui fait des phrases interminables à vous rendre pulmoniques" : mais Proust ne les faisait pas encore, et l'accusation est anachronique.

9. Elles deviendront la fleur d'Odette Swann, qui en a la beauté maladive.

10. Voir l'article de *La Vie littéraire* sur *Notre Cœur*.

11. Lettre de Proust à sa mère du 16 juillet.

12. *Vie littéraire*, II, *Œuvres complètes*, t. VI, p. 519.

13. *Ibid.*, p. 525.

14. *Ibid.*, p. 323. Voir "Anatole France et l'esprit fin de siècle", par M.-C. Bancquart, *Europe*, nov.-déc. 1991, où il est établi que la question n'est pas simple : France subtiles tentations de son époque, mais maintient les droits de la pensée.

15. Lorsque Proust cite "Soupir" à Mme Strauss (juillet 1893 ; *Cor.*, t. IV, p. 411), ce sont des vers que France avait reproduits dans *le Temps* du 15 janvier 1893, où il rendait compte de *Vers et Prose*, publié trois semaines auparavant.

16. C'est-à-dire Darlu. *La Vie littéraire* conserve la trace de conversations, et de différends, avec Darlu.

17. *Jean Santeuil*, p. 479.

18. Ce qui semble indiquer qu'en classe de Philosophie, Marcel était encore déiste.

19. *Jean Santeuil*, p. 479-480.

20. *Correspondance*, t. II, p. 50-51 (29 février 1896).

21. *Cor.*, t. II, p. 109 (28 août 1896).

22. *Ibid.*, p. 119 (1er septembre 1896).

23. Par exemple le 24 mai 1896, avec des peintres (J. Béraud), des écrivains (Porto-Riche, Rod), R. Hahn, et surtout Montesquiou. Proust ne cesse de s'entremettre entre les deux hommes, comme pour rapprocher ou confronter ses deux sources d'inspiration, dans une sorte d'expérience de laboratoire (cf. *Cor.*, t. II, p. 85-86). Ou le 24 avril 1899, où Cora Laparcerie lit, chez Proust, des poèmes de France.

24. *Cor.*, t. II, p. 272 ; cf. p. 251. Lettre du 2 janvier 1899.

25. *Ibid.*, p. 276, n. 2.

26. *Ibid.*, p. 275.

27. *Ibid.*, t. II.

28. Dans une lettre du 10 (?) mai 1904 ; *Cor.*, t. IV, p. 128-129.

29. *Mercur de France*, 1906, p. 116. Cf. *Cor.*, t. V, p. 72-73 : "Je ne connais rien d'aussi beau" que *Sur la pierre blanche*, et Proust invite France à un

concert chez lui, où Mme de Guerne chante Mozart, accompagnée par R. Hahn.

30. *Cor.*, t. X, p. 28.

31. *Cor.* t. XI, p. 193, août 1912.

32. J. Levailant "Note sur le personnage de Bergotte", *Revue des Sciences humaines*, janvier-mars 1952.

33. L'adjectif est ici comme une signature.

34. *R.T.P.*, p. 548. Voir *Esq.*, XXII, p. 1034.

35. *Cor.*, t. X, p. 44, peu après le 28 janvier 1910 : "Rêve douloureux par tout ce que j'y ai appris d'affreux, d'inconciliable, sur un être qui s'est montré pour moi (...) plein de dévouement et de douceur". Il s'agit de France.

36. *Cor.*, t. XII, p. 316 (1913).

37. *Ibid.*, p. 415.

38. *Contre Sainte-Beuve*, p. 568.

39. *Ibid.*, p. 607 et 951. L'article de France est du 1er septembre ; Proust y répond, dans la même revue, le 15 novembre.

40. M. Le Goff, *A. France à la Béchellerie*, A. Michel, p. 331-332.

41. *Cor.*, t. XIX, p. 313.

42. *R.T.P.*, I, p. 93 : " Le songe de la vie " (*Sylvestre Bonnard*) ; "le tourment délicieux que la beauté donne aux âmes avides de la comprendre" (*Livre de mon ami*) ; "des œuvres vénérables et charmantes" (*Pierre Nozières*).

43. *La Vie littéraire*, I, p. 312 (nous citons dans l'édition des *Œuvres complètes*, chez Calmann-Lévy, t. VI et VII).

44. *Ibid.*, p. 251 (article du *Temps* du 10 octobre 1886).

45. *La Vie littéraire*, p. 6 (article du *Temps* du 10 octobre 1886).

46. *Mensonges* de P. Bourget, article du 13 novembre 1887, *La Vie littéraire*, I, p. 312.

47. *R.T.P.*, p. XIV ; II, p. 587 ; III, p. 888 et n. I, p. 1788 ; et article de France sur Mérimée, *le Temps*, 19 février 1888.

48. *Œuvres complètes*, t. VII, p. 404.

49. *Contre Sainte-Beuve*, p. 156-157. Cf., *La Vie littéraire*, *Œuvres complètes*, t. VI, p. 41. : "Il y a dans l'homme des forces obscures qui, antérieures à lui, agissent indépendamment de sa volonté et dont il ne peut pas toujours se rendre maître" (*Le Temps*, 16 janvier 1887).

50. "Hamlet à la Comédie-française", *Le Temps*, 3 octobre 1886 et *Contre Sainte-Beuve*, p. 469 ("Le Salon de la princesse de Polignac).

51. *La Vie littéraire* (article du 29 mai 1887), t. VI, p. 141 et. *R.T.P.*, t. II, p. 826 et n. 5.

52. *La Vie littéraire*, p. 78-79. Cet article contre Hermant et Zola aura pour pendant le pastiche des Goncourt du *Temps retrouvé*.

53. *La Vie littéraire*, p. 86.

54. *La Vie littéraire*, p. 5.

## PROUST ET FRANCE

55. Voir l'Introduction de M.-C. Banquart. A. France, *Œuvres*, Bibl. de la Pléiade, t. II, p. 1213-1218.

56. *Le Lys rouge*, *Œuvres*, Bibl. de la Pléiade, t. II, p. 394 et *Le Côté de Guermantes*, R.T.P., II, p. 386. — Proust emprunte enfin au *Lys* le nom de Mme Marmet pour Jean Santeuil.



Cliché de la Bibliothèque municipale de Tours.

JEAN-YVES TADIÉ

*Anatole France*



Cliché de la Bibliothèque municipale de Tours.

## LA RÉCEPTION D'ANATOLE FRANCE EN ROUMANIE

Les écrivains français occupaient à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle une place privilégiée dans les lettres roumaines. En 1898, un universitaire roumain, Pompiliu Eliade, prétendit même, avec sincérité mais non sans exagération, que l'épanouissement de la littérature roumaine s'explique par la pénétration massive de l'influence française : il s'agissait de

l'action exercée par un grand peuple civilisé sur deux petites provinces qui n'existaient point auparavant pour la civilisation et qui, soumises depuis des siècles au Grand Turc, n'existeraient guère pour l'histoire. <sup>1</sup>

C'est cette influence — ajoutait-il — qui les fait, pour ainsi dire, venir au monde pour la civilisation et l'histoire <sup>2</sup>.

Les cercles littéraires et le public mondain lisent en français tous les succès de Paris : Anatole France, mais aussi François Coppée et Emile Zola, Pierre Loti et Paul Bourget, Barrès et Maurras. Lire en français et en maîtriser les subtilités est la marque d'une certaine aristocratie cultivée ; le roumain est considéré comme la langue du peuple, des paysans qui représentent 90 % de la population.

Anatole France fut pour la génération cultivée roumaine de 1885 le représentant de l'esprit français, le pur lettré parisien. Son style, absolument traditionnel, proche de celui du XVIII<sup>e</sup> siècle, trouvait un écho prolongé chez les lecteurs roumains, nourris de ce fond de culture classique qui leur

semblait être l'héritage le plus précieux d'une tradition absente dans la langue roumaine.

Les chroniques parues dans *Le Temps* et dans les volumes de *La Vie littéraire* le firent connaître autant que *Le Crime de Sylvestre Bonnard*. Cette société mondaine et cosmopolite s'intéressait peu aux "idées", à la science et à la civilisation ; elle appréciait le dilettantisme, la fantaisie intellectuelle, promenés à travers le roman historique (*Thaïs*) ou le XVIII<sup>e</sup> siècle voltairien (*La Rôtisserie de la reine Pédauque* ou *Les Opinions de Jérôme Coignard*) ou le libertinage parisien du *Lys rouge*. Les romans du cycle *l'Histoire contemporaine* sont goûtés comme des chroniques critiques contre le monde bourgeois qu'on méprise.

A l'aube du XX<sup>e</sup> siècle, de nouveaux lecteurs découvrent Anatole France, ce sont justement ceux issus de la classe moyenne, encore peu nombreuse dans un pays où les paysans restent une majorité écrasante. Pour eux, France est l'écrivain de l'enfance, un humaniste plus qu'un politique et un maître de style dont il faut s'inspirer. Dans cette nouvelle lecture d'Anatole France, les critiques jouent un rôle très important. Ils connaissent tous le français, certains d'entre eux ont fait des études en France, ils sont nourris de lectures françaises et se tiennent au courant de la vie littéraire parisienne. Ils écrivent sur Anatole France et ne cessent de l'évoquer : "C'est le plus grand écrivain du monde d'aujourd'hui", écrit (en 1922) Garabet Ibraileanu <sup>3</sup> et encore (en 1924) :

Il faut aussi parler de notre cas lorsque nous parlons de France, car il est comme un écrivain national, tellement lu en Roumanie <sup>4</sup>.

Panaitecsu-Perpessicius se souvenait en 1946 : "C'était notre auteur favori et un de nos maîtres de style et d'humanité"<sup>5</sup>.

Les intellectuels roumains s'approprient ainsi Anatole France, ils font appel en général à la littérature française pour s'affirmer contre les littératures dont se réclament les minorités allemande et russe ; en effet la "Grande Roumanie" réunit en 1919 entre ses frontières tous les Roumains, mais aussi

beaucoup de citoyens d'origine allemande, russe et hongroise.

Dans *Quatre Portraits*, volume publié en 1929, Marthe Bibesco dédie 27 pages ("Une visite à la Béchellerie") à Anatole France. L'exactitude de certains épisodes de la vie de l'écrivain peut prêter à la contestation, ainsi que l'exaltation assez débridée de la princesse. Le portrait demeure un témoignage significatif de plus sur l'importance qu'Anatole France a pour les Roumains ; il n'est jamais considéré comme un militant politique socialiste et encore moins communiste ; c'est l'art et l'humanisme qui fascinent de même que les délicatesses d'un homme du monde.

