Écriture de la pureté dans l'œuvre d'Anatole France

Yuko Rokukawa

▶ **To cite this version:**

Yuko Rokukawa. Écriture de la pureté dans l'œuvre d'Anatole France. Littératures. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2013. Français. NNT : 2013TOU20066 . tel-00921453

HAL Id: tel-00921453
https://theses.hal.science/tel-00921453

Submitted on 20 Dec 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université de Toulouse

THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :
Université Toulouse 2 Le Mirail (UT2 Le Mirail)

~~**Cotutelle internationale avec :**~~

Présentée et soutenue par :
ROKUKAWA Yuko
Le lundi 16 septembre 2013

Titre :

Écriture de la pureté dans l'oeuvre d'Anatole France

ED ALLPH@ : Lettres modernes

Unité de recherche :
LLA-CRÉATIS

Directeur(s) de Thèse :

M. LARROUX Guy et Mme DUPUY Valérie

Rapporteurs :

Mme MILLET Claude et Mme TON-THAT Than-Vân

Autre(s) membre(s) du jury :

Mme MASUO Hiromi, Mme DUPUY Valérie et M. LARROUX Guy

RÉSUMÉ

Alors qu'Anatole France (1844–1924) est considéré comme écrivain sceptique et ironique, un de ses contes intitulé « Le Jongleur de Notre-Dame » échappe à une telle définition. Le ton pieux et sincère de ce conte, fondé sur une légende du Moyen Âge, semble aller à l'encontre du scepticisme, de l'anticléricalisme, et du classicisme déclarés de l'auteur. Au lieu de tenir pour exceptionnels ce type de textes qui mettent en scène une forme de « pureté » dans un sens religieux, tenter de les intégrer dans l'œuvre d'A. France permettra de découvrir une nouvelle facette de l'écrivain, et d'appréhender son idée et son œuvre dans une complexité et une profondeur qui sont cachées sous une apparence simple. Dans un premier temps, on mettra en relation les thèmes médiévaux chez A. France et la mode du médiévisme au XIXe siècle, tant dans le domaine scientifique que dans le courant littéraire, afin d'éclairer l'influence de son époque sur son image médiévale, et la signification de cette image. Dans un deuxième temps, on traitera de la pratique de la réécriture. Par une comparaison, d'une part, entre les textes d'A. France et leurs hypotextes, et d'autre part, entre la réécriture francienne et la réécriture chez les écrivains contemporains, on précisera les caractéristiques et les procédés de la réécriture de notre écrivain. En outre, on montrera que la mise en cadre, ainsi que la réécriture, s'impose dans ses textes, soulignant ainsi la modestie de l'auteur, et la diminution de l'autorité auctoriale. Toutes ces analyses révèleront l'importance de la « simplicité » qui apparaît à plusieurs niveaux dans les textes franciens, et qui peut donner accès à une « pureté » harmonieuse.

TITLE: Writing of the purity in the works of Anatole France

SUMMARY

While Anatole France (1844–1924) is considered a skeptical, ironic writer, one of his short stories, entitled "Le Jongleur de Notre-Dame" can not easily be reduced to such a reading. Instead, it is a pious and sincere story based on a legend from the Middle Ages – a perspective contradictory to his skepticism, anticlericalism, and classicism. Rather than counting as exceptional cases texts like this that portray "purity" in a religious sense, an attempt to integrate them into the overall view of the works of A. France will enable us to discover a new side to the writer and apprehend his ideas and his works in a complexity and depth that are hidden under simple surface appearances. As a first step, we connect the medieval themes of A. France with the medievalist movement of the 19th century, seen in both historical study and literature, in order to clarify the influence of his times on his image of the Middle Ages, and the meaning of that image. As a second step, we consider the practice of rewriting. By comparing the texts of A. France with their sources, and comparing rewriting of those sources by A. France with rewriting of similar sources by his contemporaries, we identify A. France's method of rewriting and the characteristics of the product. In addition, we find that the use of "frame story" narration is as necessary as rewriting in the texts of A. France, serving to accentuate the modesty of the author and as a result effecting a decrease in authorial authority. All these analyses reveal the importance of the "simplicity" that appears at several levels in the texts of A. France, and which can give access to the harmonious "purity".

MOTS CLÉS : Anatole France, pureté, simplicité, réécriture, conte, médiévisme

KEY WORDS: Anatole France, purity, simplicity, rewrite, narration (tale, short story), medievalism

UNITÉ DE RECHERCHE : LLA-CRÉATIS

Université de Toulouse II – Le Mirail, Maison de la recherche,
5, allée Antonio-Machado, 31058 Toulouse Cedex 9

Je tiens à remercier mes directeurs de recherches, Mme Valérie Dupuy et M. Guy Larroux, pour leurs scrupuleux conseils et leurs encouragements généreux et chaleureux.

Je suis reconnaissante aussi à Mme Hiromi Masuo qui m’a aidée pendent une longue période.

Table des matières

Table des matières 6

INTRODUCTION 10

I. LA RÉÉCRITURE ET L'IMAGE DU MOYEN ÂGE – LE GOÛT POUR LE PASSÉ 16

I. 1. L'INFLUENCE DE L'ÉPOQUE : LE MOYEN ÂGE AU XIXe SIÈCLE 19

I. 1. A. Les Études historiques – Augustin Thierry et Jules Michelet 19

a. L'Histoire narrative et l'histoire statistique 19

b. Augustin Thierry et Anatole France 23

- 1. Augustin Thierry et la littérature 23

- 2. La Relation entre Augustin Thierry et Anatole France 25

- 3. Différences entre Augustin Thierry et Anatole France 26

- 4. Points communs entre Augustin Thierry et Anatole France 27

c. Michelet et Anatole France 30

- 1. Michelet et la littérature 30

- 2. La Relation entre Michelet et Anatole France 32

- 3. Différences entre Michelet et Anatole France 34

- 4. Points communs entre Michelet et Anatole France 35

d. Vers la petite histoire 41

e. Le Discours historique et la littérature 42

I. 1. B. Le Folklore 46

a. Marginalité du folklore 46

b. Définition du folklore : les objets d'étude 49

c. Le Folklore et le médiévisme 50

d. Le Folklore et la littérature 52

e. Les Folkloristes littéraires : George Sand et Gérard de Nerval 55

- 1. Le Folklore chez George Sand 55

- 2. Le Folklore chez Nerval 59

f. Anatole France et le folklore 64

- 1. « Chansons populaires de l'Ancienne France » et « Contes et chansons populaires » 64

- 2. « Dialogue sur les contes de fées » 69

- 3. « Promenades de Pierre Nozière en France » 72

I. 1. C. La Philologie 81
a. Ambiguïté de la philologie 81
b. Gaston Paris et la littérature médiévale 85
- 1. La Mise en question de la valeur esthétique de la littérature médiévale 85
- 2. Problématique des genres de la littérature du Moyen Âge 89
c. Gaston Paris et Anatole France 91
d. Ernest Renan et Anatole France 94
e. La « Philologie » dans les textes d'Anatole France 98

I. 1. D. Les Images du Moyen Âge chez les écrivains du XIXe siècle 103
a. Le Modèle du monde chrétien 104
b. La Naïveté primitive 110
c. Le Mythe de l'origine 112
d. Le Dynamisme barbare 118
e. Le Goût de la cruauté 122

I. 2. LE GOÛT POUR LE PASSÉ CHEZ ANATOLE FRANCE 129
I. 2. A. L'Image du Moyen Âge et sa place dans l'Histoire aux yeux d'Anatole France 129
a. Le Moyen Âge dans l'Histoire en général 129
b. Les Jugements négatifs et les réticences franciennes 134
c. Les Jugements positifs 140
d. L'Art médiéval 148

I. 2. B. Les Objets d'intérêt d'Anatole France dans le Moyen Âge 160
a. Jeanne d'Arc 160
- 1. Jeanne d'Arc et l'étude historique 160
- 2. Jeanne d'Arc mise en contexte 161
- 3. Création et évolution de la figure de Jeanne d'Arc 163
- 4. Problématique de la représentation de Jeanne d'Arc 164
- 5. Évaluation de la *Vie de Jeanne d'Arc* par la critique 166
b. Saint François d'Assise 168
- 1. Historiographie de saint François d'Assise 168
- 2. La Vogue du franciscanisme 169
-3. « François d'Assise » de Renan 172
- 4. Une Réécriture du *Cantique du soleil* par Anatole France 173
- 5. Saint François d'Assise dans « Prologue – Le R. P. Adone Doni » 175
c. François Villon 176
- 1. François Villon au XIXe siècle 176

- 2. Jugement d'Anatole France sur François Villon 180
- 3. Points communs entre Villon et Anatole France 182
- 4. Reprise des textes de Villon par Anatole France 184
d. *L'Imitation de Jésus-Christ* 187
- 1. *L'Imitation de Jésus-Christ* aux yeux de Michelet 187
- 2. *L'Imitation de Jésus-Christ* aux yeux de Renan 189
- 3. *L'Imitation de Jésus-Christ* et Anatole France 192

I. 2. C. Écriture de l'Histoire chez Anatole France 197
a. Antagonisme entre l'Histoire et la science 199
b. Apologie de l'anachronisme 202
c. Harmonie dans l'Histoire 205

II. PRATIQUE DE LA RÉÉCRITURE – VERS UNE ÉCRITURE DE LA PURETÉ .. 210

II. 1. PROBLÉMATIQUE DE LA RÉÉCRITURE ET DE LA CRÉATION LITTÉRAIRE 211
II. 1. A. Valeurs littéraires de la réécriture 211
a. Qu'est-ce que la réécriture ? – intertextualité, répétition et variation 211
b. Anatole France et le plagiat 215
c. Réécriture transgénérique : transposition en forme brève 223

II. 1. B. La Réécriture de la « légende » 232
a. Les Caractéristiques du genre de la « légende » 232
b. La Légende dans la littérature du XIXe siècle 235
c. Anatole France et la légende des saints 241

II. 2. COMPARAISON DE LA RÉÉCRITURE DES ÉCRIVAINS : SCHWOB, FLAUBERT, ANATOLE FRANCE 246
II. 2. A. « L'Humaine Tragédie » d'Anatole France et « Frate Dolcino » de Marcel Schwob 246
a. Les Sources franciscaines 246
b. La Réécriture 249
c. Questions religieuses 255

II. 2. B. « Le Jongleur de Notre-Dame » d'Anatole France et « La Légende de saint Julien l'Hospitalier » de Flaubert 263

a. Les Sources légendaires 263
b. La Réécriture 265
c. Questions de la sainteté 272
d. Question de la forme brève : conte 278

II. 3. LA POSTURE DE L'AUTEUR ET LA RÉÉCRITURE 283
II. 3. A. Recueil en tant que cadre : la composition et l'effet du recueil 283
a. Genèse du recueil *L'Étui de nacre* 283
b. Poétique du recueil 286

II. 3. B. La Tendance à la mise en cadre chez Anatole France 290
a. Récit écouté 290
b. Récit retrouvé 292
c. Récit narré : cadre caché 294

II. 3. C. La Modestie de l'auteur 297
a. Abolition de l'autorité de l'auteur 297
b. Décentrement dans le texte enchâssé 300

II. 4. L'ÉCRITURE DE LA PURETÉ ET LA FORME SIMPLE 308
II. 4. A. Critique de la langue : contraste entre la langue savante et la langue des simples 308
a. La Critique de la langue des contemporains et la valorisation de la langue des humbles 308
b. Description ironique de la langue des intellectuels 316
c. La Langue des simples et le silence 320

II. 4. B. Simplicité, pureté, harmonie – vers une écriture de la pureté 330
a. La Simplicité et la pureté 330
b. La Pureté dans la forme simple – la vérité blanche et l'esthétique de l'harmonie 337

CONCLUSION 346

BIBLIOGRAPHIE 350

TABLE DES ANNEXES 362

INTRODUCTION

Anatole France est aujourd'hui un écrivain à peu près tombé dans l'oubli, c'est indéniable. Les phrases ouvrant l'article le concernant dans le *Dictionnaire des écrivains de langue française* soulignent et résument bien cet état actuel : « "Mandarin", "maître officiel", "grande conscience universelle" au début du XXe siècle, Anatole France semble avoir disparu de l'horizon littéraire. Délaissé par la critique universitaire, réduit à la portion congrue dans les anthologies et les manuels scolaires, souvent absent des librairies et des bibliothèques, ce prix Nobel est passé du pinacle aux oubliettes, en ne méritant vraiment ni cet excès d'honneur ni cette indignité. »[1] Outre l'attaque impitoyable des surréalistes contre le romancier au moment de sa mort, son étiquette d'auteur classique, sceptique et dilettante dans l'histoire littéraire semble éloigner de son œuvre les lecteurs contemporains.

Certes, il n'y a pas d'erreur dans une telle présentation. Mais cette image de « classique », notamment, tend à isoler l'écrivain du courant de son époque, de la fin du XIXe au début du XXe siècle. En revanche, dans son étude sur Anatole France publiée en 1965, Jean Levaillant souligne l'erreur qui consisterait à « voir en lui un cas isolé, un représentant du XVIIIe siècle à la fin du XIXe siècle », en mettant l'accent sur son rapport étroit au romantisme[2] ; de son côté, dans son étude très récente intitulée *Anatole France et le nationalisme littéraire*, Guillaume Métayer fait remarquer que « le classicisme francien est plus complexe qu'il n'y paraît » et « lourd de subversions »[3]. En effet, certains des textes de l'écrivain montrent des facettes qui ne peuvent pas facilement être réduites à ce lieu commun. Un exemple représentatif en est le conte intitulé « Le Jongleur de Notre-Dame » (dans *L'Étui de nacre*, 1892). Alors qu'il arrive que l'on range ce conte parmi les chefs-d'œuvre d'A. France, dont la réputation est celle d'un conteur habile[4], on relève des discordances incontournables entre le caractère de ce texte et l'image un peu simplifiée que l'on sait de l'écrivain : d'un côté, le conte est fondé sur une légende chrétienne du Moyen Âge et raconté sur un ton pieux, de sorte qu'on y perçoit une admiration de la foi innocente et simple, d'un autre côté, l'écrivain sceptique est considéré comme anticlérical et athée, et relié moins à l'image du Moyen Âge qu'à celle des époques classiques telles que l'Antiquité gréco-romaine ou les XVIIe et XVIIIe siècles. Ce texte n'est pas un cas exceptionnel chez lui, il en existe plusieurs du même type : « La Légende des saintes Oliverie et Liberette » (dans *L'Étui de nacre*), « La Caution » (dans *Le Puits de sainte Claire*, 1895), etc.

Comment situer ce type de textes chez A. France ? Il nous semble que la complexité de cette question est une des causes qui expliquent que ces contes soient largement négligés

[1] Lionel Acher et Jean Maurice, « FRANCE Anatole », in *Dictionnaire des écrivains de langue française*, t. I, sous la direction de Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty et Alain Rey, Paris, Larousse, 2001, p. 657.
[2] Jean Levaillant, *Les Aventures du scepticisme. Essai sur l'évolution intellectuelle d'Anatole France*, Paris, Armand Colin, 1965, pp. 829-831.
[3] Guillaume Métayer, *Anatole France et le nationalisme littéraire. Scepticisme et tradition*, Paris, Félin, 2011, pp. 184-187.
[4] Alvida Ahlstrom précise que le conte « Le Jongleur de Notre-Dame » a été publié à part chez Ferroud (Paris, 1906), et qu'il a inspiré l'opéra de Massenet *Le Jongleur de Notre-Dame* (*Le Moyen Âge dans l'œuvre d'Anatole France*, Paris, Les Belles Lettres, 1930, p. 84).

par les critiques. En effet, dans son étude intitulée *Anatole France polémiste*, Marie-Claire Bancquart ne fait pas mention du conte du « Jongleur », en observant que les contes de *L'Étui de nacre* expriment « le plus purement l'antireligion spontanée de France »[5]. Même si les contes religieux et moyenâgeux sont évoqués, ils ont tendance à être ramenés à un intérêt purement esthétique pour la beauté douce des légendes, ou à une aspiration à la simplicité et la naïveté des ignorants qui n'existent pas en lui ; dans tous ces cas, les textes légendaires n'en semblent pas moins étrangers aux problématiques centrales de l'œuvre d'Anatole France. Cependant, il nous semble que les thèmes de la simplicité et de la piété apparaissent trop fréquemment dans ses textes pour les tenir pour mineurs ou simplement provisoires.

Notre objectif consiste à réexaminer la littérature francienne à partir du conte « Le Jongleur de Notre-Dame », qui paraît peu francien ; en remettant ce conte en perspective, nous pourrons découvrir une nouvelle facette de l'écrivain et approfondir la lecture de son œuvre. Plus précisément, nous nous proposons d'éclaircir ce qu'est la « pureté » pour ce sceptique. Pourquoi a-t-il écrit, ou plutôt réécrit, l'histoire simple d'un humble jongleur qui finit par être approuvée par la pureté suprême de la Sainte Vierge ? et comment a-t-il mis cette pureté au centre de son écriture ?

Anatole France définissant lui-même la pitié et l'ironie comme ses deux axes majeurs, on avait jusqu'ici tendance à interpréter ses textes sous un angle ironique. On peut se demander si une telle lecture n'est pas abusive. Ne tendait-on pas à lire trop d'arrière-pensées de l'auteur au point de lire ce qui n'est pas écrit dans les textes ? Il nous semble qu'un tel penchant peut compliquer inutilement dans la compréhension des ouvrages franciens, alors même que l'écrivain privilégie toujours la clarté et condamne l'obscurité. Il est vrai qu'il fait apparaître souvent de l'ironie nette dans ses textes, mais il ne serait pas probable qu'il insinue volontiers des idées ironiques d'une manière trop discrète pour qu'elles soient reconnues comme telles. En ce qui concerne en tous cas le conte en question, il semble qu'une telle lecture ne soit pas pertinente pour résoudre la discordance entre ce texte et l'image reçue de l'auteur.

Dans son essai intitulé *Anatole France inconnu*, Édith Tendron relève que, dans le conte du « Jongleur », l'écrivain suggère que « le chemin du savoir n'est pas celui de la sérénité », à travers la figure d'un heureux qu'« un bon sens inné et naturel [...] a utilement inspiré »[6]. Mais, même si A. France a une telle idée en personne, ce point de vue critique est-il vraiment présenté, ou caché, dans ce texte si bref et dominé par un ton doux et pieux ? Même si des personnages de moines intellectuels sont présents dans le conte, le trouble du savoir est-il vraiment sa principale préoccupation ? Pour notre part, nous tenterons de lire les textes d'Anatole France littéralement, sans y chercher d'idées ironiques cachées, autant que possible.

[5] Marie-Claire Bancquart, *Anatole France polémiste*, Paris, Nizet, 1962, p. 235.
[6] Édith Tendron, *Anatole France inconnu*, Liège, Céfal, 1995, p. 142 (Histoire et critique littéraires).

D'autre part, alors que son œuvre n'est plus guère lue, il existe quelques études érudites et instructives, que nous avons déjà citées. Néanmoins, ces études, jusqu'à celle de G. Métayer parue en 2011, sont presque exclusivement consacrées aux aspects idéologiques de l'œuvre d'Anatole France ; cela veut dire qu'on n'étudiait guère ses ouvrages par l'approche littéraire. Nous chercherons donc à souligner davantage le côté littéraire que le côté idéologique ou philosophique de l'écrivain, afin de remettre en question la valeur littéraire de l'œuvre francienne. De plus, les critiques lui ont reproché depuis toujours d'être opportuniste ou incohérent, et ont tendance à mettre l'accent sur les modifications et variations de son point de vue, comme le signale nettement le titre de l'étude de J. Levaillant : *Les Aventures du scepticisme. Essai sur l'évolution intellectuelle d'Anatole France*. À l'inverse, nous supposons que l'écrivain a un fond plutôt stable. G. Métayer affirme lui aussi la « cohérence profonde »[7] chez ce sceptique. En s'appuyant sur une hypothèse selon laquelle l'ensemble de ses ouvrages est fondé sur certaines idées principales et constantes, nous ne tenons guère compte du changement chez A. France ; pour cela, nous ferons référence aux textes de l'écrivain sans accorder beaucoup d'importance à leur ordre chronologique. De même, après la mort de l'écrivain, son entourage a publié beaucoup d'ouvrages biographiques, mais comme l'authenticité de ces témoignages n'est pas très sûre, nous ne les consulterons pas directement.

Pour analyser les textes franciens, nous mettons en cause la « réécriture », en tant que notion-clef de notre questionnement ; le conte « Le Jongleur de Notre-Dame » est fondé sur une réécriture d'un récit du Moyen Âge, et semble reproduire sa « pureté » telle quelle. Et dans le premier chapitre, il s'agira de ce qui est réécrit : le thème médiéval. Ici, nous examinons l'influence de la pensée du XIXe siècle, et surtout celle du médiévisme, sur l'œuvre de l'écrivain. En analysant l'état des étude scientifiques sur l'époque médiévale, comme l'étude historique, le folklore, et la philologie, et le médiévisme chez les écrivains contemporains d'A. France, nous essaierons de remettre ce dernier, qui tend à être isolé, dans son temps. De plus, nous mettons au jour les thèmes médiévaux apparus dans les textes du romancier, et les objets d'intérêt de l'écrivain dans le Moyen Âge : Jeanne d'Arc, saint François d'Assise, François Villon, *L'Imitation de Jésus-Christ*. Tout cela nous permettra de savoir si son imagerie médiévale s'inscrit ou non dans la mode du médiévisme. En outre, on verra que la simplicité, la naïveté ou la pureté s'imposent dans l'image du Moyen Âge, aux yeux des gens du XIXe siècle. Enfin, il nous faudra situer ses thèmes médiévaux à la fois dans le contexte de son époque et dans la notion de l'Histoire d'A. France lui-même, qui a toujours manifesté un goût pour le passé. On pourra en déduire une notion de continuité de l'Histoire, et une esthétique de l'« harmonie dans la diversité » qui apparaît dans la longue durée de l'Histoire.

[7] G. Métayer, *op. cit.*, p. 214.

Dans le deuxième chapitre nous considérerons principalement le moyen de réécrire. D'abord, en précisant brièvement la théorie sur la réécriture, nous mettons en relief l'enjeu littéraire de la réécriture. Ici, il s'agit aussi de la question de la forme simple, comme le conte et la nouvelle, que l'écrivain adopte en réécrivant les textes préexistants. De plus, nous précisons le caractère du genre de la « légende », que notre écrivain exploite fréquemment pour sa réécriture, et les traits de la réécriture de ce genre chez les écrivains contemporains. Cela contribuera à saisir l'effet produit par la réécriture de la légende sous la forme simple du conte. Ensuite, nous faisons l'analyse de deux textes d'Anatole France, le conte « Le Jongleur de Notre-Dame » et la nouvelle « L'Humaine Tragédie » (dans *Le Puits de sainte Claire*), qui sont basés sur les récits d'un moine simple du Moyen Âge, et mettent l'un et l'autre au premier plan la problématique de la simplicité et de la pureté. Ces textes sont comparés avec les textes de Marcel Schwob et de Flaubert qui traitent des thèmes analogues, afin de mieux illustrer la spécificité de notre écrivain par rapport à ses contemporains, toujours sans le séparer de la littérature de son époque. Il sera également question de l'« auteur », qui recule au deuxième rang, dans la réécriture. Nous considérons cette question en examinant la mise en cadre qui se voit souvent chez A. France, pour faire valoir le fait que la posture de l'auteur est marquée par la modestie dans ses textes. Enfin, il nous faudra aborder l'idée du romancier sur la simplicité et la pureté mêmes, en ce qui concerne la langue et l'écriture en particulier. Et nous verrons que l'écriture de la pureté harmonieuse et unificatrice est réalisée à travers la simplicité, comme dans le conte du « Jongleur ».

En replaçant ce conte « atypique » dans la globalité de l'œuvre francienne, nous essaierons d'éclairer les fondements esthétiques et philosophiques qui sous-tendent l'écriture de ce romancier.

I

LA RÉÉCRITURE ET L'IMAGE DU MOYEN ÂGE

LE GOÛT POUR LE PASSÉ

Quand Anatole France emprunte, comme il le fait pour « Le Jongleur de Notre-Dame », les thèmes de ses ouvrages à des légendes du Moyen Âge, nous y reconnaissons la problématique de la réécriture. Quelle est la signification de la réécriture de la légende médiévale au XIXe siècle, pour lui et ses contemporains ? Ce présent chapitre sera consacré à l'analyse de l'influence de son époque sur A. France, en ce qui concerne l'adoption du thème du Moyen Âge, à la fois pour mieux situer cet écrivain dans son temps et préciser ce que représente dans son œuvre le thème médiéval.

« Le Jongleur de Notre-Dame » n'est pas la seule œuvre francienne qui emprunte son thème au Moyen Âge. Au contraire, Anatole France compose plusieurs ouvrages inspirés de cette époque[8], en outre, il insère souvent des motifs médiévaux partout dans ses textes, même dans des histoires qui se déroulent à l'époque moderne.

Vu la fréquence des thèmes historiques dans ses essais, critiques, contes et romans, il est évident que cet écrivain garde toujours un vif intérêt pour l'Histoire en général. En effet, il traite de presque toutes les époques, à partir de l'Antiquité jusqu'aux temps modernes : l'écrivain cite fréquemment les philosophes grecs et romains, met en scène la vie de Virgile dans le conte intitulé « Le Chanteur de Kymé » (dans *Sous l'invocation de Clio*, 1899) et dépeint la vie politique d'une ville provinciale dans les quatre volumes de l'*Histoire contemporaine* (1897-1901). En outre, l'écrivain remonte souvent jusqu'à la barbarie des âges primitifs pour réfléchir sur la nature humaine, retrace la genèse biblique dans *La Révolte des anges* (1914) et se projette même dans l'avenir dans *Sur la pierre blanche* (1905) et *L'Île des Pingouins* (1908) ; l'intérêt d'A. France dépasse le temps historique proprement dit. Dans son essai intitulé *Le Moyen Âge dans l'œuvre d'Anatole France*, Alvida Ahlstrom cite une phrase de *La Vie en fleur* (1922) afin de souligner le goût pour le temps passé d'Anatole France[9] : « le passé est notre seule promenade et le seul lieu où nous puissions échapper à nos ennuis quotidiens, à nos misères, à nous-mêmes »[10]. De ce fait, il semble que son intérêt pour le Moyen Âge ne soit qu'une partie de l'intérêt pour tout le passé de l'humanité en général.

De plus, son époque, le XIXe siècle, est celle qui a connu l'apogée de la mode du médiévisme. Comme on cite avant tout le titre du roman de Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* (1831), en tant que représentant de cette mode, c'est le goût pour le Moyen Âge des romantiques qui a exercé une grande influence sur le médiévisme de la société française au

[8] Des contes tels que « Saint Satyre », « Messer Guido Cavalcanti », « Le Mystère du sang », « La Caution » (dans *Le Puits de sainte Claire*, 1895), « Le roi boit » (dans *Sous l'invocation de Clio*, 1899), « Le Gab d'Olivier », « Le Miracle de la pie », « Frère Joconde », « La Leçon bien apprise » (dans *Les Contes de Jacques Tournebroche*, 1908), pour n'en citer que quelques exemples. Et A. France rédige un ouvrage historique volumineux sur Jeanne d'Arc (*Vie de Jeanne d'Arc*, 1908). Si l'on veut, s'y ajoutent des contes inspirés des légendes médiévales dont l'histoire se déroule à la fin de l'Antiquité : « Scolastica », « La Légende des saintes Oliverie et Liberette », « Sainte Euphrosine » (dans *L'Étui de nacre*, 1892), etc.

[9] A. Ahlstrom, *op. cit.*, p. 10.

[10] A. France, *La Vie en fleur*, *Œuvres*, t. IV, édition établie, présentée et annotée par Marie-Claire Bancquart, Paris, Gallimard, 1994, p. 1030 (Bibliothèque de la Pléiade).

XIXe siècle : nous pouvons y ajouter comme exemples du médiévisme romantique *Les Martyrs* (1809) de Chateaubriand, ou les contes fantastiques de Charles Nodier. Le médiévisme a donc un lien très étroit avec la littérature et ce lien ne se limite pas au romantisme : *Là-bas* (1891) de Joris-Karl Huysmans et les contes cruels de Marcel Schwob sont souvent analysés comme exemples de cette mode en littérature. Comme l'indique Christian Amalvi, l'auteur du *Goût du Moyen Âge*, cette époque servait de cadre à l'initiation et l'apprentissage littéraires pour les écrivains du XIXe siècle et l'auteur cite en exemples Alfred de Vigny et Prosper Mérimée[11]. Enfin, l'abondance d'ouvrages médiocres qui abusent des motifs du Moyen Âge finit par réduire l'image médiévale en une image banale et usée[12].

Eu égard à ces circonstances, l'évocation de la thématique du Moyen Âge chez A. France pourrait être considérée comme plutôt normale ou banale. Cependant, une discordance entre le thème médiéval et l'écrivain est présente. Cette discordance consiste tout d'abord dans l'opposition entre les positions sceptiques et anticléricales d'A. France et l'image du Moyen Âge comme une époque complètement dominée par l'Église. Ensuite, le goût pour le Moyen Âge semble difficilement compatible avec l'admiration pour l'Antiquité et le Siècle des Lumières, qu'A. France évoque constamment. C'est que, comme le souligne C. Amalvi dans l'introduction de son ouvrage, le concept de « Moyen Âge », qui signifie « période intermédiaire », est inventé par les humanistes de la Renaissance pour mieux manifester leur ambition de reprendre la pureté de l'Antiquité classique ; le « Moyen Âge » est originairement une dénomination presque péjorative pour accentuer la pureté et la clarté de l'Antiquité et de la modernité, opposées à l'obscurité médiévale[13]. Il n'est donc ni naturel ni innocent de traiter le Moyen Âge, l'Antiquité et le temps moderne sur le même plan. Si A. France ne suit pas simplement la mode et le goût de son temps, que trouve-t-il de particulier dans l'époque médiévale ? Pourquoi se sert-il du thème du Moyen Âge qui est déjà presque épuisé ? Il nous faut examiner son attitude à l'égard du Moyen Âge sous l'influence du médiévisme, en vue de préciser la place que cette époque occupe dans son goût pour l'Histoire en général.

[11] Christian Amalvi, *Le Goût du Moyen Âge*, Paris, Boutique de l'Histoire éditions, 2002, p. 57.
[12] C. Amalvi, *ibid.* , pp. 53-55 ; Laurent Avezou, *Raconter la France. Histoire d'une histoire*, Paris, Armand Colin, 2008, pp. 300-301.
[13] C. Amalvi, *ibid.*, pp. 14-15.

I. 1. L'INFLUENCE DE L'ÉPOQUE : LE MOYEN ÂGE AU XIXe SIÈCLE

I. 1. A. Les Études historiques – Augustin Thierry et Jules Michelet

a. L'Histoire narrative et l'histoire statistique

Le « siècle de l'Histoire » est l'un des surnoms du XIXe siècle. En effet, comme le souligne l'ouvrage de Laurent Avezou, *Raconter la France. Histoire d'une histoire*, l'histoire ne constituait pas une discipline indépendante dans l'enseignement universitaire jusqu'à la fin du XVIIIe siècle : elle prenait essentiellement la forme d'exemples cités dans d'autres disciplines, comme la philosophie ou la théologie[14]. Augustin Thierry (1795-1856) et Jules Michelet (1798-1874) comptent parmi les fondateurs de l'étude historique en tant que domaine scientifique et institution universitaire, c'est-à-dire de l'histoire moderne, dans la première moitié du XIXe siècle. Tandis que cette génération d'historiens fondateurs a établi les fondements de la documentation méthodique des sources historiques, toujours d'après L. Avezou, des historiens de la nouvelle génération reprocheront à leurs prédécesseurs une écriture de l'Histoire trop subjective et politique. Cette nouvelle génération avait une place dominante pendant la période de 1880-1900 et défendait une recherche historique strictement objective ou impersonnelle, et appuyée exclusivement sur des documents écrits[15]. La carrière d'écrivain d'A. France correspond à l'apogée de cette nouvelle tendance de l'étude historique. Mais on peut affirmer que le romancier s'inscrit à contre-courant de la tendance. De fait, il s'exprime à propos de la confrontation des deux générations des historiens dans ses articles de *La Vie littéraire*, chronique littéraire publiée dans *Le Temps*. Nous allons nous intéresser à son point de vue sur ces deux courants de l'étude historique.