Les critiques roumains se réfèrent constamment aux auteurs français, même si leur sujet est différent ; ils font appel à des œuvres françaises pour caractériser l'œuvre roumaine dont ils parlent pour illustrer le phénomène qu'ils décrivent, nous pourrions appeler ce procédé la métaphore de la littérature française. Par exemple, Panaitescu-Perpessicius affirme qu'il ne faut pas comparer l'humour de deux auteurs roumains vivant à deux époques différentes et établir des échelles de valeur.

Ce serait comparer, établir des hiérarchies, surévaluer l'ironie d'Anatole France ou le rictus objectif de Tchekov par rapport à la verve satirique de Rabelais ; alors que chacun a son charme autonome et qu'ils se rencontrent tous sous la même coupole comique <sup>6</sup>.

Durant l'entre-deux guerres, à l'époque où en France on ose critiquer Zola, Romain Rolland ou Anatole France, sur les bords du Danube on continue à s'extasier devant eux parce qu'ils sont des écrivains français, de grands écrivains français. Ce décalage s'explique en partie par une absence d'esprit critique dans le cas où l'on parle des lettres françaises ; on admire donc en même temps Anatole France et Proust !...

Les nombreuses traductions des œuvres françaises témoignent, dès avant la Première Guerre mondiale, de l'élargissement de son audience. L'auteur du *Livre de mon ami* touche même, à partir de l'entre-deux-guerres, le peuple des villes et des campagnes, par l'intermédiaire des ouvrages

scolaires qui donnent, en français et en roumain, de larges extraits de ses œuvres autobiographiques. Il apparaît alors comme le maître de la petite narration puérile ; ce style pittoresque - descriptif s'impose sous l'action des enseignants français et inspire les méthodes d'apprentissage des langues en Roumanie.

Enfin, Anatole France fut pour les intellectuels roumains — et ceci jusqu'à une date récente — ce que Virgile était en France pour "l'honnête homme" : une mignardise d'enfance qui laisse un goût dans l'âge mûr, et puis un mot de passe, un signe de reconnaissance entre vieux lettrés dans un pays soumis à l'idéologie marxiste et fasciné par une certaine idée de la France, pays où des intellectuels érudits, tendres et pleins d'humour, épris de beauté, combattent pour le droit, la justice et le respect des lois. Hélas, dans la France des années 70, les véritables héros sont les énarques et les "managers", le rêve n'est plus français, il est américain.

De 1904 à 1948, année de l'installation définitive du régime communiste, la politique des traductions est souvent subordonnée au succès commercial plutôt qu'à des critères de qualité esthétique des œuvres. La première traduction en roumain de France a été imprimée à Paris, en 1904 ; il s'agit de la première version de *Crainquebille*, parue dans *Le Figaro* du 21 novembre au 5 décembre 1900, sous le titre *L'Affaire Crainquebille*. Le choix du récit n'est pas étranger aux troubles sociaux de l'époque ; l'évocation de la justice injuste est d'actualité, car la Roumanie connaît de grands procès contre les meneurs des jacqueries paysannes. La traduction, en 1948, d'un choix de discours des *Temps meilleurs* (différent de celui du 1926) est elle aussi, liée à l'actualité : l'avènement d'un nouveau régime qui sollicite le soutien d'Anatole France à l'idéologie marxiste ; le Parti prétendra même l'appartenance de l'écrivain au communisme. *La Vie de Jeanne d'Arc* n'est traduite ni sous la monarchie ni sous le régime marxiste, l'héroïne demeure trop étrangère à la communauté culturelle roumaine. *L'Ile des Pingouins* et *Les Dieux ont soif* connaîtront des lectures différentes, selon les époques. Le premier roman est-il une épopée bouffonne de l'histoire de

France ou bien l'échec de l'humanisme épris de progrès, brisé par une société capitaliste et nationaliste ? Dans le cas du second roman, l'évocation de la Révolution, pour les uns, dénonce l'idéologie et les excès de la Terreur, les autres célèbrent une œuvre sur la Révolution dont France éclaire les aspects positifs et les luttes nécessaires, malgré le comportement irresponsable de Gamelin, le juré du tribunal révolutionnaire. On peut se demander d'ailleurs comment la dernière traduction de ce roman, en 1978, a échappé à la vigilance de la censure, alors que les excès de la Terreur pouvaient se prêter à des rapprochements gênants avec la dictature au pouvoir en Roumanie. Le choix du *Lys rouge*, roman psychologique et mondain, s'explique par les relations d'intérêt et d'amitié que Profira Sadoveanu, la fille du célèbre romancier, entretenait avec le Pouvoir. Enfin, le goût pour les souvenirs d'enfance et de jeunesse ne s'est jamais démenti, quel que soit le régime.

Avant 1948, la qualité des traductions laissait à désirer, le texte était maladroit et inexact, les contre-sens et les erreurs de toute sorte foisonnaient. Par exemple, dans la traduction de 1926 de quelques discours des *Temps meilleurs* d'Anatole France, *à la lettre* ("Je n'ai pas besoin de vous avertir de ne pas prendre à la lettre ce mot d'angélique") devient sous la plume du traducteur malhabile *mot à mot*. Mais France a eu la chance d'être traduit par quelques grands écrivains : Gala Galaction, N.D. Cocea, Al. O. Teodoreanu, Nicolae Davidescu, Elena Farago, Alexandru Philippide et même Tudor Arghezi, le grand poète, qui ont donné des versions dignes de la valeur de l'original.

Les affinités qui ont orienté les trois premiers romanciers vers la traduction d'un texte francien sont sans aucun doute à l'origine de quelques emprunts de ton et de facture. N.D. Cocea, journaliste et pamphlétaire de gauche, traducteur de Thais, a étonné ses lecteurs quand il a écrit *Vinul de viata lunga* (Le Vin de longue vie), attentif à la forme, étudiant dans un roman de facture classique l'homme, ses sentiments et ses nostalgies. Al. O. Teodoreanu a enrichi, en fréquentant France, son penchant pour l'ironie et la parodie et a multiplié

— chose rare dans la littérature roumaine — les pages consacrées à la bonne chère et aux bons vins. Gala Galaction, prêtre orthodoxe et romancier, a développé “à l’ombre d’Anatole France” ses qualités “d’esthète subtil, d’esprit livresque et de voluptueux ciseleur d’expression”<sup>7</sup>, sans parler de ses contes philosophiques pleins de tolérance religieuse.

Quant aux critiques, Eugen Lovinescu, le maître à penser des créateurs roumains durant l’entre-deux guerres, il considérait à son tour parmi ses maîtres Faguet, Jules Lemaitre et surtout Anatole France, le critique impressionniste dont il partage le scepticisme élégant et nuancé, la douce volupté de vagabonder de manière sentimentale et livresque autour des livres.

Dans la Roumanie communiste, il existe une politique des traductions planifiée et centralisée : toutes les maisons d’édition appartiennent désormais à l’Etat. La qualité des traductions est bonne en général. La libéralisation culturelle a eu lieu après 1960 — rappelons-le — mais une réaction idéologique est intervenue en 1971, quand Ceausescu décida de s’inspirer du modèle chinois. Les communistes roumains s’efforcent dès 1948 de “récupérer” Anatole France, en insistant sur sa dimension politique ; l’écrivain avait manifesté, vers la fin de sa vie, une certaine sympathie (temporaire...) à l’égard de la Révolution de 1917. Sur le plan littéraire, l’attitude des idéologues du Parti est moins claire ; lorsqu’ils parlent de France, ils en font moins un précurseur de la littérature prolétarienne — encore que des “citations choisies” soient utilisées — qu’un styliste dont la prose a réconcilié les factions de la France littéraire et politique dans une admiration commune.

La présence de France dans la Roumanie de Ceausescu peut encore s’expliquer par la volonté d’une politique culturelle ; il ne s’agit plus de s’affirmer contre les littératures des minorités nationales, mais contre le réalisme socialiste soviétique : après la rupture avec le dogmatisme stalinien, une politique d’indépendance s’alimente aux sentiments antirusses de la population et aussi des responsables politiques. La jeune

littérature roumaine est trop faible. Où trouver les modèles ? Comment les former ? Anatole France va devenir un outil pédagogique et culturel.

L'attrait du public roumain pour Anatole France jusque dans les années 80 repose sur une certaine ambiguïté ; définir et imposer des stéréotypes français censés représenter la société française tient à l'ethnopsychologie à la mode dans le second quart de notre siècle. A travers les catégories sociales qui se distinguent à l'analyse et, mis à part les très riches ou les pauvres, se révèle, dans les textes franciens, un "Français moyen" extrêmement typique, mais qui n'existe plus. Un Français frondeur envers l'Etat et les injustices, mais qui s'accommode de la décadence des institutions de son pays, à condition de vivre agréablement. La Troisième République lui convenait, car elle était incapable de grands desseins, à la différence des Etats totalitaires qui... ruinent leurs peuples. C'est cette douceur, cet art de vivre, ce détachement qui ont fasciné, à travers leurs lectures d'Anatole France, les Roumains trop habitués à des souverains frénétiques tels Carol II et à des "conducators" fanatiques dépourvus d'ironie tel Ceausescu.

Ecaterina Cleynen-Serghiev

---

1. C'est avec l'aide de Napoléon III que les deux principautés : la Moldavie et la Valachie avaient accompli leur union en 1859.

2. *De l'influence française sur l'esprit public en Roumanie*, Paris, Ernest Leroux, 1898.

3. "Libertatea preseii" (La liberté de la presse) in *Viata Româneasca* n° 11, 1922, repris dans *Opere* vol. 5, p. 64, ed. Minerva, Bucarest, 1977.

4. "Anatole France si civilizatia" in *Viata Româneasca* n° 11, 1922.

repris dans *Opere* vol. 3, p. 195, ed. Minerva, Bucarest, 1976.

5. Compte rendu de *Lettre à un otage* de Saint-Exupéry, in *Lumea* 46 du 16 juin 1946, repris dans *Opere* vol. 11, p. 308, ed. Minerva, Bucarest, 1980.

6. *Mentiuni critice*, 3e série, 1936 in *Opere*, vol. 4, p. 152, ed. Minerva, Bucarest, 1971.

7. Pompiliu Constantinescu, Compte rendu d'un roman de Galaction, 1929, repris dans *Scieri* (Ecrits), vol. 3, p. 27. Ed. Pentru Literatura, Bucarest, 1969.

\*

\* \*

## BIBLIOGRAPHIE

La bibliographie qui suit répertorie les ouvrages se trouvant à l'Académie de Roumanie, qui possède le dépôt légal du livre roumain.