Tout d'abord, A. France évoque ce sujet dans un article intitulé « M. Thiers, historien », daté du 11 septembre 1887 : « Les érudits de la nouvelle école, qui se vouent à cette heure à l'étude de la Révolution, sont plus enclins à publier des documents qu'à les mettre en œuvre. »[16] Cette phrase a pour objet de défendre l'écriture des histoires générales, synthétiques, comme celle des anciens grands historiens. De plus, l'écrivain relève ici un des caractères des historiens de la nouvelle génération qui, comme le fait remarquer C. Amalvi, ont tendance à publier des textes documentaires tels quels en limitant leur contribution à des pages de présentation et des notes[17].

---

[14] L. Avezou, *op. cit.*, p. 270.

[15] *Ibid.*, pp. 303-307. L. Avezou dit que le « siècle de l'Histoire » est la dénomination appliquée aux anciens historiens par Gabriel Monot dans l'article inaugural de la *Revue historique* en 1876, pour se démarquer de leur vieille méthode (*ibid.*, p. 303). D'autre part, on désigne cette nouvelle génération des historiens de la fin du XIXe siècle par des qualificatifs tels que « méthodique », « positiviste » ou « statistique », et L. Avezou affirme qu'il n'existe aucune appellation synthétique pour elle (*ibid.*, p. 304).

[16] A. France, « M. Thiers, historien », *La Vie littéraire*, première série, *Œuvres complètes illustrées*, t. VI, édition établie par Léon Carias, Paris, Calmann-Lévy, 1950, p. 220.

[17] C. Amalvi, *op. cit.*, p. 243.

Un peu plus tard, il rend compte d'un livre de Louis Bourdeau, qui soutient la nouvelle méthode statistique, dans un article intitulé « Les Torts de l'Histoire » du 13 mai 1888. A. France envisage ici la question de ce nouveau courant dans l'étude historique. Il présente et commente les arguments de L. Bourdeau et de son groupe, comme ci-dessous :

> M. Louis Bourdeau rejette les œuvres des historiens au rang des fables, avec les contes de ma Mère l'oie.[18]
>
> Il [M. Bourdeau] la [l'histoire] remplace par la statistique, qui est proprement « la science des faits sociaux exprimés par des termes numériques. » Plus de beaux récits, plus de narrations émouvantes, seulement des chiffres.[19]
>
> Désormais, les seuls documents historiques seront les tables de population, les tarifs des douanes, les états de commerce, les bilans des banques, les rapports des chemins de fer.[20]

Ces phrases mettent en relief la tendance de la nouvelle génération à considérer les études des anciens historiens comme des œuvres de fiction et à accorder la plus grande importance aux documents statistiques. Et dans la première moitié de cet article, en donnant raison à L. Bourdeau pour son idée sur la nature fictive de l'histoire, il développe un argument sur ce sujet à partir de son propre ouvrage, *Le Crime de Sylvestre Bonnard, membre de l'Institut* (1881) :

> « Et d'abord, qu'est-ce que l'histoire ? l'histoire est la représentation écrite des événements passés. Mais qu'est-ce qu'un événement ? Est-ce un fait quelconque ? Non pas ! C'est un fait notable. Or, comment l'historien juge-t-il qu'un fait est notable ou non ? Il en juge arbitrairement, selon son goût et son caprice, à son idée, en artiste enfin ! car les faits ne se divisent pas, de leur propre nature, en faits historiques et en faits non historiques. Mais un fait est quelque chose d'extrêmement complexe. L'historien représentera-t-il les faits dans leur complexité ? Non, cela est impossible. Il les représentera dénués de la plupart des particularités qui les constituent, par conséquent tronqués, mutilés, différents de ce qu'ils furent. Quant aux rapports des faits entre eux, n'en parlons pas. Si un fait dit historique est amené, ce qui est possible, par un ou plusieurs faits non historiques par cela même inconnus, comment l'historien pourra-t-il marquer la relation de ces faits ?

[18] A. France, « Les Torts de l'Histoire », *La Vie littéraire*, deuxième série, *op. cit.*, p. 438.
[19] *Ibid.*, p. 441.
[20] *Ibid.*, p. 442.

> « Et je suppose que l'historien a sous les yeux des témoignages certains, tandis qu'en réalité, il n'accorde sa confiance à tel ou tel témoin que par des raisons d'intérêt ou de sentiment. L'histoire n'est pas une science, c'est un art, et on n'y réussit que par l'imagination. »[21]

Et l'auteur poursuit : « Ce sont là, précisément, si je ne me trompe, les idées fondamentales sur lesquelles M. Louis Bourdeau s'appuie pour refuser à l'histoire toute valeur scientifique. » Cet argument était à l'origine placé dans la bouche d'un jeune étudiant en histoire, et s'adressait au narrateur Sylvestre Bonnard, vieil historien[22]. Cet argument intéresse si bien Anatole France qu'il le reprendra encore une fois dans son essai intitulé *Le Jardin d'Épicure* (1895)[23]. Le fait qu'il répète le même argument trois fois avec peu de modifications tend à nous laisser penser qu'il résume un point capital du point de vue d'A. France sur l'Histoire en général : l'Histoire n'est pas une science, mais un art qui est essentiellement fondé sur la subjectivité et l'imaginaire des historiens.

En faisant semblant de tomber d'accord avec la nouvelle génération, l'écrivain arrive à une conclusion opposée. Il montre sa prédilection pour les grands historiens de la génération antérieure, à propos desquels il écrit qu'« [i]l est à remarquer, toutefois, que cette difficulté de connaître la vérité la plus prochaine a frappé tous les historiens et qu'ils n'ont pas tous brûlé leurs écrits »[24]. Il rend hommage aux travaux laborieux qu'ils continuaient tout en prenant conscience de l'incertitude de l'Histoire, et déclare que « [p]rudemment nous nous acheminerons d'erreurs en erreurs vers une vérité relative. »[25] Finalement, A. France met en évidence sa position vis-à-vis de l'opposition entre les deux générations d' historiens :

> Pour ma part, s'il me fallait choisir entre la beauté et la vérité, je n'hésiterais pas non plus : c'est la beauté que je garderais, certain qu'elle porte en elle une vérité plus haute et plus profonde que la vérité même.[26]

Il nous faut donc noter qu'il privilégie la beauté plus que la vérité, c'est-à-dire, l'art plus que la science, et qu'il donne délibérément la préférence, en dépit de la compréhension des idées et des critiques de la part de la nouvelle génération, aux historiens du début du XIXe siècle, comme A. Thierry et Michelet.

Par ailleurs, même dans son œuvre publiée en 1908, *L'Île des Pingouins*, l'auteur exprime des idées analogues sur l'Histoire. Il met à profit la préface à ce roman présenté

[21] *Ibid.*, pp. 438-439.
[22] A. France, *Le Crime de Sylvestre Bonnard, membre de l'Institut*, *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, 1984, p. 306.
[23] A. France, *Le Jardin d'Épicure*, *Œuvres complètes illustrées*, t. IX, *op. cit.*, Paris, Éditions Balzac (anciennement Calmann-Lévy), 1943, p. 458.
[24] « Les Torts de l'Histoire », *op. cit.*, p. 440.
[25] *Ibid.*, p. 441.
[26] *Ibid.*, p. 443.

comme une Histoire d'une nation imaginaire pour souligner les difficultés d'écrire l'Histoire :

> Il est extrêmement difficile d'écrire l'histoire. On ne sait jamais au juste comment les choses se sont passées ; et l'embarras de l'historien s'accroît avec l'abondance des documents. Quand un fait n'est connu que par un seul témoignage, on l'admet sans beaucoup d'hésitation. Les perplexités commencent lorsque les événements sont rapportés par deux ou plusieurs témoins ; car leurs témoignages sont toujours contradictoires et toujours inconciliables.
>
> Sans doute les raisons scientifiques de préférer un témoignage à un autre sont parfois très fortes. Elles ne le sont jamais assez pour l'emporter sur nos passions, nos préjugés, nos intérêts, ni pour vaincre cette légèreté d'esprit commune à tous les hommes graves. En sorte que nous présentons constamment les faits d'une manière intéressée ou frivole.[27]

Ici, le même argument que le précédent est teinté d'un ton ironique ; en mettant plus d'accent sur le sentiment et l'intérêt personnels des historiens, l'auteur affaiblit davantage la fiabilité de l'Histoire. Quant à la remarque sur le fait que l'abondance des documents rend le travail des historiens plus difficile, on peut la tenir pour une ironie à l'égard des historiens statistiques qui mettent leur confiance dans les documents écrits. Cette critique des historiens statistiques est soulignée par l'évocation des historiens qui « publi[ent] les textes purement et simplement »[28] et par l'épisode qui conclut cette préface, dans lequel un savant se noie dans le tourbillon des documents innombrables[29]. De plus, Anatole France reprend là encore les thèmes de l'opposition des histoires nouvelles et anciennes, et de l'Histoire comme art :

> Le présent ouvrage appartient, je dois le reconnaître, au genre de la vieille histoire, de celle qui présente la suite des événements dont le souvenir s'est conservé, et qui indique, autant que possible, les causes et les effets ; ce qui est un art plutôt qu'une science. On prétend que cette manière de faire ne contente plus les esprits exacts et que l'antique Clio passe aujourd'hui pour une diseuse de sornette. [...] Il est possible que les nations modernes fournissent un jour les éléments d'une telle histoire [histoire plus sûre, qui est une science]. En ce qui concerne l'humanité révolue, il faudra toujours se contenter, je le crains, d'un récit à l'ancienne mode. L'intérêt d'un semblable récit dépend surtout de la perspicacité et de la bonne foi du narrateur.[30]

Dans cette citation, on perçoit une certaine résignation mêlée à la défense de l'histoire

[27] A. France, *L'Île des Pingouins*, *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, pp. 3-4.
[28] *Ibid.*, p. 4.
[29] *Ibid.*, pp. 9-11.
[30] *Ibid.*, p. 7.

ancienne, narrative. Alors que, à vingt ans d'intervalle, l'âcreté s'ajoute à son idée, nous y reconnaissons la preuve de la constance de la conception de l'histoire chez A. France.

Pour désigner la tendance de ces historiens de la première moitié du siècle, les critiques emploient différentes appellations telles que l'« histoire romantique », l'« historiographie littéraire » et l'« histoire narrative » ; chacun d'eux appuie sur la dimension littéraire de leur écriture. Si l'on nous permet, nous gardons l'expression « l'histoire narrative », telle que l'utilise A. France dans l'article mentionné ci-dessus, pour englober cette génération des historiens fondateurs, bien que certains d'entre eux, dont Michelet, ne soient pas toujours classés dans l'école de l'histoire narrative. L. Avezou explique leur littérarité par la conjoncture sociale de leur temps : à l'époque qui a suivi la Révolution, l'Histoire était, avant d'être une science, un manifeste d'engagement politique. L'étude historique était pour ainsi dire une discipline très polémique liée à l'enjeu politique. L. Avezou ajoute qu'il était plutôt un devoir qu'un défaut de déclarer une position politique dans le discours historique, et que ce dernier s'appuyait sur des procédés rhétoriques et stylistiques, à savoir littéraires, pour convaincre les lecteurs de l'opinion politique de l'historien[31]. Du reste, C. Amalvi et L. Avezou soulignent l'influence des œuvres littéraires sur l'intérêt pour l'histoire du Moyen Âge au XIXe siècle, et l'étude historique de l'époque médiévale se rattache particulièrement à la littérature.

b. Augustin Thierry et Anatole France

- 1. Augustin Thierry et la littérature

Entre autres, l'œuvre d'A. Thierry est représentative de cette écriture littéraire de l'histoire narrative. Cet historien avoue de lui-même que la motivation de son étude est par-dessus tout une préoccupation politique : « Toujours préoccupé d'idées politiques et du triomphe de la cause à laquelle j'avais dévoué ma plume, si je songeais à devenir historien, c'était à la manière de l'écrivain de l'école philosophique »[32]. Par ces mots, nous pouvons remarquer que son intention est loin de la description neutre et objective de l'Histoire et qu'il s'identifie pleinement à « l'écrivain ». De plus, dans la préface à ses *Récits des Temps Mérovingiens* (1840), il évoque le souvenir de la lecture impressionnante des *Martyrs* de Chateaubriand dans sa jeunesse[33], et accentue le caractère littéraire de Grégoire de Tours, qui fournit la base de son livre, en qualifiant la narration de ce chroniqueur « art de mettre en scène les personnages et de peindre par le dialogue »[34] ; ces propos d'A. Thierry lui-même

[31] L. Avezou, *op. cit.*, p. 276.
[32] Cité par Odile Parsis-Barubé, « Augustin Thierry », in *La Fabrique du Moyen Âge au XIXe siècle. Représentation du Moyen Âge dans la culture et la littérature françaises du XIXe siècle*, sous la direction de Simone Bernard-Griffiths, Pierre Glaudes et Bertrand Vibert, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 347.
[33] Augustin Thierry, *Récits des Temps Mérovingiens*, introduction de Philippe Le Maître, Paris, Critérion, 1990, pp. 24-26.
[34] *Ibid.*, p. 20.

révèlent l'importance de l'influence littéraire sur cet historien.

Plus précisément, dans cette même préface, il souligne la pertinence ou la nécessité de la forme de « récit », ou d'« histoire narrative », pour présenter cette histoire médiévale. Il insiste même sur la différence des formes de récit : entre « le récit continu ayant pour fil la succession des grands événements politiques » et « le récit par masses détachées, ayant chacune pour fil, la vie ou les aventures de quelque personnage du temps », l'historien choisit le second afin d'« offrir la peinture, aussi complète et aussi variée que possible, des transactions sociales et de la destinée humaine dans la vie politique, la vie civile et la vie familiale »[35]. Et il parle de « l'histoire narrative » :

> En effet, pour que ce curieux livre ait, comme document, toute sa valeur, il faut qu'il entre dans notre fonds d'histoire narrative, non pour ce qu'il donne sur les événements principaux, car ces événements se trouvent mentionnés ailleurs, mais pour les récits épisodiques, les faits locaux, les traits de mœurs qui ne sont que là. Si l'on rattache ces détails à la série des grands faits politiques et qu'on les insère, à leur place respective, dans un récit complet et complètement élucidé pour l'ensemble, ils feront peu de figure, et gêneront presque à chaque pas la marche de la narration ; de plus, on sera forcé de donner à l'histoire ainsi écrite des dimensions colossales.[36]

A. Thierry considère ce type d'étude volumineuse et savante comme « livre de pure science » et le refuse pour la raison qu'il est inaccessible à la masse des lecteurs[37]. En outre, l'historien insiste sur l'importance de la forme qui est négligée dans les livres pour les chercheurs, en citant un exemple de celui d'Adrien de Valois, savant du XVIIe siècle :

> [...] il [A. de Valois] supprime le dialogue ou le dénature ; il a en vue le fond des choses, et la forme ne lui fait rien. Or, c'est de la forme qu'il s'agit ; c'est elle dont il faut saisir les moindres linéaments, qu'il faut rendre à force d'étude plus nette et plus vivante, sous laquelle il faut faire entrer ce que la science historique moderne fournit sur les lois, les mœurs, l'état social du sixième siècle.[38]

De tels soucis de la description vivante et de la forme de l'écriture, en vue de l'effet produit sur les lecteurs, semblent bien apparenter A. Thierry, historien, au romancier.

Du reste, on peut penser que cet historien identifie l'Histoire avec l'art ou la littérature : non seulement il désigne son livre comme « un travail d'art en même temps que

[35] *Ibid.*, p. 21.
[36] *Ibid.*, p. 21.
[37] *Ibid.*, p. 21.
[38] *Ibid.*, p. 22.

de science historique »[39], mais encore il déclare que « le récit [...] est la partie essentielle de l'histoire »[40]. Dans l'introduction pour l'édition de 1990 de *Récits des Temps Mérovingiens*, Philippe Le Maître met l'accent sur la conception de « l'histoire comme genre littéraire »[41] chez A. Thierry. Selon lui, « [l]'art littéraire d'Augustin Thierry éclate dans cette fusion habile de l'intrigue et de sa mise en scène » et « [c]'est cet art qui a assuré le succcès durable d'Augustin Thierry »[42]. D'autre part, Charles Bruneau, qui se charge d'un article sur l'historien dans *Histoire de la langue française* de Ferdinand Brunot, le qualifie de « grand écrivain » ou d'« écrivain de premier ordre », et affirme que l'influence d'A. Thierry et des autres médiévistes était assez grande pour introduire dans la langue française des tournures anciennes[43], bien que cet article soit trop bref et manque de l'analyse du texte d'A. Thierry. Et dans l'étude citée plus haut, C. Amalvi montre que les *Récits des Temps Mérovingiens* ont eu un grand retentissement dans la société française, par l'abondance de leurs rééditions et de leurs imitations[44].

- 2. La Relation entre Augustin Thierry et Anatole France

Quant à A. France, il semble ne pas avoir fait de commentaire ou d'analyse sur cet historien, ce qui nous empêche d'établir une relation précise entre eux. Tandis qu'il consacre deux articles très favorables, dans *La Vie littéraire*, au neveu de l'historien, un écrivain nommé Gilbert-Augustin Thierry[45], et qu'il est possible de supposer qu'A. France ait fait la connaissance de ce neveu, il est probable qu'il n'y a pas de relation directe entre A. France et A. Therry, puisque le second est mort quand le premier avait douze ans. Cependant, quand l'écrivain aborde la question de l'histoire, il cite presque toujours le nom de cet historien, et même lorsque ces mentions sont très brèves il les accompagne de mots d'éloge, sans laisser paraître aucune ironie. Par exemple, A. France fait évoquer à Sylvestre Bonnard, protagoniste de son roman, « [c]eux qui valaient mieux que moi, les maîtres, les grands, les Fauriel et les Thierry »[46]. Et dans l'article déjà cité, « M. Thiers historien », l'écrivain affirme que « [le style] d'Augustin Thierry est parfaitement approprié [à l'histoire] »[47], ce qui fait contraste avec la critique un peu sévère du style de Thiers. Enfin, pour défendre l'histoire narrative comme art contre l'histoire statistique, A. France se réclame d'A. Thierry : « Mais

[39] *Ibid.*, p. 21.
[40] Cité par Philippe Le Maître, « Des Mérovingiens très romantiques », in *ibid.*, p. 10.
[41] Ph. Le Maître, *ibid.*, p. 9.
[42] *Ibid.*, p. 11.
[43] Ferdinand Brunot, *Histoire de la langue française. Des origines à nos jours*, t. XII, *L'Époque romantique* par Charles Bruneau, bibliographie établie par Yves Le Hir, Paris, Armand Colin, 1968, pp. 134-135.
[44] C. Amalvi, *op. cit.*, p. 47.
[45] A. France, « L'Hypnotisme dans la littérature », *La Vie littéraire*, première série, *op. cit.*, pp. 111-123, et « La Tresse blonde », *La Vie littéraire*, deuxième série, *ibid.*, pp. 603-608. Et A. France cite souvent son nom comme auteur des contes de qualité, dans cette chronique littéraire.
[46] *Le Crime de Sylvestre Bonnard*, *op. cit.*, p. 301.
[47] « M. Thiers, historien », *op. cit.*, p. 227.

laissez-nous l'art charmant et magnifique des Thucydide et des Augustin Thierry. »[48] D'autre part, dans son essai, A. Ahlstrom relève qu'A. France, âgé de quinze ans, suit de très près les *Récits des Temps Mérovingiens* pour écrire un devoir d'écolier sur sainte Radegonde, et elle suppose que c'est cet historien qui l'a conduit à s'intéresser à Grégoire de Tours[49]. Par conséquent, nous pouvons croire que l'écrivain était certainement lecteur d'A. Thierry et que son jugement, ou au moins son impression sur l'historien était favorable.

- 3. Différences entre Augustin Thierry et Anatole France

Abordons la comparaison de ces deux écrivains, notamment sur la question de l'histoire médiévale. Nous observons d'abord un certain nombre de différences entre A. Thierry et A. France.

En premier lieu, la discordance des périodes dans le Moyen Âge qui les intéressent. D'après Odile Parsis-Barubé, auteur d'un article sur A. Thierry dans *La Fabrique du Moyen Âge au XIXe siècle*, les périodes les plus importantes du Moyen Âge pour l'historien sont les Ve et XIIe siècles, surtout le début de cette époque[50]. Un de ses chefs-d'œuvre, *Récits des Temps Mérovingiens*, est représentatif de cette tendance. En revanche, A. Ahlstrom fait remarquer que l'intérêt d'A. France se porte plutôt sur la fin du Moyen Âge, c'est-à-dire les XIVe et XVe siècles, plutôt que sur la période proprement médiévale, les Xe, XIe et XIIe siècles[51]. En réalité, lorsque l'écrivain spécifie les dates dans ses contes et nouvelles médiévaux, elles sont toutes fixées à la fin de l'Antiquité ou après le XIVe siècle ; il n'y a pas de datation au milieu du Moyen Âge. Évidemment cela reflète la différence de leurs problématiques sur cette époque : A. Thierry est intéressé par la confusion des races causée par la conquête des Francs, tandis qu'A. France est attiré, entre autres, par la figure de Jeanne d'Arc, qui est un thème que nous approfondirons plus loin.

En deuxième lieu, leurs relations avec les romantiques diffèrent l'une de l'autre. D'une part, A. Thierry appartient à la génération des romantiques et il est souvent qualifié de « romantique ». Ph. Le Maître considère son œuvre comme une incarnation du principe de « couleur locale » proclamé par Victor Hugo[52]. En outre, c'est l'œuvre d'A. Thierry qui a définitivement constitué la notion du Moyen Âge en France dans la conscience du XIXe siècle, image assez sombre et barbare[53]. D'autre part, A. France critique toujours cette image d'un Moyen Âge effrayant, exagérée par des romantiques. Par exemple, il écrit dans un article consacré à Leconte de Lisle :

[48] « Les Torts de l'Histoire », *op. cit.*, p. 443.
[49] A. Ahlstrom, *op. cit.*, pp. 55-56.
[50] O. Parsis-Barubé, *op. cit.*, p. 356.
[51] A. Ahlstrom, *op. cit.*, p. 190.
[52] Ph. Le Maître, *op. cit.*, p. 11.
[53] *Ibid.*, pp. 7 et 11-12 ; O. Parsis-Barubé, *op. cit.*, p. 350.

> M. Leconte de Lisle ne voit dans le moyen âge que les famines, l'ignorance, la lèpre et les bûchers. [...] En réalité, il y a bien autre chose, dans ces temps qui nous sembleraient moins obscurs si nous les connaissons mieux.[54]

Même si Leconte de Lisle n'est pas romantique, du fait que l'auteur souligne le lien étroit entre lui et Hugo plus haut dans cet article, il nous est permis de considérer que le Moyen Âge de Leconte de Lisle ressemble au Moyen Âge romantique, pour Anatole France. Et dans un autre article qui rend compte de l'*Anthologie des poètes du XIXe siècle*, il résume l'image du Moyen Âge des romantiques :

> Le romantisme de 1820 fut moral et religieux ; celui de 1830 fut pittoresque. Le premier était un sentiment, le second un goût. Et quel goût ! Chevaliers, pages, varlets, châtelaine accoudée, pâle et mélancolique, à la fenêtre de son castel, ribauds et ribaudes, pendus, taverniers d'enfer, une multitude incroyable de cabaretiers, enfin, tout un moyen âge vu, dans l'ombre, à travers un feu de Bengale vert et rouge ; puis toutes les fiancées des ballades allemendes, des elfes, des follets, des gnomes, des fantômes, des squelettes et des têtes de mort. Les *Ballades*, de Victor Hugo, sont le témoignage littéraire le plus complet de ce goût puéril, dont les esquisses de Boulanger et les lithographes de Nanteuil nous offrent la représentation plastique. L'*Anthologie*, qui me sert de guide, a conservé très discrètement la trace de cette mode innocente jusque dans sa fureur.[55]

Et dans le même article, Anatole France cite le nom d'A. Thierry en tant qu'exemple suivi par les romantiques quand ces derniers s'imaginaient le Moyen Âge sous la forme de « souvenirs antiques de la patrie »[56].

- 4. Points communs entre Augustin Thierry et Anatole France

Malgré ces divergences, on peut néanmoins relever nombre de points communs entre A. France et A. Thierry. Parmi eux, leur point de vue sur la place occupée par l'époque médiévale dans l'ensemble de l'Histoire, en particulier par rapport au temps moderne. Alors que, comme bon nombre d'études sur le médiévisme du XIXe siècle le font remarquer, les modernes aiment voir l'origine ou le reflet de leur époque dans l'image du Moyen Âge, en réalité, il n'est pas rare que celle-ci soit conçue comme un monde isolé et fermé, plutôt exotique, conforme à l'image d'un temps ténébreux qui a longtemps duré. À la différence de

[54] A. France, « M. Leconte de Lisle à l'Académie française » (le 27 mars 1887), *La Vie littéraire*, première série, *op. cit.*, p. 93.
[55] A. France, « Anthologie » (le 23 septembre 1888), *La Vie littéraire*, deuxième série, *ibid.*, p. 565.
[56] *Ibid.*, p. 568.

cette tendance, A. Thierry remonte jusqu'au début du Moyen Âge pour trouver l'origine du tiers-état et il considère que l'influence de cette époque peut être suivie jusqu'à la modernité, sans fracture, au fil du progrès de la société. Pour ce concept de Moyen Âge comme « matrice des antagonismes sociaux contemporains », selon O. Parsis-Barubé, il continue souvent son analyse au-delà du cadre de cette époque[57]. Et pour A. France, A. Ahlstrom observe qu'il place le Moyen Âge dans la continuité du progrès de la société humaine, en mettant en valeur l'esprit de labeur chez les gens de cette époque, qui leur a permis de réaliser un progrès dans l'organisation sociale[58]. Anatole France leur témoigne du respect, dans l'article déjà cité, « M. Leconte de Lisle à l'Académie française » :

> [...] ils préparèrent le monde meilleur dont nous jouissons aujourd'hui. Ils ont beaucoup souffert, ils ont beaucoup aimé. Ils ont procédé, dans des conditions que les invasions et le mélange des races rendaient très difficiles, à une organisation nouvelle de la société humaine, qui représente une somme de travail et d'efforts dont on reste étonné. Ils portèrent au plus haut degré de l'héroïsme les vertus militaires, qui sont les vertus fondamentales sur lesquelles tout l'ordre humain repose encore aujourd'hui. Ils apportèrent au monde ce qui l'honore peut-être le plus : l'esprit chevaleresque. Je sais bien qu'ils étaient violents ; mais j'admire les hommes violents qui travaillent d'un cœur simple à fonder la justice sur la terre et servent à grands coups les grandes choses.[59]

Nous reconnaissons dans cette phrase une mention sur « les invasions et le mélange des races » qui constituent un des thèmes essentiels pour A. Thierry.

En deuxième lieu, l'historien et l'écrivain montrent un intérêt analogue pour des questions législatives et institutionnelles de la société médiévale. A. Thierry, de son côté, travaille à l'étude de l'histoire juridique, pour expliquer l'origine des antagonismes parmi les classes sociales par le contact ou la confrontation entre les institutions romaines et les coutumes germaniques, et par la conquête des premières par les dernières[60]. De plus, une liste des sources des *Récits des Temps Mérovingiens* nous montre qu'il consulte beaucoup de documents juridiques[61]. A. France, pour sa part, renforce son éloge du travail des gens du Moyen Âge par l'appréciation de leur institution judirique : « Il y eut, à côté des chevaliers, des juristes pleins de science et d'équité. L'œuvre législative du XIIIe siècle est admirable. »[62] Et dans ses romans et contes, on voit fréquemment les personnages se réclamer du système

[57] O. Parsis-Barubé, *op. cit.*, p. 355.
[58] A. Ahlstrom, *op. cit.*, pp. 20-21 et 25-27.
[59] « M. Leconte de Lisle à l'Académie française », *op. cit.*, pp. 93-94.
[60] O. Parsis-Barubé, *op. cit.*, pp. 354-356.
[61] Voir « Les sources des "Récits" » dans les annexes des *Récits des Temps Mérovingiens*, *op. cit.*, pp. 260-261.
[62] « M. Leconte de Lisle à l'Académie française », *op. cit.*, p. 94.

législatif de la société médiévale, en discutant des problèmes de l'institution moderne, dans l'*Histoire contemporaine* par exemple . Même si leurs évaluations du système juridique du Moyen Âge ne sont pas conformes l'une à l'autre, il est certain que l'historien et l'écrivain partagent l'intérêt pour ce thème, et il serait bien possible d'y supposer l'influence d'A. Thierry sur A. France.

En troisième lieu, la problématique du « peuple » dans l'Histoire occupe une place principale pour les deux. Comme nous l'avons évoqué plus haut, le but principal de l'étude d'A. Thierry consiste à élucider la formation et le progrès du tiers-état, et cela est en vue de lui donner des ancêtres et le réinsérer dans une logique de l'histoire[63]. De même, cette problématique du « peuple » est un des thèmes importants et fréquents chez A. France, non seulement pour le Moyen Âge mais pour le temps moderne, en particulier autour de l'Affaire Dreyfus : on rencontre la question du peuple moderne dans l'*Histoire contemporaine* ou *L'Île des Pingouins*, par exemple. Dans un article intitulé « M. Gaston Paris et la Littérature française au moyen âge », daté du 30 septembre 1888, il met l'accent sur le caractère populaire de la littérature médiévale[64]. Et A. Ahlstrom affirme que « c'est l'esprit populaire qui tient la plus grande place et c'est du point de vue du peuple surtout qu'il a écrit », à propos de ses ouvrages qui restituent le monde médiéval[65]. Nous reviendrons sur ce thème d'importance, qui constitue la problématique principale de Michelet.

En dernier lieu, nous reconnaissons une concordance évidente entre l'historien et l'écrivain à propos de la notion d'Histoire en général. L'intention d'A. Thierry de faire de l'Histoire « un travail d'art en même temps que de science historique »[66], d'appuyer les « récits » historiques par la vérité dégagée de l'étude scientifique et minutieuse des sources, peut être retrouvée dans la conception que se fait Anatole France de l'Histoire. Il tient, comme nous l'avons vu ci-dessus, l'Histoire pour un art, et c'est plutôt dans cet art qu'il prétend reconnaître la vérité : « elle [la beauté] porte en elle une vérité plus haute et plus profonde que la vérité même » [67]. Par ailleurs, en ce qui concerne l'écriture de l'historien, Ph. Le Maître relève qu'A. Thierry présente un caractère à la fois classique et romantique, c'est-à-dire romantique pour les motifs et le goût, et classique pour le style : « Classique, il l'est par la pureté de sa langue »[68]. En effet, le style de cet historien franc et simple semble présenter une affinité avec celui d'Aanatole France. Il est significatif que l'écrivain attache beaucoup plus d'importance au style ou à l'écriture qu'aux faits historiques énoncés, soit pour la notion de l'écriture historique en général, soit pour la critique des ouvrages des historiens, comme on le voit dans l'article « M. Thiers, historien ». Son évaluation favorable d'A. Thierry peut

[63] O. Parsis-Barubé, *op. cit.*, pp. 352 et 359.
[64] A. France, « M. Gaston Paris et la Littérature française au moyen âge », *La Vie littéraire*, deuxième série, *op. cit.*, pp. 570-579.
[65] A. Ahlstrom, *op. cit.*, p. 125.
[66] A. Thierry, *op. cit.*, p. 21.
[67] « Les Torts de l'Histoire », *op. cit.*, p. 443.
[68] Ph. Le Maître, *op. cit.*, p. 11.

provenir de l'appréciation du style de cet historien, qui s'applique bien au contenu de l'ouvrage. Enfin, il semble probable que chez A. France, le manque de commentaire précis sur A. Thierry est une conséquence de l'accord presque complet de leurs idées sur l'Histoire, ou plutôt du fait qu'A. France s'approprie entièrement le principe de cet historien.

c. Michelet et Anatole France

- 1. Michelet et la littérature

En abordant le rapport d'A. France à Michelet, nous percevons comme une symétrie inverse du rapport de France à A. Thierry : en effet, tandis que les références d'A. France à A. Thierry ne sont pas nombreuses ni détaillées, mais favorables, celles faites à Michelet sont fréquentes et nettes, mais plutôt défavorables.