Dans la liste des œuvres d'Anatole France traduites en roumain, une transposition en français apparaît entre parenthèses chaque fois que le titre est différent du titre original. Le nom des collections est donné entre guillemets ; en effet, les collections que publiaient les maisons d'édition entre les deux guerres et, dans une moindre mesure jusqu'à l'époque présente, ont beaucoup contribué à la connaissance systématique des littératures étrangères. La littérature française y était la mieux représentée.

### TRADUCTIONS EN LANGUE ROUMAINE PARUES EN VOLUMES

1904

AFACEREA CRAINQUEBILLE. *Injustitie sociala* (L'Affaire Crainquebille. Injustice sociale) : *Crainquebille*. Trad. A. Clarnet, Lyon, Paris, A. Storck & Cie Imprimeurs-éditeurs, 1904, 1 f. + 82 p. + 1 f. pl.

1909

POVESTIRI. PUTOIS. ADRIENNE BUQUET. PROCURATORUL DIN JUDEEA. JUDECATORII DREPTI : Nouvelles. *Putois. Adrienne*

## LA RÉCEPTION DE FRANCE EN ROUMANIE

*Buquet. Le Procureur de Judée. Les Juges intègres.* Trad. Iosif Nadejde, Ed. Librăriei Leon Alcalay, Bucarest, 1909, 72, p., "Bibliotheca pentru toti", n° 493.

1910

ALBINA : *Abeille.* Trad. V. Trifu. Ed. Alcalay, Bucarest, 1910, "Biblioteca pentru toti" n° 572, 105 p.

ZORILE : "L'Aube" in *L'Etui de Nacre.* Ed. Facla, Bucarest, 1910, 29 p., "Biblioteca Facla" n° 2. Contient aussi : *Doamna de Luzy*, "Madame de Luzy" du même volume et quelques fragments du volume *Les Opinions de Jérôme Coignard.*

1911

CINTARETUL DIN KYMEEA : "Le Chanteur de Kymée", in *Sous l'invocation de Clio*, Ed. Facla, Bucarest, 1911, 29 p. "Biblioteca Facla" n° 3.

O POVESTE DE ANUL NOU (Un conte du Nouvel An) : "Edmée ou la Charité bien placée" in *Crainquebille...* In Leonida Andreev et Anatole France, Povesti de Craciun (Contes de Noël), Ed. Facla, Bucarest, 1911, p. 26-31, "Biblioteca Facla", n° 4.

1912

BALTAZAR : *Balthasar.* Trad. V. Trifu et L. Nicoara. Ed. Alcalay, Bucarest, 1912, 95 p., "Biblioteca pentru toti" n° 708. Comprend aussi quelques récits tirés de *L'Etui de nacre : Sfinta Eufrosina. Doamna de Luzy. O anecdota din Floreal, Anul II. Liturghia umbrelor. Scamatorul Maicii Domnului. Leslie Wood* : "Sainte Euphrosine". "Madame de Luzy". "Anecdote de Floréal, an II". "La Messe des ombres". "Le Jongleur de Notre-Dame". "Leslie Wood". Et un récit de *Crainquebille : Hristosul Oceanului* : "Le Christ de l'Océan".

1913

CRIMA LUI SYLVESTRE BONNARD : Le Crime de Sylvestre Bonnard. Trad. C.A.I. Ghica, Ed. Alcalay, Bucarest, 1913, 271 p.,

“Biblioteca pentru toti” n° 939-941.

1916

THAÏS : *Thaïs*. Trad. N.D. Cocea, Ed. Facla, Bucarest, 1916, 234 p.

1918

CARTEA PRIETENULUI MEU : Le Livre de mon ami. Trad. George B. Rares. Ed. Alcalay, Bucarest, 1918, 189 p. avec illustrations.

1920

PAIATA MAICII DOMNULUI : “Le Jongleur de Notre-Dame” in *L’Etui de nacre*. Trad. Gala Galaction. Suivi de “Mustaffa Effendi ajunge Macarie Monahul” (Mustaffa Effendi devient Macarie le Moine) de Gala Galaction. Ed. Viata Româneasca, Jassy, 1920, p. 3-10, “Foi volante”.

1923

BIRTUL LA REGINA PÉDAUQUE : La Rôtisserie de la Reine Pédauque. Trad.M. Hârsu. Ed. Cultura Nationala, Bucarest, 1923, 173 p. “Literatura universală”.

THAÏS. Trad. N.D. Cocea. 2e éd. du volume paru en 1916. Ed. I. Branisteanu, Bucarest, 1923; 169 p.

1924

GINDURI SI LUMINA (Pensées et Lumière), Bucarest, 1924, 32 p. “Probleme si idei”. Réflexions tirées de diverses œuvres d’Anatole France sur l’univers, la vie, le bien et le mal, Judas Iscariote, l’antisémitisme, la société et l’individu, la guerre, les hommes, la puissance du Verbe, les écrivains, la vérité scientifique, la presse libre, le jugement et les juges, l’imprimerie, la science et l’ignorance.

1925

CRAINQUEBILLE. Trad. M. Carp. Ed. Adevarul, Bucarest, 1925, 63

## LA RÉCEPTION DE FRANCE EN ROUMANIE

p., "Biblioteca Dimineata" n° 38.

DOMNISOARA ROAXANA : *Mademoiselle Roxane*. Trad. N. Davidescu. Ed. Adevarul, Bucarest, 1925, 58 p. "Biblioteca Dimineata" n° 17. Comprend aussi : *Cintaretul din Kymea*. Legamintul lui Olivier : "Le Chanteur de Kymé". "Le gab d'Olivier".

IN ANUL 2270 : "Par la porte de corne ou par la porte d'ivoire" in *Sur la pierre blanche*. Trad. Elena Farago. Ed. Adevarul, Bucarest, 1925, 31 p. "Lectura. Floarea literaturilor straine" n° 13.

POFTELE LUI JEAN SERVIEN : *Les Désirs de Jean Servien*. Trad. Alfredo D. Marcus, 2e éd. Ed. H. Steinberg & fils, Bucarest, 1925, 175 p. "Caminul, Biblioteca literara si stiintifica" n° 117-179.

POVESTIRI; PUTOIS; ADRIENNE BUQUET; PROCATORUL DIN JUDEEA; JUDECATORII DREPTI. Trad. Iosif Nadejde, 2e éd. du volume paru en 1909.

REMUSCAREA (Le Remords) : "Jocaste" in *Jocaste et le chat maigre*. Trad. Didi Cecropide. Ed. Alacaly, Bucarest, 1925, 121 p. "Biblioteca pentru toti" n° 1. 030- 1. 030 bis.

1926

CATRE TIMPURI MAI BUNE : *Vers les Temps meilleurs*. Choix de discours prononcés entre 1900 et 1903. Trad. N. Ghiulea. Introduction "Cum vorbea Anatole France" (Comment parlait A.F.) d'Edouard Pelletan. Ed. Adevarul, Bucarest, 1926, 63 p. "Biblioteca Dimineata" n° 59.

CRINUL ROSU : *Le Lys rouge*. Ed. Cugetarea, Bucarest, 1926, 345 p.

PE PIATRA ALBA : *Sur la pierre blanche*. Trad. Sebastian Leonard. Ed. I. Branisteanu, Bucarest, 1926, 163 p.

ZEILOR LI-I SETE : *Les Dieux ont soif*. Trad. Ion Pas. Ed. Cugetarea, Bucarest, 1926, 302 p.

1927

CRIMA LUI SYLVESTRU BONNARD : *Le Crime de Sylvestre Bonnard*. Trad. Ion Pas. Ed. Cugetarea, Bucarest, 1927, 268 p.

IN FLOAREA VIETII : *La Vie en fleur*. Trad. Delafras. Ed. Cugetarea, Bucarest, 1927, 286.

JOCASTA SI PISICA SLABA : *Jocaste et le Chat Maigre*. Trad.

ECATERINA CLEYNEN-SERGHIEV

Delafraș. Ed. Cugetarea, București, 1927, 253 p.

REVOLTA INGERILOR : *La Révolte des anges*. Trad. Ion Pas et H. Iulian. Ed. Cugetarea, București, 1927, 253 p.

1928

THAÏS. Trad. N. D. Cocea. 3e éd. du volume paru en 1916. Ed. S. Ciornei, 1928, 234 p. "Colecția autorilor celebri contemporani".

1935

INSULA PINGUINILOR : *L'Île des Pingouins*. Trad. Sebastian Leonard. Ed. I. Branisteanu, București, 1935, 240 p.

1937

ULMUL DIN ALEE : *L'Orme du Mail*. Trad. Sebastian Leonard. Ed. Cultura Poporului, 1937, 174 p.

1938

CARTEA PRIETENULUI MEU : *Le Livre de mon ami*. Trad. Sorin B. Rares. Ed. T.I. Esanu, București, 1938, VI + 128 p.

1946

GRADINA LUI EPICUR : *Le Jardin d'Epicure*. Trad. N.D. Cocea. Intreprinderile de Editura S.A.R., București, 1946, 149 p.

1948

SPRE TIMPURI MAI BUNE : *Vers les Temps meilleurs*. Choix de discours prononcés entre 1899 et 1905. Trad. A. Acelrad-Luca. Ed. de stat, București, 1948, 114 p. "Biblioteca de buzunar" (de poche).

1949

ULMUL DIN PARC : *L'Orme du Mail*. Trad. Al. Philippide. Préface

## LA RÉCEPTION DE FRANCE EN ROUMANIE

de Silviu Iosifescu. Ed. de stat, Bucarest, 1949, 202 p. "Classici literaturii universale". Volume publié à l'occasion du 25e anniversaire de la mort de France.

1953

IN FLORA VIETII : *La Vie en fleur*. Trad. Tudor Arghezi. Ed. de stat pentru literatura si arta, Bucarest, 1953, 244 p. "Biblioteca pentru toti".

1955

INSULA PINGUINILOR : *L'Île des Pingouins*. Trad. Aurel Tita. Préface de Valentin Lipatti. Ed. de stat pentru Literatura si arta, 1955, 336 p. "Biblioteca pentru toti". (20 000 exemplaires).

1958

LA UMBRA ULMULUI. MANECHINUL DE NUIELE : *L'Orme du Mail. Le Mannequin d'osier*. Trad. Al. O. Teodoreanu. Préface de B. Elvin. Ed. de stat pentru literatura si arta, Bucarest, 1958, 323 p. "Classici literaturi universale". (Tirage : 20 000 exemplaires).