Observons d'abord la relation de Michelet avec la littérature. À la différence d'A. Thierry qui adopte délibérément le procédé littéraire pour son écriture historique, l'attitude de Michelet à l'égard de la littérature n'est pas si claire. Néanmoins, selon Ch. Bruneau, il se déclare l'élève d'A. Thierry et admire son aîné : « sagace et pénétrant, délicat interprète, grand ciseleur, admirable ouvrier »[69]. Paule Petitier, l'auteur d'un article sur Michelet dans *La Fabrique du Moyen Âge au XIXe siècle*, rappelle que Michelet a commencé sa carrière d'historien sous l'influence d'A. Thierry et de Guizot, par l'écriture abstraite et générale de l'Histoire, en forme de récit[70]. Et le caractère de son style témoigne également d'une tendance littéraire de Michelet. Il est possible de dégager de plusieurs études sur lui le fait qu'il apporte toujours beaucoup de soin à son style. Ch. Bruneau consacre deux longs articles à l'analyse du style de Michelet et affirme qu'il est comme réactionnaire en ce qui concerne la langue : Michelet fait des reproches à l'écriture de ses contemporains et admire le style de Rabelais et de Voltaire dans *Histoire du XIXe siècle*[71]. Mais Ch. Bruneau fait remarquer que, malgré ce goût classique, l'historien est en fait « hypersensible » au style et qu'« il torture la langue pour lui faire exprimer tous les excès de la passion »[72]. À travers l'analyse de ses divers textes qui démontre de nombreux caractères stylistiques et procédés rhétoriques chez Michelet, tels que l'archaïsme, l'attelage, les jeux des mots, l'antithèse, la répétition, l'accumulation, l'ellipse, l'inversion, l'anacoluthe, etc., l'auteur qualifie cet historien d'« écrivain à procédés » et d'écrivain « qui a porté à l'extrême les qualités et les défauts du romantisme le plus échevelé »[73]. Nous y ajoutons deux remarques sur Michelet qui lui attribuent un caractère littéraire : P. Petitier reconnaît que l'historien transforme son écriture selon les changements

[69] Cité par Ch. Bruneau, *Histoire de la langue française*, t. XII, *op. cit.*, p. 348.
[70] Paule Petitier, « Jules Michelet », in *La Fabrique du Moyen Âge au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 388.
[71] Cité par Ch. Bruneau, *Histoire de la langue française*, t. XII, *op. cit.*, p. 348.
[72] Ch. Bruneau, *ibid.*, p. 348.
[73] *Ibid.*, pp. 347-365 ; Ferdinand Brunot, *Histoire de la langue française*, t. XIII, *L'Époque réaliste* par Charles Bruneau, bibliographie établie par Yves Le Hir, première partie, *Fin du romantisme et parnasse*, Paris, Armand Colin, 1968, pp. 175-197.

de son point de vue, par exemple il augmente l'usage du discours indirect libre pour reconstituer de l'intérieur l'esprit d'une époque[74], et Jacques Le Goff affirme, dans son article intitulé « Les Moyen Âge de Michelet », que même les documents innombrables d'archives ne sont qu'un tremplin pour son imagination[75].

Cependant, pour certains critiques, Michelet semble parfois s'opposer à la littérature. Ainsi, Roland Barthes met en relief la différence de caractères entre Michelet et A. Thierry, en considérant ces deux historiens comme représentants de deux pôles du discours historique : A. Thierry en tant que représentant de l'Histoire métonymique et épique, et Michelet de l'Histoire métaphorique et lyrique[76]. Cette remarque sur l'opposition des caractères nous permettrait de supposer que l'Histoire de Michelet s'oppose même à l'Histoire comme genre littéraire d'A. Thierry. En effet, comme nous avons déjà vu que Michelet préfère les classiques malgré sa propre tendance romantique, il semble chercher à prendre ses distances avec les écrivains romantiques : il renie décidément Chateaubriand et fait la critique de Hugo[77]. De son côté, J. Le Goff fait mention d'« une époque où il [Michelet] s'avoue lui-même plus "écrivain et artiste" qu'historien »[78]. Le sens de cet aveu de Michelet n'est pas précis pour nous, parce que ni la référence ni le contexte n'en sont indiqués par l'auteur. Mais si ces mots présentent une autocritique de la part de Michelet, on peut penser qu'ils démentent l'idée d'Histoire comme littérature ou art. Enfin, nous reconnaissons les réticences de l'historien envers la littérature, dans des remarques de Barthes. En premier lieu, Barthes divise les thèmes apparus chez Michelet en thèmes maléfiques, thèmes bénéfiques et thèmes couplés, et range le « roman » dans les thèmes maléfiques[79]. De fait, l'historien condamne le roman, ainsi :

> L'amour est une loterie, la grâce est une loterie. Voilà l'essence du roman. Il est le contraire de l'histoire, non seulement parce qu'il subordonne les grands intérêts collectifs à une destinée individuelle, mais parce qu'il n'aime pas les voies de cette préparation difficile qui dans l'histoire produit les choses. Il se plaît davantage à nous flatter de l'idée que l'impossible souvent devient possible. Par cet espoir, le plaisir, l'intérêt, il gagne son lecteur, gâté dès le début, et qui le suit ensuite avidement, à ce point qu'il le tiendrait quitte de talent, d'adresse même. L'esprit chimérique se trouve intéressé dans l'affaire, il veut qu'elle réussisse.[80]

[74] P. Petitier, « Jules Michelet », *op. cit.*, p. 388.
[75] Jacques Le Goff, *Un Autre Moyen Âge*, Paris, Quarto Gallimard, 1999, p. 24.
[76] Roland Barthes, « Le discours de l'histoire », *Œuvres complètes*, t. II, 1962-1967, nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 1259.
[77] Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 35.
[78] *Ibid.*, p. 33.
[79] R. Barthes, *Michelet*, Paris, Seuil, 1988, p. 164.
[80] Cité par Barthes, *ibid.*, p. 54.

Dans cette citation, Michelet considère le roman comme le « contraire de l'histoire » en lui reprochant sa nature encline à la facilité, et qui « flatte » et « gâte » le lecteur ; aux yeux de l'historien, le roman est presque une chose nuisible pour la société. En deuxième lieu, pour souligner le fait que Michelet poursuit toujours la vérité historique objective, Barthes cite sa lettre à l'adresse de Taine, dans laquelle il exprime son indignation du fait qu'il soit traité d'« écrivain » :

> Vous m'avez accablé d'éloges comme *écrivain*, et votre article est très fort et très sérieux sauf qu'il est partial en un sens.
>
> Seulement, nouveau dans la critique, vous ignorez encore que ce nom de *poète* que vous me décernez est justement l'accusation sous laquelle on a cru jusqu'ici accabler l'historien. Ce mot a répondu à tout.
>
> [...]
>
> On n'en a pas moins écrit partout que j'étais un historien *d'une heureuse imagination*.[81]

Ici, l'historien rejette carrément les mots d'« écrivain », de « poète » et d'« imagination », qui l'approchent de la littérature. Et en dernier lieu, Barthes fait remarquer que Michelet avait la terreur de l'art, de l'écriture artistique. Le premier explique ce dégoût du second pour le style coulant sans interruption, décoré et artistique, par l'idée selon laquelle l'écriture artistique ne fait que glisser à la surface de l'Histoire, c'est-à-dire que l'art devient un obstacle entre l'historien et l'Histoire[82].

Sur cette attitude contradictoire à l'égard de la littérature, nous nous permettrons de conclure sommairement : bien que l'écriture de Michelet montre un caractère littéraire et adopte les procédés de l'histoire narrative, son écriture littéraire de l'Histoire ne provient pas de son concept historique mais d'un choix purement méthodologique. On peut penser aussi, à la suite de Barthes disant qu'il « se sentait sans cesse poursuivi par le "style" »[83], qu'une telle écriture était comme une habitude ineffaçable malgré lui, sans d'autres choix. En tout cas, il serait possible d'affirmer que Michelet ne veut pas confondre l'Histoire avec la littérature sur le plan idéologique.

- 2. La Relation entre Michelet et Anatole France

Quant à la relation entre l'historien et A. France, M.-C. Bancquart précise les deux faits qui nous montrent un lien direct entre ces deux personne : Michelet a été l'un des

[81] *Ibid.*, pp. 76-77.
[82] R. Barthes, *ibid.*, pp. 17-18.
[83] *Ibid.*, p. 18.

collaborateurs prévus pour un livre par A. France, et ils ont collaboré à une autre œuvre[84]. Comme le soulignent les études sur l'écrivain de M.-C. Bancquart et de J. Levaillant, Michelet est l'une des personnes qui ont exercé une grande influence sur lui dans sa jeunesse. Les deux chercheurs sont d'accord sur l'impact de l'historien sur la description sombre du christianisme primitif dans *Les Noces corinthiennes* (1876), le drame en vers écrit au début de la carrière d'Anatole France ; M.-C. Bancquart y relève une trace de l'antichristianisme de Michelet[85]. Et J. Levaillant fait remarquer que le ton tragique que le romancier donne à la Révolution dans *Les Dieux ont soif* (1912) est inspiré de l'étude de Michelet[86]. En outre, il considère l'historien comme un des initiateurs de l'enthousiasme pour le XVIIIe siècle d'A. France, et reconnaît la première source de la formule principale de l'écrivain, « l'ironie et la pitié », chez Michelet[87]. Malgré cette influence idéologique et son admiration de jeunesse pour cet historien, ce sont plutôt des critiques négatives qui attirent notre attention, dans ses propres textes évoquant Michelet.

Tout d'abord, l'écrivain cite le nom de l'historien, dans l'article que nous avons vu plus haut, « M. Thiers, historien », en comparaison avec Thiers : « Ses [M. Thiers] plus grosses fautes à cet égard ne seraient chez Michelet que des peccadilles. »[88] Dans cette phrase, A. France présente Michelet en tant qu'exemple des historiens qui font beaucoup de fautes importantes. Ensuite, il accuse sévèrement le style de l'historien. Après l'appréciation d'A. Thierry dont le style est parfaitement approprié à l'Histoire, il poursuit ainsi :

> Tacite et Michelet ne sont simples ni l'un ni l'autre, et ce sont tous deux de grands écrivains.
> [...]
> D'ailleurs, la majesté riante de sa [M. Thiers] composition soutient son style, qui paraît moins nu dans le lumineux effet de l'ensemble. Au contraire, que serait Michelet sans l'éclat de sa phrase, lui qui ignore les belles ordonnances et le noble arrangement des idées ?[89]

Et A. France relève dans le style de Michelet un plaisir sensuel, qui se changera en malaise et souffrance. Par ailleurs, il est significatif que le romancier qualifie Michelet d'« écrivain », alors qu'il n'utilise pas ce mot « écrivain » pour désigner A. Thierry, à qui la postérité applique cette appellation sans aucune ironie. Cela peut signifier que c'est dans un sens ironique et péjoratif, comme nous l'avons vu dans la plainte de Michelet, qu'A. France

[84] « Notes et variantes », dans A. France, *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 1160.
[85] J. Levaillant, *op. cit*, pp. 89-90 ; M.-C. Bancquart, *Anatole France polémiste*, *op. cit.*, p. 66.
[86] J. Levaillant, *op. cit.*, p. 750.
[87] *Ibid.*, p. 23.
[88] « M. Thiers, historien », *op. cit.*, p. 219.
[89] *Ibid.*, p. 228.

appelle l'historien « écrivain ». Enfin, nous faisons référence à une scène du *Crime de Sylvestre Bonnard*, constituée par une conversation entre étudiants :

> « Tiens ! lui [Boulmier] dit-il [l'étudiant en médecin], tu lis du Michelet, toi !
> – Oui, répondit gravement Boulmier, j'aime les romans.
> [...]
> « C'est le Michelet de la dernière manière, le meilleur Michelet. Plus de récit ! Des colères, des pamoisons, une crise d'épilepsie à propos de faits qu'il dédaigne d'exposer. Des cris de petit enfant, des envies de femme grosse ! des soupirs et pas une phrase faite ! C'est étonnant ! »[90]

Nous pouvons ici souligner que le mot de « roman » est employé pour désigner l'œuvre de Michelet, d'une façon manifeste, dans un sens ironique. En outre, le point important dans cette scène, est qu'A. France exprime non seulement la critique de la phrase sentimentale et passionnée, et du style trop figuré et confus de l'historien, mais aussi la figure de Michelet comme symbole de la confrontation des deux générations d'historiens. D'après la variante présentée dans la note de l'édition de la Pléiade, cette critique de Michelet par un étudiant était plus longue et plus âcre, lors de sa première publication dans un journal[91] ; l'auteur en a atténué le ton dédaigneux. Et M.-C. Bancquart note que ce passage établit une sorte d'équilibre chez A. France, entre son admiration envers Michelet et la mise en cause de l'histoire romantique, avancée par ses maîtres comme Taine et Renan[92].

- 3. Différences entre Michelet et Anatole France

Abordons à présent la comparaison d'A. France avec Michelet. Comme nous l'avons entrevu à travers l'attitude de Michelet à l'égard de la littérature ou la critique de l'historien par A. France, il existe des discordances importantes entre eux. En premier lieu, une discordance touchant à la conception de l'Histoire : Michelet, qui tient à la « vérité » jusqu'au bout, semble ne pas accepter le concept de l'Histoire comme art, qui est soutenu par A. France. L'écrivain semble critiquer les erreurs d'autant plus sévèrement que l'historien ne veut pas admettre l'incertitude inévitable de l'Histoire.

En deuxième lieu, les caractères du style de l'historien s'opposent au goût de l'écrivain. Michelet utilise abondamment les figures jusqu'à l'excès et il lui est reproché par Ch. Bruneau d'être trop soucieux de l'effet rhétorique pour être historien[93]. Par ailleurs, tandis que Ch. Bruneau observe l'effet de rythme dans les phrases hachées par beaucoup de virgules,

[90] *Le Crime de Sylvestre Bonnard*, *op. cit.*, p. 222.
[91] *Ibid*., p. 1160.
[92] *Ibid.*, p. 1160.
[93] Ch. Bruneau, *Histoire de la langue française*, t. XIII, première partie, *op. cit.*, pp. 179 et 182.

fréquentes chez Michelet[94], Barthes considère les phrases hachées par des incises et des interpellations, telles que « vous aurez » ou « le dirai-je », comme la destruction intentionnelle de ses propres phrases ; car, comme nous l'avons vu plus haut, l'écriture belle et artistique empêche l'historien de toucher à la vérite[95]. Or une telle destruction volontaire du style et une telle idée de l'art comme obstacle sont incompatibles avec l'esthétique d'Anatole France, son goût classique pour le style harmonieux et son idée de l'art comme révélateur de la vérité. S'y ajoute un autre caractère de Michelet qui montre la discordance avec A. France : c'est que l'historien est presque toujours, malgré lui, qualifié de romantique, à la fois quant au style et quant à l'idée. Nous avons déjà précisé qu'A. France s'oppose aux romantiques. En outre, comme Barthes précise que le texte de Michelet est si complètement recouvert d'un réseau de thèmes qui reflètent son attitude que l'on ne peut pas lire Michelet sans compréhension de ses thèmes[96], son écriture met en avant les opinions, les valeurs et les sentiments de l'auteur. Cela est non seulement loin de l'écriture objective et scientifique, mais contraire à l'écriture d'Anatole France, surtout dans ses ouvrages fictifs, qui ne fait pas clairement percevoir l'attitude de l'auteur.

En troisième lieu, nous relevons une discordance à propos de la place du Moyen Âge. Tandis que, comme nous l'avons constaté ci-dessus, A. France et A. Thierry ont tendance à insérer le Moyen Âge dans la continuité de l'Histoire, Michelet est, en revanche, enclin à tenir cette époque pour une totalité indépendante du temps moderne. Selon P. Petitier, le Moyen Âge de Michelet est défini par sa cohérence interne et mis à distance du présent ; ce n'est pas une transition progressive, mais la confrontation ou la rupture, qui existe entre le Moyen Âge et le temps moderne, pour cet historien[97].

- 4. Points communs entre Michelet et Anatole France

Toutefois, nous observons plusieurs points communs entre ces deux personnes, en ce qui concerne la thématique médiévale. J. Levaillant déclare que « c'est à Michelet que France doit aussitôt son violent réquisitoire contre le Moyen Âge »[98], et M.-C. Bancquart de son côté précise qu'A. France exalte l'Antiquité et accuse le Moyen Âge sous l'influence de Michelet[99]. Alors que les jugements positifs d'A. France sur cette époque manquent dans ces remarques, il est certain que sa conception du Moyen Âge est considérablement influencée par celle de Michelet.

En premier lieu, apparaît donc la complexité des jugements portés sur le Moyen Âge. Les articles de P. Petitier et de J. Le Goff établissent principalement la transition des images

[94] *Ibid.*, pp. 180 et 192-193.
[95] R. Barthes, *Michelet*, *op. cit.*, pp. 17-18.
[96] *Ibid.*, pp. 155-159.
[97] P. Petitier, « Jules Michelet », *op. cit.*, pp. 388-391.
[98] J. Levaillant, *op. cit.*, p. 21.
[99] M.-C. Bancquart, *Anatole France. Un sceptique passionné*, Paris, Calmann-Lévy, 1984, p. 76.

médiévales chez Michelet. J. Le Goff divise l'évaluation du Moyen Âge par l'historien en quatre périodes : un Moyen Âge positif de 1833 à 1844, un Moyen Âge renversé, négatif de 1845 à 1855, un Moyen Âge satanique de 1862 et un Moyen Âge de la fascination pour l'enfance au seuil de sa mort[100]. Et à travers ces études, nous voyons Michelet parcourir presque toutes les images que le médiévisme du XIXe siècle a données à cette époque et telles que nous les voyons dans les études de *La Fabrique du Moyen Âge au XIXe siècle* : l'origine de la nation, le miroir du temps moderne, la période de la transition, la nostalgie pour la société harmonieuse dominée par l'Église, la condamnation de l'Église médiévale comme obstacle au développement spirituel, le bon vieux temps comme l'enfance, la vitalité barbare... Nous manquons de place ici pour établir si c'est la tendance contemporaine qui a influencé Michelet, ou l'inverse. Mais les études sur Michelet s'accordent sur le fait que son idée du Moyen Âge change selon les rapports entre lui et son époque. D'autre part, bien qu'Anatole France ne montre pas de telles fluctuations dans sa conception du Moyen Âge, il reconnaît également les aspects contradictoires dans cette époque : il ne donne pas seulement un jugement favorable sur le système de la société médiévale, mais il met aussi en relief le côté négatif de la cruauté dans la réalité de cette époque, surtout dans la guerre, comme il le fait dans la *Vie de Jeanne d'Arc* (1908). À propos de ce dernier ouvrage, M.-C. Bancquart éclaircit la transition des images de Jeanne d'Arc, « de la patronne des Français anonyme et douce [...] à la mascotte hallucinée »[101], suivant le changement des conditions politiques autour de l'écrivain[102].

En deuxième lieu, l'historien et l'écrivain s'intéressent à la même periode : à la fin du Moyen Âge. P. Petitier démontre le vif intérêt de Michelet pour cette période charnière par la disproportion des livres consacrés à cette époque, dans l'*Histoire de France* : un livre pour le pré-Moyen Âge, un livre pour la maturité du Moyen Âge, quatre livres, soit dix et deux fois plus de pages, pour les trois derniers siècles du Moyen Âge[103]. Et nous avons déjà confirmé que l'intérêt de l'écrivain est concentré sur cette période comme transition du Moyen Âge au temps moderne, ou plutôt comme germe du temps moderne. Ce point de vue de l'écrivain est proclamé dans ses études sur Jeanne d'Arc :

> [...] il est à peine exagéré de dire qu'elle [Jeanne d'Arc] est à la fois la dernière mystique et la première réformée, et qu'elle tend une main, dans le passé, à saint François d'Assise et l'autre main, dans l'avenir, à Luther.[104]

---

[100] J. Le Goff, *op. cit.*, p. 27.
[101] M.-C. Bancquart, *Anatole France polémiste*, *op. cit.*, p. 418.
[102] *Ibid.*, pp. 418-437.
[103] P. Petitier, « Jules Michelet », op. cit., p. 389.
[104] A. France, « Sur Jeanne d'Arc » (le 12 janvier 1890), *La Vie littéraire*, troisième série, *Œuvres complètes illustrées*, t. VII, *op. cit.*, p. 237.

Dans ce texte Jeanne d'Arc se présente comme un symbole de la période de fin du Moyen Âge, qui annonce le monde moderne. En effet, il en est de même pour Michelet. P. Petitier affirme, dans une présentation de l'édition de l'*Histoire de France* en 2008, que « le début du XIVe siècle avait vu l'instauration des structures du monde moderne, [...] encore enfouies sous les formes médiévales. » Et d'après toujours P. Petitier, Jeanne d'Arc signifie l'apparition de « la dimension spirituelle de l'âge moderne » et elle est à la fois « "la dernière figure du Christ au Moyen Âge" et la première héroïne moderne » chez Michelet[105].

Et le troisième point commun entre l'historien et l'écrivain consiste en la façon de représenter cette héroïne nationale. Michelet et A. France publient chacun un ouvrage totalement consacré à Jeanne d'Arc : *Jeanne d'Arc* (1853) de Michelet, un volume extrait du tome V de l'*Histoire de France* (1841), et la *Vie de Jeanne d'Arc* (1908) d'A. France. A. Ahlstrom signale que le thème de Jeanne d'Arc occupait les historiens entre 1817 et 1870[106]. Et en ce qui concerne les circonstances qui entourent le thème de Jeanne d'Arc au XIXe siècle, P. Petitier les éclaircit sur le plan politique, dans son article cité ci-dessus. Alors que la figure de Jeanne d'Arc est aujourd'hui plutôt associée à des références nationalistes d'extrême droite, à travers le XIXe siècle, plusieurs partis opposés se disputaient cette jeune fille héroïque pour en faire leur patronne : le camp libéral, républicain et anticlérical l'a prise pour emblème du peuple et de la nation, les nationalistes d'une nouvelle droite se sont réclamés d'elle en tant qu'union « des visions plébéiennes et des idées traditionnelles » et, l'Église a elle aussi tenté de se réapproprier la figure de Jeanne d'Arc[107]. Et sa canonisation exigée par Mgr Dupanloup en 1868 ne s'est réalisée qu'en 1920 à cause de l'opposition entre les tenants de Jeanne d'Arc de gauche et de droite. Du reste, pendant les siècles antérieurs, elle était rattachée à l'idéologie de la monarchie absolue. Par conséquent, c'est cette Jeanne d'Arc en tant qu'instrument de Dieu qui authentifie la monarchie que Voltaire démystifie et raille dans sa *Pucelle*. Et pendant la Restauration, la monarchie a allégué Jeanne d'Arc comme intermédiaire de la monarchie et du peuple, jusqu'à ce qu'elle sente que l'esprit du temps rapprochait cette fille des Jacques, après 1820[108].

Dans une telle conjoncture, Michelet peint Jeanne d'Arc comme « héroïne populaire ». Comme le relève P. Petitier, ce mot contradictoire et paradoxal résume la problématique de Jeanne d'Arc chez Michelet ; elle est à la fois populaire et héroïque, bien que le héros soit traditionnellement noble[109]. Cette image de Jeanne d'Arc en tant que force populaire était déjà préparée par les historiens libéraux, y compris A. Thierry, qui « substituait l'action des forces collectives à celle des grands. »[110] En partageant cette conception qui tient le peuple pour

[105] P. Petitier, « Présentation », dans J. Michelet, *Histoire de France. Jeanne d'Arc, Charles VII*, t. V, présentation de P. Petitier, Sainte-Marguerite-sur-Mer, Éditions des Équateurs, 2008, pp. IX et XI.
[106] A. Ahlstrom, *op. cit.*, pp. 182-183.
[107] P. Petitier, « Présentation », *op. cit.*, p. II.
[108] *Ibid.*, pp. II-III.
[109] *Ibid.*, p. IV.
[110] *Ibid.*, p. III.

l'agent réel de l'Histoire, Michelet met l'accent avant tout sur l'origine populaire de Jeanne d'Arc et présente celle-ci comme l'incarnation de la conscience nationale surgissant. Quand l'historien met en scène une Jeanne d'Arc patriotique qui obtenait la confiance du peuple par son action, il n'accorde pas beaucoup d'importance au sujet religieux, le miracle qu'elle a fait à la guerre et la « voix » de Dieu qui l'a conduite : la motivation de Jeanne d'Arc s'explique principalement par l'amour pour son pays. Tandis qu'elle constitue un mythe national chez Michelet[111], ce dernier démystifie cette héroïne sur le plan religieux par l'explication rationnaliste.

À propos de Jeanne d'Arc chez Anatole France, d'autre part, M.-C. Bancquart établit le contexte des études historiques sur cette fille héroïque au moment où l'écrivain a abordé ce thème. Elle dégage quatre types dans les études sur Jeanne d'Arc qui précèdent celle d'A. France, à commencer par le portrait le plus enthousiaste, patriotique et anticlérical par Michelet, puis l'interprétation mystique et patriotique de Jeanne d'Arc, qui réunit le sentiment celtique et le sentiment chrétien s'opposant à l'Église romaine, faite par *Jeanne d'Arc* (1856) d'Henri Martin, le véritable travail d'érudition de Jules Quicherat qui publie les documents des procès de Jeanne d'Arc (de 1841 à 1849, et en 1850), et l'interprétation dans le catholicisme faite par Henri Wallon qui admet le surnaturel, l'intervention de la Providence (1860)[112]. Même à travers ces quatre exemples seulement, il est possible de supposer que Jeanne d'Arc est un thème qui suscite de diverses polémiques, historiques, politiques, patriotiques, religieuses et psychologiques, et qui permet donc différentes approches. De nombreuses études citées dans la préface de la *Vie de Jeanne d'Arc* par A. France lui-même constatent qu'il a subi l'influence des études historiques de ses contemporains. Mais, de même que M.-C. Bancquart, A. Ahlstrom affirme que c'est Michelet entre autres qui a exercé une influence décisive sur Jeanne d'Arc d'A. France, en évoquant la transition de ses images chez cet écrivain[113]. Dans la préface de sa *Vie de Jeanne d'Arc*, Anatole France rappelle l'ouvrage de Michelet, dont « des pages rapides et colorées [...] resteront sans doute comme la plus belle expression de l'art romantique appliqué à la Pucelle »[114]. L'écrivain et l'historien mettent beaucoup de temps pour publier leurs études sur Jeanne d'Arc, ce qui témoigne de leur attachement intense à ce personnage[115] : A. France consacre trente années à la préparation de son ouvrage, en outre, *Vie de Jeanne d'Arc* constitue le seul ouvrage véritablement historique chez cet écrivain qui s'est toujours intéressé aux études historiques. Et comme nous l'avons déjà évoqué, d'après A. Ahlstrom, l'intérêt d'A. France pour la fin du Moyen Âge provient de ses recherches préparatoires pour ce livre sur Jeanne d'Arc[116].

---

[111] *Ibid.*, p. II.
[112] M.-C. Bancquart, *Anatole France polémiste*, *op. cit.*, pp. 419-423.
[113] A. Ahlstrom, *op. cit.*, pp. 164-165.
[114] A. France, *Vie de Jeanne d'Arc*, t. I, *Œuvres complètes illustrées*, t. XV, *op. cit.*, 1929, pp. 55-56.
[115] P. Petitier, « Présentation », *op. cit.*, p. IV.
[116] A. Ahlstrom, *op. cit.*, pp. 16-17 et 177.

Dans cet ouvrage biographique sur Jeanne d'Arc, A. France s'efforce de la démythifier et de la laïciser, pour l'expliquer non par le miracle mais par le rationalisme[117], comme le fait Michelet de son côté. Et comme nous l'avons vu, pour l'écrivain autant que pour l'historien, cette fille est à la fois un point culminant, ou résumé, d'un Moyen Âge de religion et de féodalité, et un présage de la modernité : pour Michelet elle est l'incarnation du concept surgissant de « nation » moderne[118], et pour A. France elle apparaît comme la première protestante[119]. Du reste, l'écrivain et l'historien restituent la figure de Jeanne d'Arc d'une façon analogue, en mettant en valeur sa candeur, sa naïveté et sa pureté provenues de son origine populaire. Cependant, A. France va plus loin ; alors qu'A. Ahlstrom estime la Jeanne d'Arc d'A. France traditionnelle, romantique et patriotique, à la manière de Michelet[120], J. Levaillant observe que cette héroïne est présentée à la fois comme ignorante, naïve et hallucinée[121]. Sur ce point, M.-C. Bancquart déploie une critique très sévère, qui dénonce plusieurs erreurs et contradictions de l'écrivain. Selon elle, au profit des polémiques contre le danger de l'exaltation de Jeanne d'Arc par la droite et l'Église, il déforme l'Histoire à son gré : il prend des documents inadéquats ou peu fiables à ses yeux, comme les preuves de l'hallucination de cette jeune fille, de plus, il compose une image contradictoire de Jeanne d'Arc qui obéit toujours à la « voix » venue de son hallucination, tout en étant manipulée complètement par les clergés[122]. Pour ainsi dire, A. France lui-même fonde l'Histoire sur sa subjectivité, son intérêt ou sa partialité, même si, comme le dit J. Levaillant, l'étude sur Jeanne d'Arc lui sert d'occasion pour dénoncer les erreurs de l'Histoire et des mythes[123]. À la différence de Michelet, l'écrivain met l'accent sur l'explication rationnelle et psychanalytique de sa « voix » de Dieu, pour classer Jeanne d'Arc dans le groupe des hallucinés de son époque. Par conséquent, tandis que la Jeanne d'Arc de Michelet n'en tient pas moins son individualité exceptionnelle[124] et son intelligence naïve et admirable, telle qu'elle a montrée devant le clergé, Jeanne d'Arc conçue par A. France est totalement réduite aux proportions humaines et populaires, jusqu'à perdre son originalité et son intelligence.

Il est significatif que les deux aient l'intention de situer Jeanne d'Arc dans la culture populaire. Ce quatrième point commun entre eux, l'intérêt pour le « peuple », occupe la question principale et fondamentale de Michelet, qui rédige un livre consacré à ce thème (*Le Peuple*, 1846) ; il semble lui accorder plus d'importance qu'A. France et A. Thierry. Suivant l'analyse de Barthes, Michelet croit que le peuple « possède à l'état idéal [le] combinat de sagesse et d'instinct » et « forme la matrice du Bien ». Là, Michelet « lui attribu[e] une sorte

[117] *Ibid.*, p. 166.
[118] J. Le Goff, *op. cit.*, p. 32
[119] A. Ahlstrom, *op. cit.*, p. 176 ; J. Levaillant, *op. cit.*, p. 307.
[120] A. Ahlstrom, *ibid.*, pp. 164-165.
[121] J. Levaillant, *op. cit.*, pp. 653-680.
[122] M.-C. Bancquart, *Anatole France polémiste*, *op. cit.*, pp. 438-459.
[123] J. Levaillant, *op. cit.*, p. 654.
[124] P. Petitier, « Présentation », *op. cit.*, p. IX.

d'infaillibilité » : « Ce que croit le peuple est vrai, ce qu'il fait est bon »[125]. Cette idée qui attribue au peuple l'instinct infaillible se retrouve chez Anatole France[126], ce qui nous révèle encore le lien étroit de l'écrivain avec l'historien. De plus, il est possible de reconnaître l'influence de Michelet sur A. France en ce qui concerne la description psychologique de l'intérieur du peuple. Une telle description, qui exige nécessairement l'imagination de l'historien, se voit dans *La Sorcière* (1862) par exemple. Et c'est la mentalité populaire du Moyen Âge qu'A. France s'efforce à restituer le plus dans la *Vie de Jeanne d'Arc*. En outre, les deux partagent aussi l'idée selon laquelle l'esprit du peuple, croyance ou imagination, exerce le pouvoir sur les faits historiques[127] : A. France présente plusieurs épisodes dans lesquels l'imaginaire des gens se transforme en réalité, par exemple, dans le conte intitulé « Putois » (dans *Crainquebille, Putois, Riquet et plusieurs autres récits profitables*, 1904) et *L'Île des pingouins*. Du reste, comme le retiennent C. Amalvi, J. Le Goff et Barthes, il est intéressant que Michelet compare son travail de documentation à l'acte d'écouter la « voix » du peuple enfermée et étouffée dans le silence des Archives.