1959

BALUL COSTUMAT : *Le Bal costumé*. Récits. Illustrations de Jules Perahim. Trad. J. Cotin. Ed. Tineretului, 1959, 56 p. + 12 F. pl. Contient : *Balul costumat. Fanchon. Scoala* ("L'Ecole"). *Marie. Naiul* ("La Flûte de Pan"). *Gardjul lui Roger* ("L'Ecureuil de Roger"). *Curajul*. ("Le Courage"). *Ziua Caterinei* ("Le Jour de Catherine"). *Micii lupi de mare* ("Les petits Loups de mer"). *Convalescenta. Peste câmpuri*. ("A travers champs"). *Defilarea* ("La Revue"). *Frunze moarte* ("Feuilles mortes"). *Suzanne. La pescuit* ("La pêche"). *Greselile celor mari* ("Les fautes des grands"). *Prînzoletul* ("La Dînette"). *Artistul* ("L'artiste"). *Jacqueline si Miraut*. (Tirage : 20 000 exemplaires).

INSULA PINGUINILOR. Trad. Aurel Tita. 2e éd. du volume paru en 1955. (20 000 ex.).

ECATERINA CLEYNEN-SERGHIEV

1960

CARTEA PRIETENULUI MEU : *Le Livre de mon ami*. Edition pour la jeunesse. Trad. Radu Joil. Préface de Valentin Lipatti. Ed. tinereretului, Bucarest, 1960, 148 p. (15 000 ex.)

CRIMA LUI SYLVESTRE BONNARD : *Le Crime de Sylvestre Bonnard*. Trad. Sergiu Dan. Préface de Valentin Lipatti. Ed. de stat pentru literatura si arta., Bucarest, 1960, VI + 196 p. "Biblioteca pentru toti" n° 17. (60 000 ex.).

1963

POVESTIRI. (Nouvelles). Trad. Sergiu Dan. Préface de I. Raconaveanu. Ed. pentru literatura universală. Contient des récits tirés des volumes : *Balthasar, L'Etui de nacre, Le Puits de Sainte Claire, Clio, Crainquebille, Les Contes de Jacques Tournebroche, Les Sept Femmes de Barbe-Bleue*. (30 000 ex.)

1965

CONTES, avec une introduction, des notes et un vocabulaire par Mihail Ionescu, Bucarest, Editura Stiintifica, 1965, 96 p. Illustré. Annexe à l'ouvrage *Apprenez le français sans professeur* (tirage 30 000 / 130 ) (2 lei).

ISTORIE CONTEMPORANA. LA UMBRA ULMULUI. MANECHINUL DE NUILE. INELUL EPISCOPAL. DOMNUL BERGERET LA PARIS : *Histoire contemporaine : L'Orme du Mail, Le Mannequin d'osier, L'Anneau d'améthyste, M. Bergeret à Paris*. Trad. Al. O. Teodoreanu. Etude introductive de N.N. Condeescu, Editura pentru Literatura Universală, Bucarest, 1965, "classici literaturi universale", 680 p. (Tirage 25 165). (18,50 lei).

1966

THAÏS. Trad. Marcel Gafton. Préface Ovid Crohmalniceanu. Ed. pentru Literatura Universală, Bucarest, 1966, 272 p. (55. 145 ex.) (4,75 lei).

## LA RÉCEPTION DE FRANCE EN ROUMANIE

1967

CRINUL ROSU : *Le Lys rouge*. Trad. Profira Sadoveanu, Editura pentru Literatura Universală, Bucarest, 1966, 272 p. ( 55 145 ex.) (4, 75 lei).

1968

OSPATARIA LA REGINA PÉDAUQUE : *La Rôtisserie de la Reine Pédauque*. Trad. Alexandru Lazarescu et Dan Amedeu Lazarescu. Editura pentru Literatura Universală, Bucarest, 1968 (30 170) (6, 25 lei).

LE LIVRE DE MON AMI, texte abrégé. Préface, notes explicatives et vocabulaire par Ana Pierret Antonio, maître de conférences, docteur ès lettres, Editura didactica si pedagogica, Bucarest, 1968, 168 p., avec illustrations, pour les élèves des classes 9e e-12e (élèves de 15 à 18 ans) comme lecture supplémentaire. Textes sélectionnés des volumes : *Le Livre de mon ami*, *Pierre Nozières*, *Le Petit Pierre*, *La Vie en fleur* (14 000 + 100) (5, 80 lei).

1969

MICUL PIERRE : *Le Petit Pierre*. Trad. Livia Storescu. Ed. Tineretului, Bucarest, 1969. (25 160) (5 lei).

1972

LE LIVRE DE MON AMI, textes sélectionnés par Anna Pierret Antonio, 2e éd. Du volume paru en 1968.

1976

CARTEA PRIETENULUI MEU : *Le Livre de mon ami*. Coix de nouvelles. Trad. Raul Joil. Ed. Univers, Bucarest, 1976 (5, 50 lei).

1977

INSULA PINGUINILOR : *L'île des Pingouins*. Trad. Aurel Tita. Préface, notes, tableau chronologique et bibliographique, commentaires

ECATERINA CLEYNEN-SERGHIEV

critiques : Sanda Radian. Ed. Albatros, "Lyceum", Bucarest, 1977, XXXII + 294 p. (6 lei).

1978

REVOLTA INGERILOR : *La Révolte des Anges*. Trad. Virgil Bula. Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1978, 216 p. (7,50 lei).

ZEILOR LE E SETE : *Les Dieux ont soif*. Trad. Virgil Bulat. Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1978, 215 p. (7,50 lei).

1980

PIERRE NOZIÈRE. Trad. Raul Joil. Ed. Univers, Bucarest, 1980, 251 p. avec illustrations (6, 25 lei).

1981

POVESTIRI. Nouvelles. Anthologie pour les enfants et préface de Sanda Radian. Ed. Ion Creanga. Bucarest, 1981, 268 p. + illustrations + 1 F. en couleurs, "Biblioteca pentru toti copii" n° 71 (8, 25 lei).

1983

GRADINA LUI EPICUR et PLIMBARILE LUI PIERRE NOZIÈRE IN FRANTA : Le Jardin d'Epicure et "Promenades de Pierre Nozière en France", livre troisième de *Pierre Nozière*. Trad. Raul Joil. Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1983, 172 p. (10 lei).

1989

IN FLOAREA VIETII : *La Vie en fleur*. Trad. Tudor Arghezi in ARGHEZI, *Scieri, Ecris*, vol. 39. Ed. Minerva, Bucarest, 1989.

CARTEA PRIETENULUI MEU. PIERRE NOZIÈRE : *Le Livre de mon ami. Pierre Nozière*. Trad. Raul Joil. Ed. Cartea Românesca, Bucarest, 1989, 335 p. (16 lei).

## LA RÉCEPTION DE FRANCE EN ROUMANIE

### VOLUMES D'AUTEURS ROUMAINS CONSACRÉS À ANATOLE FRANCE

DROUHET Charles *Anatole France*. Conferința ținută la Casa Scoalilor la 31 ianuarie 1925. Ed. Casa Scoalilor, Bucurest, 1925, 23 p.

ANTONIU Annette, *Anatole France critique littéraire*, thèse de doctorat, Nancy, 1929.

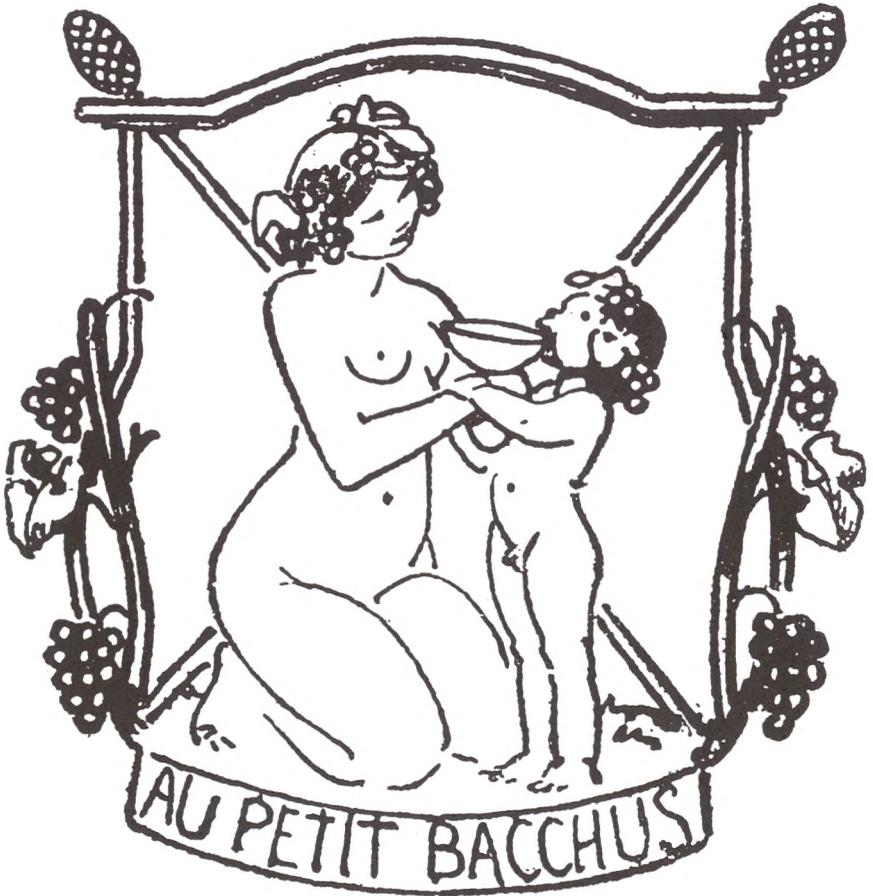
PRINCESSE BIBESCO, *Quatre portraits*, Grasset, Paris, 1929. Portraits d'hommes : Ferdinand de Roumanie. Herbert Henry Asquith. Anatole France. Jean Lahovary. "Une visite à la Béchellerie", p. 145-174.

PRINCIPESA MARTHA BIBESCU, *Doua portrete* (Deux portraits), Bucurest, 1930, 94 p. Ferdinand de Roumanie et Anatole France (p. 74-94).

RALEA Mihai, *Anatole France*, Ed. de stat pentru literatura si arta, Bucurest, 1955, 32 p. "Collectia Societatii pentru raspindirea stiintei si culturii" n° 139.

ELVIN B, *Anatole France*, Ed. tineretului , Bucurest, 1957, 136 p. + 8 F. pl. "Oameni de seama".

IOSIFESCU Silvian, *Reîntîlniri cu France si Shaw* (Nouvelles rencontres avec France et Shaw), Ed. Eminescu, Bucurest, 1978, 287 p. Anatole France - distanta si participare (p. 13-125).



Cul de lampe de Carlège.  
Cliché de la Bibliothèque municipale de Tours.