En dernier lieu, comme nous avons déjà souligné que l'antichristianisme de Michelet a influencé A. France, surtout pour ses *Noces corinthiennes*, ils s'intéressent à la place de l'Église et de la religion chrétienne dans les société et mentalité médiévales. J. Levaillant et M.-C. Bancquart relèvent que c'est sous l'influence de l'historien que l'écrivain reproche le mépris du corps ou l'oppression de la nature à l'Église du Moyen Âge[128]. Et les deux rattachent les légendes au peuple. D'une part A. France suggère que les légendes chrétiennes pénétraient l'âme du peuple à cette époque, dans l'article déjà cité « M. Gaston Paris et la Littérature française au moyen âge » et *Vie de Jeanne d'Arc*, d'autre part, selon P. Petitier, Michelet considère les légendes comme des créations populaires[129]. Ils ont un autre point commun sur le sujet du religieux ; malgré leurs tendances anticléricales, parfois l'historien et l'écrivain montrent de la sympathie envers le christianisme médiéval. Quant à Michelet, C. Amalvi se réclame d'un texte de l'*Histoire de France* qui exprime sa nostalgie du charme mystique des cérémonies religieuses du Moyen Âge[130]. Pourtant, comme le fait remarquer J. Le Goff, Michelet renie décidément ce jugement favorable à la religion médiévale du début de ses études, quand il décrit un Moyen Âge beaucoup plus sombre en 1855[131] ; son appréciation favorable sur le christianisme médiéval semble plutôt provisoire. D'autre part, A. Ahlstrom affirme qu'A. France estime le rôle du christianisme qui a adouci la brutalité des gens de cette

[125] R. Barthes, *Michelet*, *op. cit.*, p. 141.
[126] Par exemple, dans un article intitulé « La Tempête » (le 18 novembre 1888), *La Vie littéraire*, deuxième série, *op. cit.*, p. 599, et *Pierre Nozière* (1899), *Œuvres*, t. III, *op. cit.*, 1991, p. 556.
[127] P. Petitier, « Jules Michelet », *op. cit.*, pp. 392-395. Dans la page suivante, l'auteur montre que Michelet a ultérieurement dénié toute la créativité de l'esprit du Moyen Âge.
[128] J. Levaillant, *op. cit.*, p. 21 ; M.-C. Bancquart, *Anatole France. Un sceptique passionné*, *op. cit.*, p. 76 ; M.-C. Bancquart, *Anatole France polémiste*, *op. cit.*, pp. 66-67.
[129] P. Petitier, « Présentation », *op. cit.*, p. VI.
[130] C. Amalvi, *op. cit.*, pp. 23-24.
[131] J. Le Goff, *op. cit.*, pp. 34-39.

époque, en citant des exemples de la description des gens humbles qui endurent l'état misérable sur terre, comme le héros du « Jongleur de Notre-Dame », et du traitement des prisonniers présenté dans la *Vie de Jeanne d'Arc*[132]. En gros, nous pouvons dire à ce sujet que l'idée de Michelet oscille entre deux pôles, positif et négatif, tandis que celle d'A. France nous donne l'impression d'être plus indécise et compliquée, pétrie encore de jugements contradictoires. Il nous faudra une analyse plus approfondie pour élaircir cette question chez A. France, dans une partie ultérieure. De toute manière, bien que leurs idées sur la question religieuse ne s'accordent pas complètement, celle-ci occupe une grande place dans leurs recherches sur cette époque, chez l'un et l'autre. Cela doit procéder de leur désir de ressusciter la mentalité de l'époque, ainsi que le système social.

d. Vers la petite histoire

À travers ces comparaisons de l'écrivain avec A. Thierry et Michelet, nous pouvons saisir globalement leurs rapports. Pour la conception de l'Histoire en général, A. France subit l'influence d'A. Thierry, et pour la question du Moyen Âge, il subit plutôt celle de Michelet.

Cependant, si ces deux historiens ont pour but principal de restituer l'Histoire du peuple, qui ne possédait pas de moyen d'enregistrer sa propre histoire, à travers les documents et l'imagination, il est possible de reconnaître une parenté entre les deux générations antagonistes, à savoir la génération de l'histoire narrative et celle de l'histoire statistique. C'est parce que le trait dominant de la nouvelle génération statistique consiste à se tourner vers des objets plus restreints (comme la biographie ou l'étude d'un seul événement) et vers des domaines plus étroits[133] ; elle s'intéresse à des choses plus proches de la vie quotidienne populaire, qui étaient négligées par l'Histoire universelle. Or, quant à Anatole France, M.-C. Bancquart relève qu'il adopte les principes des historiens contemporains, c'est-à-dire de la nouvelle génération, pour étudier Jeanne d'Arc[134]. De plus, comme nous l'avons vu plus haut, tout en caricaturant les historiens contemporains qui tiennent aux documents, il fait entrevoir ses attentes envers une nouvelle histoire scientifique, dans la préface de *L'Île des Pingouins* :

> Et il pourra bien y avoir, à l'avenir, une histoire plus sûre, une histoire des conditions de la vie, pour nous apprendre ce que tel peuple, à telle époque, produisit et consomma dans tous les modes de son activité. Cette histoire sera, non plus un art, mais une science, et elle affectera l'exactitude qui manque à l'ancienne [histoire]. [...] Il est possible que les nations modernes fournissent un jour les éléments d'une telle histoire.[135]

[132] A. Ahlstrom, *op. cit.*, pp. 19-20.
[133] C. Amalvi, *op. cit.*, p. 243.
[134] M.-C. Bancquart, *Anatole France polémiste*, *op. cit.*, p. 439.
[135] *L'Île des Pingouins*, *op. cit.*, p. 7.

En outre, Jean Leduc indique, dans son essai *Les Historiens et le temps*, que les promoteurs de l'histoire scientifique, tels que Charles-Victor Langlois (1863-1929) et Charles Seignobos (1854-1942), recommandent une écriture claire et simple, dépourvue des « ornements littéraires »[136] ; cela fait penser aux caractéristiques du style d'A. France telles que la clarté et la simplicité. Il est donc certain qu'A. France subit l'influence de la nouvelle génération, en même temps que celle de la génération précédente, et que leur influence dirige ce romancier vers l'Histoire du peuple, des humbles, vers la « petite histoire ».

e. Le Discours historique et la littérature

Par ailleurs, notre attention est attirée par le fait qu'A. France prend un vif intérêt à l'écriture même de l'Histoire, à tel point qu'il nous semble même que son attitude favorable à A. Thierry et plutôt défavorable à Michelet dépend principalement de son évaluation de leur style. Ici, précisons la question et le caractère du discours historique. Tandis que Ch. Bruneau souligne qu'A. Thierry était prompt à mettre en cause la langue de l'Histoire[137], J. Leduc fait remarquer que la question de l'écriture historique a été reprise de la part des philosophes au XXe siècle, sous l'influence du structuralisme ; ils ont cherché à éclaircir s'il existe une distinction structurale entre le discours historique et le discours littéraire[138]. En s'appuyant sur la théorie de Paul Ricœur, philosophe, J. Leduc affirme que « [s]eule l'activité narrative a le pouvoir de "refigurer" le temps » et que « [l]'histoire est compréhension par le récit ». Et selon P. Ricœur, dans la mesure où l'Histoire est au fond l'action humaine qui est conçue en forme de récit, le temps de l'Histoire est par définition « préfiguré » en forme de récit. Puis il est « configuré » par la « mise en intrigue », et « refiguré » ou « retrouvé » par la lecture[139]. Et d'après Barthes, le discours de l'histoire constitue, au moyen de la structure narrative traditionnelle, une opération qui confondrait le signe du réel historique (qui, en fait, n'existe qu'en signe) avec le réel même. Par conséquent, la prétendue « vérité » historique ne peut exister que dans « la structure narrative, élaborée dans le creuset des fictions (à travers les mythes et les premières épopées), [qui] devient à la fois signe et preuve de la réalité »[140]. Dans ces deux cas, l'Histoire est définitivement indissociable de l'écriture narrative, du récit. Même au sujet de la « réalité », J. Leduc déclare qu'« [e]ntre le "réel" de l'histoire et l'"irréel" de la fiction, il n'y a pas d'abîme infranchissable » ; d'une part, l'Histoire nécessite obligatoirement l'imagination pour reconstruire le passé, d'autre part, la fiction aussi connaît la contrainte de la réalité pour être comuniquée au lecteur qui réside dans la réalité de la

[136] Jean Leduc, *Les Historiens et le temps. Conceptions, problématiques, écritures*, Paris, Seuil, 1999, pp. 197-198.
[137] Ch. Bruneau, *Histoire de la langue française*, t. XII, *op. cit.*, p. 347.
[138] J. Leduc, *op. cit.*, pp. 169-177.
[139] *Ibid.*, pp. 183-190.
[140] R. Barthes, « Le discours de l'histoire », *op. cit.*, pp. 1260-1262.

vie[141].

Bien que l'Histoire soit essentiellement narrative et qu'il n'y ait pas de distinction fondamentale entre l'Histoire et la littérature, il existe bien des éléments qui caractérisent l'écriture historique. Barthes présente le discours qui mentionne les références, comme les sources et les témoignages, en tant qu'une sorte de caractéristique du discours de l'histoire[142]. Pour sa part, J. Leduc relève le fait que l'historien n'est pas libre, mais obligé de puiser ses références à l'extérieur et de se soumettre aux règles de l'historicité et à la « réalité » des faits qui un jour furent[143]. S'y ajoute la contrainte du temps pour l'écriture de l'Histoire : le temps historique doit relier le temps vécu et le temps cosmique par l'intermédiaire du temps astronomique (calendrier), du temps biologique (génération) et de la trace du temps passé, au contraire du temps de la fiction qui est plus riche et plus libre[144]. Par là, il est évident que l'écriture de l'Histoire comporte beaucoup plus de contraintes que celle de la littérature. D'après J. Leduc toujours, les ouvrages historiques sont, de fait, presque exclus de la critique littéraire, ce qui signifie que les littéraires ne les considèrent pas comme genre littéraire. Et il fait remarquer que c'est cette liberté même qui caractérise l'écriture de la littérature ; car « [l]'œuvre littéraire privilégie la forme » et « elle est d'abord travail sur le langage », qui rejette les formes établies par avance[145]. Tout porte à croire que la contrainte est une distinction importante de l'Histoire et de la littérature.

Cependant, il n'en va pas de même pour la réécriture. Bien que l'œuvre littéraire soit en principe libre, fermée et autoréférentielle, et pour cela même elle n'ait pas besoin de référence au monde extérieur, le texte de réécriture se rattache à un texte de référence extérieur, comme l'étude historique à ses sources, surtout quand il indique clairement son texte de base. La réécriture littéraire nous semble rendre plus ambiguë la distinction entre discours historique et écriture littéraire. Alors que J. Leduc observe que l'on ne confond pas l'auteur et le narrateur dans l'œuvre littéraire à la différence des ouvrages historiques[146], Anatole France anéantit parfois l'écart entre le narrateur et l'auteur, en ajoutant à son texte des notes sur la source : il le fait dans les contes « Sainte Euphrosine » et « Scolastica » (dans *L'Étui de nacre*), par exemple. Et il est possible même de relever une analogie entre l'histoire narrative comme art de restituer l'Histoire sur la base des documents, à l'aide de l'imagination, et la réécriture littéraire comme recréation basée sur un autre texte donné. La réécriture chez Anatole France pourrait donc être reliée à l'écriture historique.

Finalement, ajoutons que l'étude historique du Moyen Âge se situe à mi-chemin de la documentation et de l'imagination, en élisant une époque qui se prête à la méthode de

[141] J. Leduc, *op. cit.*, pp. 192-194.
[142] R. Barthes, « Le discours de l'histoire », *op. cit.*, p. 1252.
[143] J. Leduc, *op. cit.*, pp. 182 et 191-192.
[144] *Ibid.*, pp. 190-191.
[145] *Ibid.*, pp. 194-200.
[146] *Ibid.*, pp. 190 et 200.

l'histoire narrative : tout en montrant le dédain des médiévistes d'aujourd'hui pour le Moyen Âge de Michelet, J. Le Goff déclare qu'entre l'Antiquité dont la grande part est laissée aux hypothèses et les temps modernes accablés sous les documents, le Moyen Âge peut être « le temps de l'heureux équilibre » de la « collaboration d'une documentation bien utilisée et d'une imagination bien fondée »[147]. Pour ainsi dire, le Moyen Âge est une époque qui se situe à l'intersection entre la contrainte de l'Histoire et la liberté de la création.

À présent, concluons cette partie sur l'influence de l'étude historique. Tout d'abord, nous avons précisé la forte affinité entre l'histoire et la littérature au XIXe siècle, surtout dans sa première partie, et l'apparition d'une nouvelle tendance chez des historiens qui visent à exclure la littérarité du discours historique, vers la fin du siècle. Et en face de cette opposition des deux notions historiques, A. France défend l'écriture littéraire des anciens grands historiens, tout en reconnaissant leur incertitude scientifique, à contre-courant de la tendance nouvelle. Et nous avons observé dans ses arguments son vif intérêt pour l'étude historique et son point de vue stable sur l'Histoire : par définition, l'Histoire est incertaine en s'appuyant sur la subjectivité de l'historien, et l'Histoire n'est pas une science, mais un art.

Tandis qu'A. France s'accorde avec A. Thierry sur la notion de l'Histoire comme art ou littérature et sur le goût de l'écriture classique et simple, l'écrivain subit une grande influence de Michelet quant aux problématiques médiévales : l'Église, le christianisme, Jeanne d'Arc, le peuple... En particulier, le thème du peuple a de l'importance non seulement pour Michelet et A. France, mais aussi pour A. Thierry et les historiens de la nouvelle génération. Et il nous faudra prendre en compte la tendance de ces historiens statistiques qui se dirigent vers la petite histoire, et l'idée de la « simplicité » ou de la « naïveté » inscrite dans les thèmes de Jeanne d'Arc et du peuple, afin d'examiner le Moyen Âge dans l'œuvre d'A. France. De surcroît, l'attitude de ce romancier qui ne s'intéresse pas aux périodes proprement médiévales et qui s'efforce d'insérer le Moyen Âge dans la continuité de l'Histoire, de refuser les images caricaturales de cette époque et de réduire l'originalité de Jeanne d'Arc, peut nous amener à supposer qu'il cherche à prendre ses distances avec la mode du médiévisme, en relativisant le Moyen Âge. En effet, si on adore le Moyen Âge, on reconnaît nécessairement la spécificité de cette époque qui la distingue des autres époques ; il est probable que ce n'est pas le cas pour notre romancier.

À propos de la différence entre l'Histoire et la littérature, comme le souligne J. Leduc, « si écriture historienne et écriture littéraire ne sont pas de même nature, elles ne sont pas différentes en tout point »[148]. D'une part, l'Histoire ne peut être écrite ni comprise qu'à travers le récit, et l'écriture de l'Histoire est essentiellement narrative, d'autre part, l'écriture historique se soumet à plusieurs contraintes de la réalité et de la forme, au contraire de la

[147] J. Le Goff, *op. cit.*, pp. 43 et 45.
[148] J. Leduc, *op. cit.*, p. 200.

littérature qui permet plus de liberté. Sur ce point, la réécriture s'approche de l'écriture historique en se limitant la liberté. Enfin, nous pouvons reconnaître une parenté entre l'histoire narrative et la réécriture littéraire, sur le fait qu'elles se fondent sur les sources extérieures, en ayant recours à l'imagination pour les compléter. L'intérêt d'A. France pour l'Histoire semble donc avoir une relation profonde avec sa pratique de la réécriture.

Il nous faudrait retenir encore un point : comme nous l'avons vu, Michelet considère le travail de l'historien comme une façon d'« entendre les mots qui ne furent jamais dits, qui restèrent au fond des cœurs » et de « faire parler les silences de l'histoire »[149]. En face de ce « document comme voix », dont parle Barthes, Michelet avoue que « sa [le peuple] langue, elle m'était inaccessible », et que « [j]e n'ai pu le faire parler »[150]. Barthes le qualifie de « premier des auteurs de la modernité à ne pouvoir que chanter une impossible parole »[151]. Il est très intéressant que Michelet évoque ce thème de la « voix », car le thème du folklore que nous allons aborder relève aussi de la tentative de restituer la voix du peuple, qui était privé d'écriture.