## ANATOLE FRANCE ILLUSTRÉ

A ma connaissance, et sous réserve d'un inventaire réellement exhaustif, la critique s'intéresse peu aux illustrateurs d'Anatole France. Négligence regrettable car Anatole France est peut-être en son temps l'écrivain le plus illustre et le plus illustré. Le catalogue des imprimés de la Bibliothèque nationale qui comporte, sauf erreur, cinquante-six titres originaux d'Anatole France, sans compter les extraits de l'*Amateur d'autographes*, les notices biographiques et la presque totalité des préfaces, indique que pour vingt-cinq d'entre eux, il existe, du vivant de France, une ou plusieurs éditions illustrées. La proportion est supérieure à celle que l'on trouverait pour Maurice Barrès, Pierre Loti ou Emile Zola.

Ces données, dont la valeur statistique est bien évidemment relative, se trouvent confirmées par l'analyse de l'article "France" de la *Bibliographie des auteurs modernes de Langue française* de Talvart et Place <sup>1</sup> et par la lecture émerveillée et attentive de la *Bibliographie des livres de luxe de 1900 à 1928 inclus*, de Raymond Mahé <sup>2</sup> où 98 numéros illustrent le nom de France de 1900 à sa mort. c'est dire assez, me semble-t-il, l'importance consacrée à l'illustration dans l'œuvre de France.

Voilà un premier fait marquant et pourtant négligé. Le deuxième c'est l'extraordinaire variété des illustrateurs de ces livres. On y trouve la fine fleur de l'art 1900 : Alphonse Mucha et Eugène Grasset qui illustreront l'un *Clio* <sup>3</sup> et l'autre, de quatorze illustrations, le *Procureur de Judée* <sup>4</sup>, sans oublier

l'inquiétant illustrateur niçois, proche à en croire certains de ses commentateurs de Félicien Rops, Gustave-Adolphe Mossa qui ornera *La Leçon bien apprise*<sup>5</sup>, et, après la mort de France, *Madame de Luzy*, en 1927. Ce sont des noms qui étonnent et parfois détonnent, car si Grasset et Mucha sont des artistes à succès, leurs femmes languides et éthérées, noyées dans leur chevelure, dessinant leur profil sur un fond de feuilles et d'arabesques, semblent assez mal convenir à la prose ironique d'Anatole France et au regard très fortement sceptique qu'il porte sur les amours passées ou contemporaines. Quant à Mossa, dont le graphisme évoque souvent les élancements troubles de Aubrey Vincent Beardsley, il semble, pour d'autres raisons, tout aussi étranger à l'inspiration et à la sensibilité franciennes. Viennent ensuite les illustrateurs patentés : Henri Caruchet pour *Balthasar et la reine Balkis*<sup>6</sup>, Paul Destrez pour *Le Crime de Sylvestre Bonnard* ; Boutet de Monvel, célèbre imagier des livres pour enfants, auteur apprécié encore aujourd'hui d'un album consacré à Jeanne d'Arc, pour *Filles et garçons, scènes de la ville et des champs* ; Malatesta pour le texte enluminé et historié du *Jongleur de Notre-Dame*, et bien d'autres encore, célèbres à l'époque et totalement oubliés aujourd'hui, comme Lalauze (*Madame de Luzy* en 1902) ; Polat (*Le Puits de Sainte Claire*, 1908) ; Adrien Moreau (*Mémoires d'un volontaire*, 1902) ; Fournier (*Sainte Euphrosine*, 1906)...

On remarquera l'éclectisme des illustrateurs choisis ou acceptés par France : certains, comme Lalauze, pastichent Moreau le Jeune, et d'autres, comme Malatesta ou Lebègue, l'enluminure moyenâgeuse, tandis que le reste se contente d'une illustration platement conventionnelle. Un troisième groupe est constitué par les peintres illustrateurs comme Rochegrosse (1859-1939), dont on connaît *La Mort de César* (Musée de Grenoble), *La Folie de Nabuchodonosor* (Musée de Lille) ou encore une scène des *Burgraves* (Musée Victor Hugo) ou mieux *Vitellius traîné dans les rues de Rome* (Musée de Sens), et dont la scrupuleuse peinture d'histoire (il illustra *Salambô* de Flaubert) s'accorde mal avec les anachronismes

moqueurs de France ; Paul-Albert Laurens (1870-1934), peintre d'histoire lui aussi et portraitiste mondain (*Portrait d'André Gide* au Musée d'Art moderne de Paris) et enfin Auguste Leroux (1871-1942), tout aussi académique que les précédents. Dans ce panorama on ne trouve aucun artiste d'avant-garde ni même vraiment moderne. Les illustrateurs de l'œuvre de France ignorent les grandes évolutions de la peinture contemporaine. Avec eux l'art s'est arrêté à la veille et parfois à l'avant-veille de l'Impressionnisme. Un quatrième ensemble est composé par les illustrations de Théophile Alexandre Steinlen (1859-1923), sur lesquelles je reviendrai plus longuement.

Cette longue énumération vaut qu'on en tire quelques conclusions. Il y a chez France, ou pour être plus exact chez France et ses éditeurs, un rapport assez complexe à l'illustration elle-même. Car admettons que des éditeurs comme Farroud, "La Société des amis des livres", Edouard Pelletan qui dirige "Le Livre d'art" utilisent les services d'illustrateurs, que France ne connaît pas et ne choisit pas. Par ailleurs il existe chez de tels éditeurs — c'est même la raison d'être de leurs maisons — une volonté de bibliophilie évidente. Leur public est une bourgeoisie de bon goût, qui n'aime guère l'aventure et se méfie des entreprises contemporaines de l'avant-garde. Indiquons enfin que tous ces livres comportent des tirages de luxe sur papiers spéciaux avec divers états des eaux-fortes, et même parfois, pour le tirage de tête, des aquarelles et des dessins originaux. Le fonds "Maurice Z. Audéout" de la Bibliothèque nationale, constitué d'une admirable collection de livres luxueux, et dont un grand nombre proviennent de ces maisons d'édition, montre parfaitement à quel registre de bibliophilie on a affaire. A titre d'exemple, l'*Histoire du chien de Brisquet* de Nodier, précédée d'une *Lettre à Jeanne* par Anatole France, avec 25 compositions, dont 5 hors-texte en couleurs de Steinlen, gravés par Deloche, Froment et Florian, à Paris, chez Edouard Pelletan, 1900, grand in 4° avec couverture illustrée, qui appartient au fonds Audéout, est imprimé sur velin du Marais, tout spécialement pour Monsieur Audéout. L'exemplaire est

enrichi d'un dessin de Steinlen et d'une double suite d'épreuves d'artiste signées sur japon et sur chine ; on y a joint les épreuves sur chine de quatre gravures, dont deux n'ont pas été utilisées pour cette édition. Des exemplaires de même qualité existent dans ce fonds : du *Lys rouge*, illustrée par A. F. Gorguet, des *Noces corinthiennes*, illustrées par Leroux, de *La Leçon bien apprise* ou encore de *l'Affaire Crainquebille* mise en images par Steinlen...

Ces quelques indications permettent de mesurer, au delà de ce que lui imposent les maisons d'édition, dont il semble accepter sans rechigner les contraintes, l'intérêt jamais démenti de France pour la bibliophilie. Intérêt comme l'on sait mis en scène, hérité, pratiqué. Doit-on rappeler que les premiers textes publiés par France ont un intérêt plus bibliophilique que littéraire ? En 1885, si *Les Autels de la peur* ne sont qu'une modeste plaquette, le tirage sur papier de luxe est hors commerce et limité à cent exemplaires. Mais on doit cependant, au delà des apparences, s'interroger sur les images du livre que France a cultivées et illustrées par ses publications. Ce qui paraît d'entrée évident, c'est d'abord, bien sûr, le goût pour la bibliophilie, la tentation du livre illustré à laquelle France céderait trop facilement, pour qui regarde avec un peu d'attention critique les dates de publication des textes et des éditions illustrées. Car il faut remarquer que les grandes œuvres de France, celles où, semble-t-il, il s'engage plus profondément, fût-ce pour y livrer une leçon de scepticisme désabusé, ne sont illustrées que très tardivement, souvent l'année même qui précède la mort de l'écrivain, un peu comme si le grand âge lui permettait de mesurer la vanité de toutes choses et facilitait l'abandon à la demande du monde. Ainsi *Le Livre de mon ami*, dont l'édition originale date de 1885, n'a été illustré qu'en 1921, pour la première fois<sup>7</sup>. *Les Opinions de Jérôme Coignard* (édition originale de 1893) l'est par Marcel Kieffer... Il semble impossible de prétendre pour ces titres qu'il n'y ait pas eu demande des illustrateurs, car nous savons bien qu'ils étaient au contraire toujours disposés à illustrer une œuvre à succès.

A considérer l'ensemble des données bibliographiques, à partir de 1920, et plus spécialement grâce aux Editions du Sagittaire, les titres de France sont systématiquement livrés aux illustrateurs. Ainsi Serge Beaune illustre *l'Orme du Mail* en 1922 ; *Le Crime de Sylvestre Bonnard*, publié pour la première fois chez Calman Lévy en 1902, est illustré par Léon Boissou chez Carteret et une deuxième fois chez Mornay par Fernand Siméon... Cependant l'hypothèse qu'on serait tenté d'avancer : Anatole France préservant les œuvres qui lui tiennent à cœur littérairement et philosophiquement, puis finissant, le grand âge venu, par les livrer aux crayons des illustrateurs, n'est pas totalement satisfaisante quand on considère que des œuvres strictement politiques (ou du moins qui nous apparaissent aujourd'hui comme telles), comme *L'Eglise et la République*, 1904, est enrichie d'un portrait de France par le sculpteur de renom Bellery Desfontaines, alors que le volume est publié, dans une perspective militante, en même temps, dans la "Bibliothèque sociale et philosophique à 60 centimes". Même remarque pour *Vers les temps meilleurs*, ouvrage décoré de onze portraits dessinés par Auguste Leroux et Steinlen, publié en 1906. A l'inverse, au demeurant, *Le Crime de Sylvestre Bonnard* est d'abord illustré dans une édition relativement populaire par Paul Destez, dès 1907, chez Calman Lévy même dans la "Nouvelle Collection illustrée", avant d'être, bien plus tard, le fleuron des éditions luxueuses de chez Carteret et de chez Mornay, comme on l'a vu.

Il semble impossible de déterminer une règle et de s'y tenir. Soit qu'il s'agisse d'affirmer que les textes chers au cœur de France aient été préservés longtemps de l'illustration, soit que leur nature même de textes militants les écarte de telles pratiques, soit enfin que l'évolution se fasse systématiquement vers des éditions illustrées de luxe. Pour montrer combien il est difficile de systématiser les rapports de France à l'illustration, je présenterai un dernier cas : celui de *Crainquebille*. L'édition originale est illustrée, et c'est même sans doute le livre illustré le plus célèbre de France, par Théophile-Alexandre Steinlen en 1901 chez Pelletan. Mais ce que France lui-même appelle l'édition complète paraît, sans aucune

illustration, en 1902 aux *Cahiers de la Quinzaine*, et constitue le premier cahier de la quatrième série. Le succès de l'ouvrage fera qu'il sera réuni, sans illustrations, à d'autres contes de France, sous le titre *Crainquebille, Putois, Riquet et plusieurs récits profitables*, chez Calman Lévy, en 1904. En un an, ce recueil qu'on aurait appelé au XVIII<sup>e</sup> siècle factice, connaîtra 42 éditions. Une traduction allemande en est donnée en 1904. La première adaptation théâtrale date de 1903 chez Calman Lévy. Une autre édition paraît en 1905 à l'*Illustration théâtrale*, 13 rue Saint-Georges à Paris, dont elle constitue le numéro 14 avec douze figures de Steinlen. On peut mesurer le cheminement tortueux : les illustrations ne vont pas enrichir l'édition populaire à succès mais viennent orner une édition par ailleurs très bon marché de l'adaptation théâtrale, avec laquelle elles ont bien peu à voir.

On me pardonnera ce déluge fastidieux d'informations, qui forment un ensemble dont il n'est pas facile de saisir la cohérence. Ou plutôt il faut admettre qu'il y a là à l'œuvre des cohérences multiples et diverses. Et tout d'abord celle qui tient à France lui-même, à la fois amateur de beaux livres, sensible aux offres des éditeurs en quête de nouveaux publics — les rémunérations sont élevées et France, homme courtois, ne sait guère refuser — et qui souvent considère la littérature à la façon de Valéry comme un travail à la commande. C'est là, dans une époque qui en use largement, l'aspect homme de lettres, vivant de sa plume, que France illustre à sa façon, en publiant des livres de commande, en acceptant qu'ils soient illustrés, sans rime ni raison, sinon celles de la logique d'une "profession". La deuxième cohérence tient aux éditeurs. Une étude des archives de Calman Lévy ou de Pelletan, par une analyse des contrats de cession des droits, montrerait la politique suivie par les éditeurs, détenteurs des droits originaux face aux éditeurs de luxe comme Mornay ou Ferroud. Une troisième logique tient sans doute au succès de France, grand écrivain fêté et reconnu, avec qui une édition de luxe est assurée d'une vente importante parmi les bibliophiles. Il faut ajouter à cela l'intérêt visuel qu'a, semble-t-il, suscité l'écriture de France. Ainsi nombre de ses textes marquent un

retour à l'Antique que le symbolisme décoratif exalte. Il est vrai aussi, comme le note je crois Rochegrosse, que la perfection de l'écriture de France appelle le complément de l'illustration et de la bibliophilie de luxe. Doit-on le regretter, toute une lecture de France par ses contemporains, le conduisait, qu'il l'ait voulu ou non, à ce que les Goncourt appelaient, en parlant des belles éditions du XVIIIe siècle, à la bibeloterie.

Ce qui frappe, c'est que le texte de France n'a jamais, semble-t-il, posé de problème aux illustrateurs : il contient suffisamment d'éléments et de détails pour que le canevas soit fourni et que soit facilitée la mise en images. Mais il est aussi suffisamment souple pour que le hors-texte, la pleine page, le in-texte, les ornements en bandeaux, les lettrines, les colophons y trouvent leur place tout naturellement, en noir comme en couleurs. Si je devais tenter de dire en quelques mots, sans pour autant porter un jugement sur la qualité des images, ce qui définit l'illustration de France, je me contenterais d'avancer qu'elle est à l'image de France lui-même, souple, distante et bonhomme, tout en reconnaissant qu'ici comme ailleurs la règle a son exception.

Il reste un cas particulier : celui de Steinlen (1859-1922). C'est sans doute le seul de ses illustrateurs avec lequel Anatole France a eu des relations directes, autres que par éditeurs interposés. Rappelons qu'il existe des lettres échangées et des visites nombreuses Villa Saïd, et ici à La Béchellerie, où Steinlen croque, dessine sans relâche Anatole France. Les croquis sont innombrables : plusieurs centaines. France fascine Steinlen. Et d'abord physiquement car il correspond à un modèle humain qu'il affectionne : un volume allongé qu'on retrouve dans ses carnets qui est celui de Zo d'Axa et de Steinlen lui-même, visage qu'il oppose graphiquement aux formes pleines et carrées de Maxime Gorki ou aux traits burinés des chemineaux qu'il ne cesse de dessiner. France pour Steinlen appartient à la race des chats languides et voluptueux qui tentent en vain de dissimuler la vivacité de leur regard. Si l'on compare les portraits de France par Steinlen et la célèbre gravure que lui consacre Edgar Chahine, les

différences sont évidentes : d'un côté l'élégance un peu lointaine d'un penseur et de l'autre la bonhomie intelligente, paternelle presque. Il existe aussi entre France et Steinlen une parenté idéologique et politique évidente. Ils appartiennent l'un et l'autre à l'extrême-gauche socialiste. Steinlen a collaboré au *Chambard socialiste*, il a peint le monde du travail : terrassiers, lingères, modistes... Il est par excellence le dessinateur des humbles et des marginaux. En 1897 il a dessiné l'affiche annonçant le feuilleton tiré du *Paris* de Zola. Avec Anquetin, Valotton (qui dessinera un portrait de France) il collabore à *La Feuille* de Zo d'Axa. En 1895 il a dessiné la couverture de l'*Internationale*, paroles d'Eugène Pottier et musique de Degeyter pour Librairie de propagande socialiste. Enfin il a donné des images à des textes de Bruant, Kropotkine, pour *Les Gueules noires* d'Eugène Morel, *Les Soliloques du pauvre* de Jehan Rictus...

Steinlen n'est pas réductible comme nombre de ses amis au titre d'artiste montmartrois : il est un dessinateur engagé. C'est cela aussi qui le rapproche de France. Leurs relations se nouèrent à l'aube du siècle. Mais pour l'essentiel leur collaboration se réduisit essentiellement aux livres que Pelletan publia aux Editions d'art. Rappelons-les : *L'Histoire du chien de Brisquet, précédé d'une lettre à Jeanne*, avec 25 compositions dont 5 en couleurs hors-texte de Steinlen, 1900, chez Pelletan ; *Jean Gutenberg*, avec des compositions de Bellanger, Bellery-Desfontaines, Florian et Steinlen, Paris, 1900 ; *L'Affaire Crainquebille*, avec 62 compositions de Steinlen, Paris, 1901 ; *Les Funérailles de Zola. Discours prononcé au cimetière Montmartre le 5 octobre 1902*, avec 5 compositions de Steinlen ; *Vers les temps meilleurs*, décoré de onze portraits dessinés par Leroux et Steinlen, 1906.

La collaboration fut, on le voit, courte mais abondante. Les relations entre France et Steinlen lui survécurent. Steinlen dessina, bien après 1906, le visage de France. France, qui avait préfacé le catalogue de l'exposition Steinlen ouverte place Saint-Georges en face de l'Hôtel Thiers en novembre et décembre 1903, permet qu'on reproduisit son texte pour l'exposition Steinlen de Lausanne en 1913 et une autre

exposition tenue à la Galerie La Boétie, de décembre 1919 à janvier 1920. Cette même année 1920 France consacre un article à Steinlen dans les *Annales politiques et littéraires*. C'est dire l'intérêt que France porte au travail du dessinateur, bien différent de l'attention distante qu'il a portée à ses autres illustrateurs, quand il n'a pas éprouvé pour eux une complète indifférence.

La réussite de cette collaboration, c'est sans doute *Crainquebille* car Steinlen y rejoint par son dessin la sagesse bonhomme et l'ironie amusée de France, qui sert à démasquer la réalité tragique de l'injustice. Il me semble que la réussite tient à un ensemble de rencontres de thèmes et de sensibilités : Paris et le spectacle de la rue, la tendresse pour les humbles, le sens de la foule, la sympathie pour l'anecdote que France met en scène.

Pourtant les pages que France a consacrées à Steinlen sont décevantes : rien n'y transparaît de l'accord manifesté dans l'édition illustrée de *Crainquebille*. Tout se passe en fait comme si la prose de *Crainquebille* constituait à elle seule le commentaire le plus sûr du dessin de Steinlen avant même qu'il ne vienne illustrer le texte d'Anatole France.

Retenons-en pourtant quelques formules :

Une sensibilité subtile, vive, attentive, une infaillible mémoire de l'œil, des moyens rapides d'expression destinaient Steinlen à devenir le dessinateur et le peintre de la vie qui passe, le maître de la rue. Le flot clair et matinal et le flot sombre et nocturne des ouvriers et des ouvrières, les groupes attablés sur le trottoir que le mastroquet appelle alors la terrasse, les rôdeurs et les rôdeuses des noirs boulevards, la rue enfin, la place publique, les lointains faubourgs aux arbres maigres, les terrains vagues, tout cela est à lui.

Il faudrait prendre le temps de commenter quelques unes des images de *Crainquebille* pour rendre compte de l'accord avec le texte et de l'organisation graphique du dessin et tenter de mesurer ce que le dessinateur doit au texte et ce que le texte doit à l'illustrateur.

Je me contenterai pour conclure de rappeler qu'en 1927

Claude Aveline, dont on sait les liens avec France, a publié une plaquette intitulée *Molène* qui raconte les démêlés d'un camelot avec la force publique. Aveline s'est senti obligé de placer en exergue une citation de Crainquebille :

C'est alors que l'agent 64 survint et dit à Crainquebille :  
"Circulez!"

et de joindre à son propre texte deux compositions originales de Steinlen. Pour prouver sans doute que même pour un pastiche le texte de France et l'image demeureraient indissociables et constater que, sans eux, aucune réécriture n'était possible. Bel hommage posthume rendu à la fusion parfaite entre un écrivain et un illustrateur.

Jean Marie Goulemot

- 
1. Talvart et Place, *Bibliographie des auteurs modernes de langue française*, Paris.
  2. Raymond Mahé, *Bibliographie des livres de luxe de 1900 à 1928 inclus*, Kieffer, Paris, 2 volumes, 1933.
  3. *Clio*, illustrations de Mucha, Paris, Calman Lévy, 1900.
  4. *Le Procureur de Judée*, 14 compositions d'Eugène Grasset gravées par Florian, Paris, Pelletan, 1902.
  5. *La Leçon bien apprise*, conte, illustrations en couleurs et lettres ornées de Gustave-Adolphe Mossa, Paris, Librairie des amateurs, F. Ferroud, 1922.
  6. *Balthasar et la reine Balkis*, aquarelles originales d'après Henri Caruchet, Paris, L. Carteret, 1900.
  7. *Le Livre de mon ami*, illustré par L. Siméon, Paris, Crès, 1921.

ANATOLE FRANCE ILLUSTRÉ

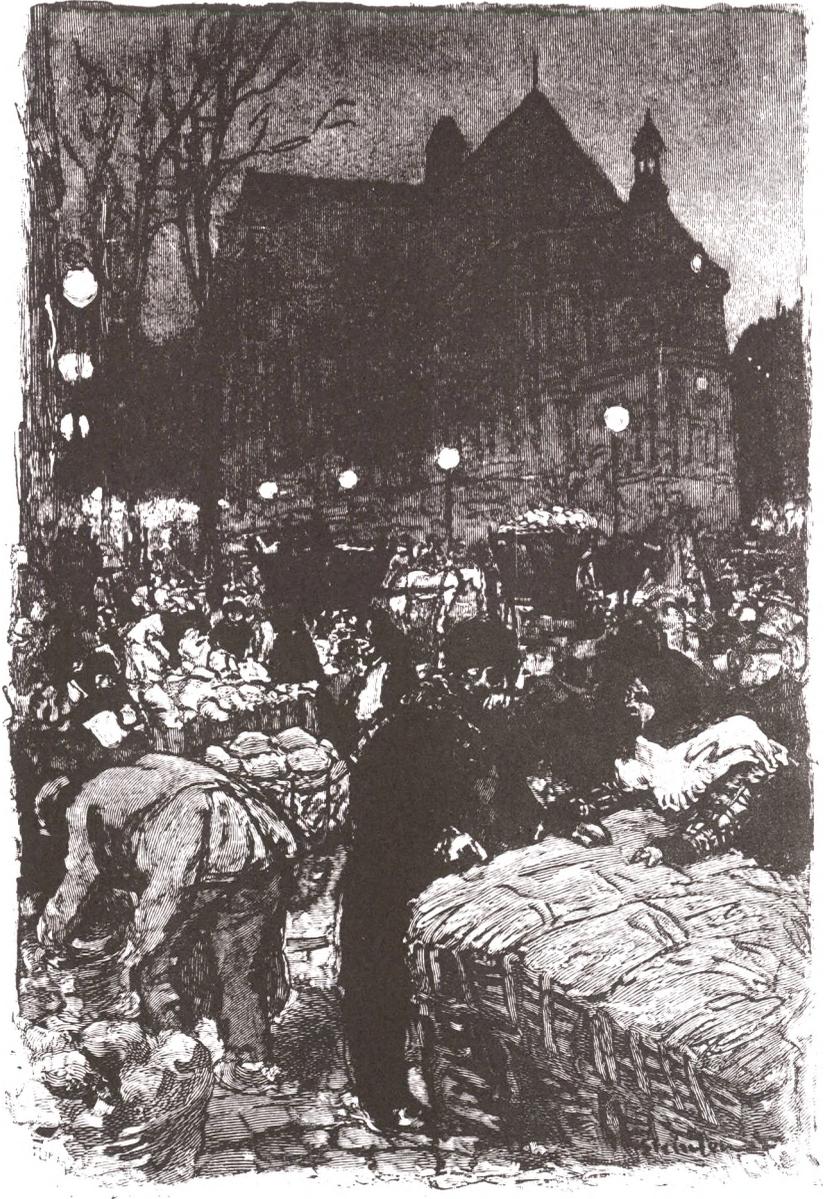


Steinlen illustrant *Crainquebille*, pour l'*Illustration théâtrale* du 19 août 1905.



Suite de dessins originaux de Steinlen pour *Crainquebille*.





EXPOSITION  
D'OUVRAGES PEINTS

DESSINÉS OU GRAVÉS  
PAR  
TH.-A. STEINLEN

PRÉFACE  
PAR  
ANATOLE FRANCE



EDITIONS D'ART  
EDOVARO PELLETTAN  
125 Boulevard S<sup>t</sup> GERMAIN

1903



PRÉFACE

PAR

ANATOLE FRANCE



## *Théophile-Alexandre Steinlen.*

*Steinlen est trop célèbre pour qu'on songe à le faire connaître. C'est par amitié qu'il m'a demandé d'écrire la préface de son catalogue; c'est par amitié que je l'écris & pour l'honneur de m'associer à une belle manifestation d'art.*

*Steinlen est Suisse. Il est né près de ce lac Léman aux rives aimables, aux beaux horizons calmes. Sa famille, en qui se croisaient plusieurs races, & qui mêlait du sang français à du sang german, habitait depuis longtemps ce doux pays. C'était une famille d'artistes.*

EXPOSITION TH.-A. STEINLEN.

*Son grand-père, professeur de dessin à Vevey, eut neuf fils qui tous dessinèrent. Pourquoi celui-ci, venu après tant d'autres qui vécurent contents chez eux, eut-il envie de sortir du cercle familier de ces belles montagnes étagées, qui auraient pu borner sa vie? Comment fut-il pris du désir de Paris? On dit que très jeune il lut l'Assommoir de Zola, qu'il en reçut la révélation de tout un monde de travail & de souffrance, & qu'ému de cette apocalypse de la misère il se sentit attiré vers nos faubourgs par une irrésistible sympathie & par un secret avertissement que là seulement il pourrait développer toute son âme. C'est ainsi que, du fond de son pays Vaudois, il nous est venu ingénu, curieux & charmant, & portant à son chapeau un bouquet de fleurs rustiques. Il est venu à nous de bonne amitié, d'un élan irrésistible. Et puisqu'il nous a choisis & qu'il s'est donné à nous il est nôtre; il nous appartient, & de l'avoir ainsi conquis nous devons être très contents & très fiers.*

*Mais il était trop petit. Il ne put achever d'une traite la route trop longue & fit étape à Mulhouse où il avait un oncle manufactu-*

EXPOSITION TH.-A. STEINLEN.

rier. Là, il travailla à des dessins d'ornements. Il ne s'y attarda pas longtemps & poussa jusqu'à Paris. La vie, dès le début, ne lui fut pas trop difficile. Il retrouva, dans l'industrie, un emploi de dessinateur, & fréquenta presque tout de suite un cabaret littéraire où l'on avait de la jeunesse, de l'esprit & du talent. Il en peignit l'affiche. Ce chat noir, tranquille & magnifique, qui, durant plusieurs années, jeta sur Paris l'ombre hautaine de sa queue en balai, ce chat qui semblait si accoutumé aux gouttières de Montmartre, & n'avait point du tout l'air d'être échappé à quelque sabbat vaudois, c'était un chat d'Alexandre Steinlen, le premier qu'il ait donné aux Parisiens.

Steinlen à Montmartre ! L'appel mystérieux de Zola ne l'avait pas égaré. Steinlen avait abordé le pays qu'il était fait pour comprendre & pour exprimer, les rues belles de travail & de souffrance, la sombre grandeur de la vie populaire.

Jadis Watteau rassemblait dans l'ombre fine & dorée d'un parc des compagnies qui, sous les frissons du satin, parlaient d'amour.

EXPOSITION TH.-A. STEINLEN.

Aujourd'hui les arbres des parcs sont coupés & ce qui s'offre à l'artiste ému, subtil, impatient d'exprimer la vie & le rêve de son époque, c'est la rue, la rue populeuse. Une sensibilité subtile, vive, attentive, une infailible mémoire de l'œil, des moyens rapides d'expression destinaient Steinlen à devenir le dessinateur & le peintre de la vie qui passe, le maître de la rue. Le flot clair & matinal & le flot sombre & nocturne des ouvriers & des ouvrières, les groupes attablés sur le trottoir, que le mastroquet appelle alors la terrasse, les rôdeurs & les rôdeuses des noirs boulevards, la rue enfin, la place publique, les lointains faubourgs aux arbres maigres, les terrains vagues, tout cela est à lui. De ces choses il sait tout. Leur vie est sa vie, leur joie est sa joie, leur tristesse sa tristesse. Il a souffert, il a ri avec ces passants. L'âme des foules irritées ou joyeuses a passé en lui. Il en a senti la simplicité terrible & la grandeur. Et c'est pourquoi l'œuvre de Steinlen est épique.

En réunissant, à la demande de ses admirateurs, l'ensemble d'œuvres, tableaux, dessins,

EXPOSITION TH.-A. STEINLEN.

aquarelles que nous trouvons ici, Steinlen ménageait au public, peut-être, une surprise. On n'était pas habitué à voir en lui un peintre brochant de grandes toiles.

En peignant à l'huile, l'artiste n'a perdu aucune des qualités qui firent la célébrité du dessinateur & de l'illustrateur, & il en a acquis de nouvelles, qui résultent de l'emploi d'un procédé riche & fécond entre tous. La maîtrise à laquelle il semble parvenu tout d'un coup est en réalité le résultat d'une longue & patiente préparation. Il ne s'est mis à peindre de grandes figures que lorsqu'il s'est senti capable de les enlever avec autant de vigueur, de prestesse & d'emportement que ses croquis au crayon. Il a appris lentement à peindre vite. C'est le secret de sa maîtrise soudaine.

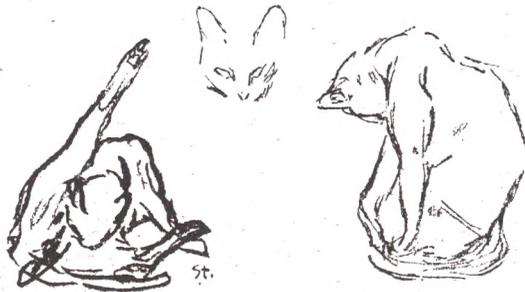
Voyez, par exemple, la page superbe qu'il intitule 14 juillet, où flambe la joie populaire allumée au feu des lampions. C'est rapide comme un crayon.

Mais il me semblerait impertinent de guider les visiteurs & de signaler certaines œuvres à leur attention.

EXPOSITION TH.-À. STEINLEN.

*D'ailleurs, l'art de Steinlen n'a pas besoin de commentaires. Il s'explique de lui-même & se fait sentir à tout le monde. Steinlen est incomparable pour exprimer la souffrance & la joie qui passent. C'est pourquoi son œuvre fait frémir & charme aussi par sa douceur. Sur la laideur, sur la vulgarité des visages, Steinlen met un rayon de pitié divine qui les fait resplendir. Car il a la bonté infinie des simples & des grands. Ce réaliste est tout enveloppé de poésie. Ce Français, né Vaudois, en qui plusieurs races se confondent, a gardé la fraîcheur idyllique du pays natal.*

ANATOLE FRANCE.



LITTÉRATURE ET NATION 2e série

année 1990

**Numéro 1 (mars) : FOULES (épuisé)**

Gabrielle MALANDAIN — Les foules dans *Notre-Dame de Paris*.

Pierre DUFIEF — La figure des meneurs et l'image de la foule dans le roman français de 1870 à 1914.

Geraldi LEROY — Les images du peuple chez Péguy.

Pierre CITTI — *Le Mystère des Foules* de Paul Adam.

Document : Paul ADAM — Préface du *Mystère des Foules*.

**Numéro 2 (juin) : PELLÉAS ET MÉLISANDE (épuisé)**

Paul GORCEIX — *Pelléas et Mélisande* : Un théâtre de la suggestion.

Christian BERG — Voir et savoir : une esthétique du secret.

Pierre CITTI — *Pelléas et Mélisande*, ou la proie pour l'ombre.

Serge GUT — *Pelléas et Mélisande* — un anti-Tristan ?

Marie-Claire BELTRANDO-PATIER — *Pelléas* ou les aventures du récit musical.

Christian GOUBAULT — La solitude singulière de *Pelléas*.

Document : Jean LORRAIN — *Pelléastres* (fragment).

**Numéro 3 (septembre) : 1889... LE PREMIER CENTENAIRE DE LA RÉVOLUTION (épuisé)**

Jean Marie GOULEMOT — 1889, pourquoi ?

Jean M. GOULEMOT, Pascal ORY — 1889 : l'année festive.

Maurice PENAUD — Quelques réflexions sur Edmond de Goncourt.

Georges BENREKASSA — *Les Déracinés* : Barrès, les Lumières, et l'énergie nationale.

Annie PETIT — Renan ou la commémoration révolutionnaire à

rebours : idéaliser, dépasser, oublier.

Charles COUTEL — Compayré, lecteur de Condorcet.

Guy TEISSIER — *Le Régicide* : un fantôme révolutionnaire de Giraudoux... ou les suites imaginaires de 1889.

Gian Paolo ROMAGNANI — Le premier centenaire de la Révolution française en Italie.

Beatrix WREDE-BOUVIER — Révolution française et mouvement ouvrier allemand. L'héritage de la Révolution française dans le mouvement ouvrier allemand du XIXe siècle.

Jonathan WEISS — Le centenaire de la Révolution française dans la presse américaine.

#### **Numéro 4 (décembre) : CITÉS IMAGINAIRES (épuisé)**

Maurice PENAUD — Atlantide, Atlantide.

Jean GOULEMOT — Cités imaginaires et utopies à l'âge classique.

Geraldi LEROY — *La Cité harmonieuse*, selon Péguy.

Bleuette PION — Le thème de la cité morte dans trois romans de Willa Cather.

Guy TEISSIER — *Les Villes invisibles* ou la cité idéale d'Italo Calvino.

Muriel DÉTRIE — La Ville de Pékin entre réel et imaginaire.

Jean-Pierre GUILLERM — Malaise dans l'utopie : Paul Adam.

#### **Numéro 5 : THÉÂTRE À SUCCÈS VERS 1900. I — SUCCÈS ET EXPÉRIENCES**

Michel CORVIN — Boulevard et société (1890-1914).

Jean-Claude LIEBER — La Comédie de l'annonceur ou ce qui faisait rire nos grands-pères.

Pierre CITTI — Théâtre littéraire et théâtre à succès : la fausse réconciliation de *Cyrano de Bergerac*.

Philippe BARON — *Madame Sans-Gêne* de Victorien Sardou.

Catherine NAUGRETTE-CHRISTOPHE — Les très riches heures du théâtre Déjazet.

Alain NÉRY — *Axel* et le théâtre de Villiers.

Wolfgang ASHOLT — Du Symbolisme au Boulevard : Henry Bataille.

Philippe MARCEROU — Antoine monte *Le Marché* d'Henry Bernstein, le 12 juin 1900.

Jean ALBERTINI — Romain Rolland et le théâtre à succès.

**Numéro 6 : THÉÂTRE À SUCCÈS VERS 1900.  
II — ÉTUDES COMPARATISTES ET  
CRITIQUES**

Roger BAUER — Auteurs français à la mode sur les théâtres viennois.

Jean MOTTET — L'émergence du visuel dans le vaudeville américain, ou les premiers avatars du cinéma à la fin du XIXe siècle.

Geneviève COMÈS — Le théâtre à succès à travers *La Revue blanche*.

Colette HÉLARD-COSNIER — Jean Lorrain, critique théâtral dans *Poussières de Paris*.

Sophie LUCET — Les pourfendeurs du succès : échos "symbolistes".

Sylvie JOUANNY — Les représentations du succès dans les mémoires d'actrices vers 1900.

Catherine COQUIO — Rouveyre-Golberg : "Rois cabots" et "princes critiques".

DOCUMENT — Caricatures théâtrales d'André Rouveyre. (Hors-texte)

**Numéro 7 : ALEXIS DE TOCQUEVILLE**

Françoise MÉLONIO . — L'idée de nation et l'idée de démocratie chez Tocqueville.

Jean GOULEMOT — Philosophes et intellectuels dans la société d'ancien régime.

Ann. P. KERR — Charles de Rémusat, lecteur de Tocqueville

Jean-Jacques TATIN — De la démocratie en Amérique : écrire dans les "vastes limites".

Pierre CITTI — Grandeur et passion chez Tocqueville

**Numéro 8 : L'HISTOIRE LITTÉRAIRE**

Jean-Louis BACKÈS — Les différents rythmes de l'histoire

littéraire.

Paule PETITIER — L'articulation des savoirs. Histoire littéraire et histoire des sciences.

Jürgen GRIMM — Historiographie littéraire et téléologie.

François CHATELAIN — L'œuvre dans l'histoire et l'histoire dans l'œuvre, la révolution herméneutique de Peter Szondi.

Alain VAILLANT — La littérature et la galaxie Gutenberg.

Paul GORCEIX — Présence d'Albert Béguin.

Pierre CITTI — L'histoire de l'imagination.

## **Numéro 10 : MYTHE, MUSIQUE, POÉSIE. DON JUAN. FAUST.**

Maurice MOLHO — Deux histoires de Don Juan.

Pierre NAUDIN — Le temps de la séduction, le temps de la conversion.

Jean-Louis BACKÈS — Le mythe de Mozart chez quelques romantiques.

Bruno MOYSAN — *Les Réminiscences de Don Juan* de F. Liszt (1841) : fantaisie romantique ou expression d'un mythe ?

Laurine QUETIN — De Bertati à Da Ponte, ou l'évolution d'un livret sur *Don Giovanni*.

Jean-Michel VACCARO — Le *Don Giovanni* de Mozart-Da Ponte: un modèle pour *The Rake's Progress* de Stravinsky-Auden ?

Michelle BIGET — La quête faustienne dans la musique romantique et post-romantique.

Sophie LUCET — Faust, héros fin-de-siècle ? Aspects de Faust dans le théâtre symboliste à la fin du XIXe siècle en France.

Jean-Louis BACKÈS — L'Ange radieux.

Guy GOSSELIN — Entre le *Puppenspiel* et Marlowe : le Faust de Busoni.

Pierre-Albert CASTANET — Le Faust de Faust. A propos de l'univers scénique de Votre Faust de Butor/Pousseur.

*A paraître :*

### **Modèles littéraires**

**L'Idée latine vers 1900**

**L'Idée impériale (1870-1914).**

**Le Bergsonisme (1889-1914)**

**Villiers de l'Isle-Adam**

---

Composé par *Littérature et Nation*  
Imprimé par l'Université François-Rabelais  
3, rue des Tanneurs — Tours



**SOCIÉTÉ D'ÉTUDES  
DE LA FIN DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE  
EN EUROPE  
(S.E.F. 19)**

Elle a pour but de réunir les chercheurs de toutes les nationalités, historiens de l'art, de la littérature, des mentalités, de la politique, des faits sociaux, qui s'intéressent à cette période.

Ses statuts déposés en octobre 1989, elle a pour président Roger Bauer, de Munich, pour vice-présidents Maurice Penaud, de Tours, André Guyaux, de Mulhouse, l'historien Eric Cahm, et pour secrétaire et trésorier Pierre Citti.

Elle a organisé ou coorganisé les colloques *Pelléas et Mélisande* (1990), *Théâtre à succès vers 1900* (1990), *L'Idée latine vers 1900* (1991), a contribué aux rencontres sur Anatole France (Saint-Cyr-sur-Loire, 14-16 novembre 1991), *Les Intellectuels à la Belle Epoque* (Orléans, 1er février 1992), *Villiers de l'Isle-Adam* (5-6 février, Tours). Elle apportera son concours au colloque de la Saint-Martin de 1993: *Le roman balzacien lu, imité, contesté et vécu dans la deuxième partie du XIX<sup>e</sup> siècle*, et à bien d'autres qu'on trouvera mentionnés au verso. Les Actes en sont ou seront publiés par *Littérature et Nation*.

L'adhésion à la Société est de 100 F (70 pour les étudiants).  
Adresser les cotisations au trésorier P. Citti, *Littérature et Nation*,  
3 place Anatole France, 37 000 Tours.

## COLLOQUES

organisés seuls ou en collaboration par

*Histoire de l'intelligence européenne*

### **Histoire littéraire et histoire des sciences**

Mai 1993. Azay-le-Ferron.

### **Jules Michelet et la question sociale**

14-16 octobre 1993. Université de Tours.

### **L'Axe culturel franco-tchèque de 1918 à 1938**

Université d'Olomouc (Tchécoslovaquie) avec l'Université  
Palacky.

## COLLOQUES DE LA SAINT-MARTIN

**Le roman balzacien, lu, imité, contesté et vécu de  
1870 à 1914.**

18-20 novembre 1993, Saint-Cyr-sur-Loire.

**1994**

### **Mallarmé a-t-il eu des disciples ?**

Février, Tours, avec le concours de la S.E.F.19.

### **Thaïs d'Anatole France et de Massenet**

Mai, Tours, avec le concours de la S.E.F.19

### **La représentation du passé à l'époque symboliste**

Mai, Azay-le-Ferron, avec le concours de la S.E.F.19.

## COLLOQUE DE LA SAINT-MARTIN

### **L'Affaire Dreyfus et la Presse**

(novembre 1994).

organisé à Saint-Cyr sur - Loire  
avec le concours de la S.E.F. 19