[149] Cité par Barthes, *Michelet, op. cit.*, p. 79.
[150] *Ibid.*, p. 154.
[151] R. Barthes, *ibid.*, p. 144.

I. 1. B. Le Folklore

Le folklore et la philologie sont fréquemment évoqués dans les textes d'Anatole France, et ces deux disciplines représentent une partie importante de la mode du médiévisme au XIXe siècle. En général, les domaines du folklore et de la philologie semblent plus proches de la littérature que ne l'est l'Histoire. En effet, à la différence de cette dernière, ils n'excluent pas de leurs objets d'études les productions fictives qui relèvent de l'imaginaire. Cependant, pour prendre leurs définitions originales, l'objet littéraire ne correspond pas nécessairement à l'intérêt principal de ces deux disciplines : le folklore recouvre tous les éléments qui composent la culture populaire, comme la chanson, les cérémonies ou la cuisine, et la philologie traite de toute sorte de document écrit, voire même des monuments historiques et des monnaies anciennes. Ces deux sciences sont plutôt inclues dans l'étude de l'histoire culturelle. Il est probable qu'A. France s'intéresse à ces deux domaines pour leur caractère historique. Par ailleurs, le folklore et la philologie n'ont pas pour objet exclusivement l'époque du Moyen Âge. Dans cette partie, abordons l'influence du folklore sur l'écrivain.

a. Marginalité du folklore

Tout d'abord, nous allons préciser ce qu'est le folklore. Alors que nous avons vu le développement de l'intérêt pour le peuple dans l'Histoire du XIXe siècle, le folklore s'intéresse précisément au peuple même. De même que l'Histoire, le folklore en tant que domaine de recherche s'établit au XIXe siècle. Néanmoins, cette science du peuple ne constitue pas une discipline indépendante comme l'Histoire, dans l'institution universitaire française, pas plus qu'aujourd'hui[152]. Il est remarquable que l'étude folklorique reste dans une telle marginalité.

Observons brièvement l'Histoire des études fokloriques. Suivant l'article « Folklore » rédigé par Anne-Marie Thiesse dans *Le Dictionnaire du littéraire*, l'intérêt pour le folklore commence au milieu du XVIIIe siècle, dans le mouvement de formation des identités et des cultures nationales des pays européens ; ce mouvement était une « réaction contre l'hégémonie exercée par la France »[153]. De ce fait, à l'origine, la France reste en marge du mouvement folklorique. C'est après la Révolution que l'étude synthétique du folklore est abordée en France, en raison de la nécessité de l'unité nationale à l'échelle culturelle[154]. D'une part l'Académie celtique, fondée en 1804, prépare les bases des études folkloriques, d'autre part le gouvernement du premier Empire envoie une circulaire à tous les préfets des

[152] Anne-Marie Thiesse, « Folklore », in *Le Dictionnaire du littéraire*, sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 242 (Quadrige).
[153] *Ibid.*, p. 241.
[154] *Ibid.*, p. 241.

départements en vue de saisir l'actualité de la vie régionale en détail[155]. Cependant, ce mouvement s'interrompt de 1830 à 1870 ou 1880 environ, en France. Dans son article sur l'histoire du folklore en France, Arnold Van Gennep, le folkloriste, explique cette interruption par une opposition entre les folkloristes et les historiens. En premier lieu, l'enthousiasme des historiens pour l'étude des documents historiques du Moyen Âge jusqu'à la Renaissance, comme nous venons de le voir, a fait sombrer l'étude des monuments préhistoriques et des patois conduite par les prédécesseurs folkloristes comme l'Académie celtique ou la Société des Antiquaires de France[156]. En deuxième lieu, l'objectif de l'Académie celtique consistant à réagir contre la tendance des historiens et des archéologues à expliquer « toute la vie française par l'influence seule des Romains, et indirectement des Grecs d'une part, ou de l'autre par des influences germaniques », cette attitude des folkloristes a suscité une réaction de ces derniers[157]. Provoquées par le nationalisme qui suit la défaite, les recherches folkloriques sont reprises après 1870. Le mot « folklore », que l'érudit britannique Williams Thoms a proposé en 1846, entre dans le vocabulaire français en 1880[158]. Cependant, même après cet âge d'or du folklore français à la fin du siècle, comme nous l'avons déjà évoqué, il demeure marginal, voire même méprisé selon Van Gennep, dans le milieu scientifique.

En ce qui concerne cette infériorité du folklore en France, A.-M. Thiesse en présente plusieurs raisons, parmi lesquelles on trouve des explications politiques : outre l'origine du mouvement du folklore en tant que réaction des pays européens contre la domination culturelle par la France, l'utilisation du folklore par les régimes totalitaires (surtout pendant la Seconde Guerre mondiale) a empêché le folklore d'être reconnu comme discipline scientifique[159]. De plus, elle fait remarquer que la tendance élitiste fait obstacle au développement du folklore, particulièrement dans le domaine littéraire : une connotation dépréciative s'est attachée au terme du « folklore » à cause du caractère « kitsch » de la culture populaire, ce qui a empêché l'usage de ce mot comme nom d'une discipline, pour remplacer le terme de folklore par l'ethnologie, l'ethnographie ou l'anthropologie culturelle[160]. Van Gennep, de son côté, souligne davantage cette tendance : il relève que le terme même de « populaire » implique une nuance péjorative. En précisant que ce terme possède plusieurs sens différents, il montre que l'on utilise cet adjectif de « populaire » pour désigner « ce qui, étant grossier, brutal, ou paraissant illogique, contraire à la religion, au droit, à l'organisation politique et sociale du moment considéré, ne se rencontre que dans ce qu'on nomme les basses classes, ou les couches inférieures de la population. »[161] Cette image vulgaire et

[155] Arnold Van Gennep, *Le Folklore français*, t. III, Paris, Robert Laffont, 1999, pp. 2914-2915.
[156] *Ibid.*, p. 2917.
[157] *Ibid.*, pp. 2913 et 2918.
[158] Daniel Madelénat, « Les travaux consacrés aux contes folkloriques français », in *La Fabrique du Moyen Âge au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 241.
[159] A.-M. Thiesse, *op. cit.*, p. 242.
[160] *Ibid.*, pp. 240-241.
[161] A. Van Gennep, *Le Folklore français*, t. I, 1998, *op. cit.*, pp. 41-42.

désordonnée du « populaire » confère au folklore une connotation négative que l'on peut rapprocher de la notion de « kitsche ». Dans un article intitulé « Les travaux consacrés aux contes folkloriques français », Daniel Madelénat fait remarquer que « pour l'érudit du XIXe siècle, la plupart du temps la culture populaire n'est pas conçue comme un savoir et une pratique vigoureux et créatifs, mais comme une mentalité en ruines, hantée de vestiges et de débris »[162]. Van Gennep déclare même qu'au XIXe siècle, « existait encore le préjugé qu'écrire et travailler pour ce qu'on nomme le grand public était s'abaisser »[163].

En outre, le statut du folklore est abaissé en raison de la forte valorisation accordée à la tradition gréco-romaine. Comme nous l'avons vu dans l'opposition entre les folkloristes et les historiens qui a causé l'interruption des études folkloriques, la culture folklorique, plus précisément la culture gauloise et celtique était nettement opposée à la civilisation gréco-romaine. Et le respect pour cette dernière occupe toujours le milieu scientifique ou académique, ce qui lui fait dédaigner la culture autochtone française. Van Gennep critique cette « aristocratie » des érudits qui ne regardent que les Grecs et les Romains, et qui considèrent « l'Antiquité méditérannéenne comme noble, la vie moderne continentale comme vulgaire et dégénérée »[164]. D'autre part, A.-M. Thiesse affirme que la littérature orale et populaire n'est pas aussi valorisée en France qu'ailleurs, parce que dans le champ cuturel français, la littérature nationale est appuyée sur un corpus écrit et étroitement associée aux élites sociales[165]. Il est intéressant que les thèmes folkloriques soient présentés en rivalité avec la culture latine classique et autoritaire, depuis le XIIIe siècle[166].

Vu les remarques sur la vogue de la chanson populaire dans le public qui apparaît à la suite des collectes systématiques au début du XIXe siècle[167], et sur l'apparition de toute une génération de folkloristes professionnels ou amateurs, lors de l'âge d'or du folklore de 1870 à 1921[168], il nous semble que Van Gennep exagère un peu le mépris et l'indifférence pour le folklore en France[169] ; il est possible que sa critique sévère ait résulté de sa propre expérience de la carrière difficile d'un folkloriste[170]. Cependant, il est certain que l'étude folklorique n'est pas bien enracinée dans le milieu intellectuel en France, et que la discipline même du folklore et l'objet d'études folkloriques sont considérés comme mineurs, au moins à l'époque d'Anatole France.

---

[162] D. Madelénat, *op. cit.*, p. 244.
[163] A. Van Gennep, *Le Folklore français*, t. I, *op. cit.*, p. 35.
[164] A. Van Gennep, *Le Folklore français*, t. III, *op. cit.*, pp. 2915-2916 et 2918.
[165] A.-M. Thiesse, *op. cit.*, pp. 241-242.
[166] D. Madelénat, *op. cit.*, p. 247.
[167] Paul Bénichou, *Nerval et la chanson folklorique*, Paris, José Corti, 1970, pp. 52-53.
[168] Michèle Simonsen, *Le Conte populaire français*, 3e éd., Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 23 (Que sais-je ?).
[169] A. Van Gennep, *Le Folklore français*, t. I, *op. cit.*, pp. 34-35, par exemple.
[170] A.-M. Thiesse mentionne la carrière de Van Gennep qui n'a pas eu de poste universitaire, à part une courte période à Neuchâtel, comme exemple de la marginalité du folklore dans l'université française (*op. cit.*, p. 242).

b. Définition du folklore : les objets d'étude

Nous allons voir à présent quelle est la définition du folklore et ce qui fait l'objet de l'étude folklorique. Le mot « folklore », traduction saxonne du terme allemand[171], signifie « science du peuple » : *Folk* veut dire *Peuple*, et *Lore* veut dire *Connaissance, science*[172]. De plus, ce mot « folklore » désigne généralement la discipline ainsi que son objet d'études[173]. Et le folklore a pour objet toutes les choses matérielles, spirituelles et événementielles qui constituent la vie du peuple. Nous reproduisons ci-dessous une liste des composantes du *folklore* donnée dans *Le Conte populaire français* par Michèle Simonsen :

– les fêtes, les danses, les jeux, etc. ;
– les costumes, les instruments de musique, les arts plastiques populaires, etc. ;
– les croyances populaires et les superstitions, les prières, les exorcismes, les rites, etc. ;
– les recettes de cuisine, etc.[174]

M. Simonsen y ajoute en tant que « folklore verbal » les contes populaires, les chansons, les proverbes, les dictons, les rondes, les comptines, les devinettes, les salutations, etc. Ici, il apparaît une parenté entre le folklore et l'ethnologie, l'ethnographie et l'anthropologie culturelle. Mais, même si ces dernières disciplines se chargent de la science du peuple, à la place du folklore, dans l'université française, l'étude folklorique n'est pas complètement recouverte par eux. La cause en est qu'ils sont enclins à exclure la littérature populaire de leur objet de recherches[175]. Van Gennep, de son côté, rappelle que l'ethnologie et l'ethnographie sont liés plutôt à l'étude des mœurs et coutumes des peuples « étrangers », « sauvages » ou « primitifs », et que l'on tente depuis longtemps d'éviter l'assimilation du folklore avec ces disciplines[176]. Le folklore ne s'identifie donc pas aux domaines comme l'ethnologie ou l'anthropologie, surtout à l'égard de l'objet littéraire.

Cependant, même dans le domaine du folklore, les éléments littéraires ne tiennent pas de place centrale. D'après Van Gennep, l'étude et la collecte des objets littéraires folkloriques comme les dictons et les proverbes remontent jusqu'au haut Moyen Âge, et sous l'influence de Perrault ou des frères Grimm, l'élément littéraire a occupé les premières places dans la science du peuple au début du XIXe siècle ; malgré cela, l'étude méthodique des contes et des légendes a été relativement tardive[177]. D. Madelénat relève que le passéisme et la nostalgie romantiques n'arrivent pas à provoquer l'enthousiasme pour les contes populaires[178]. D.

[171] *Ibid.*, p. 240.
[172] A. Van Gennep, *Le Folklore français*, t. I, *op. cit.*, p. 12.
[173] A.-M. Thiesse, *op. cit.*, p. 240.
[174] M. Simonsen, *op. cit.*, p. 10.
[175] A.-M. Thiesse, *op. cit.*, p. 242.
[176] A. Van Gennep, *Le Folklore français*, t. I, *op. cit.*, pp. 13-14 et 41.
[177] *Ibid.*, pp. 33-34.
[178] D. Madelénat, *op. cit.*, p. 240.

Madelénat et M. Simonsen conviennent que l'étude sérieuse des contes populaires est abordée vers 1870 seulement, en France[179]. La littérature populaire, en particulier le conte, est mise à la marginalité du folklore qui est censé être marginal lui-même. Par ailleurs, nous reprenons la définition du conte populaire donnée par M. Simonsen : un type de récit en prose d'événements fictifs transmis oralement[180]. En principe, il n'existe aucun auteur déterminé pour le conte folklorique. Il nous faudra revenir sur cet anonymat du conte un peu plus loin.

Nous pouvons ajouter quelques remarques sur la caractéristique du folklore. Dans un mouvement du « populisme nationaliste »[181], le peuple est considéré comme conservateur de la tradition culturelle et morale des ancêtres nationaux[182] et on croit pouvoir accéder à l'antique passé de la nation à travers l'étude de la culture populaire[183]. De plus, l'idée selon laquelle la civilisation paysanne est en train de disparaître suscite la nostalgie romantique pour ce qui n'est plus, et cette nostalgie attire l'attention des gens de la fin du siècle sur le folklore[184]. Dans un tel contexte, d'abord, la recherche de l'origine constitue une des préoccupations principales des folkloristes. En outre, l'étude folklorique tend à traiter du monde paysan, idéalisé et opposé au monde urbain industriel[185]. Cette problématique de l'origine et cette idéalisation du passé révolu contre la société moderne sont partagées par le concept du médiévisme.

c. Le Folklore et le médiévisme

Bien que le folklore ait pour objet plutôt la préhistoire, l'étude folklorique est souvent rapprochée de l'image du Moyen Âge. Il n'est pas rare que, comme le fait remarquer Paul Bénichou dans *Nerval et la chanson folklorique*[186], des contes ou des chansons médiévaux soient confondus avec ceux du folklore. Il nous semble que cela prouve combien le Moyen Âge est conçu comme l'origine de la nation par les gens du XIXe siècle. En réalité, les folkloristes et les médiévistes partagent des sujets et objets d'études. En ce qui concerne la relation entre le folklore et le médiévisme, nous nous référons à l'article déjà cité de D. Madelénat. Selon lui, une affinité entre les œuvres écrites médiévaux et les contes oraux conduit les médiévistes à s'intéresser aux contes folkloriques[187]. Et la mentalité du Moyen Âge, ainsi que le passé antique national, est considérée comme conservée dans la tradition populaire[188]. D'une part, les folkloristes s'efforcent de restituer un état idéal du conte pour

[179] *Ibid.*, p. 241 ; M. Simonsen, *op. cit.*, p. 23.
[180] M. Simonsen, *ibid.*, p. 9.
[181] D. Madelénat, *op. cit.*, p. 241.
[182] A.-M. Thiesse, *op. cit.*, p. 241.
[183] D. Madelénat, *op. cit.*, p. 241.
[184] *Ibid.*, p. 241.
[185] A.-M. Thiesse, *op. cit.*, p. 241.
[186] P. Bénichou, *op. cit.*, p. 88.
[187] D. Madelénat, *op. cit.*, p. 240.
[188] *Ibid.*, p. 243.

retrouver une pureté de haute époque celtique ou médiévale[189], d'autre part, les médiévistes étudient l'origine de l'épopée ou des légendes arthuriennes[190] ; la question génétique se trouve toujours privilégiée par les uns et les autres. Les folkloristes, de leur côté, sont attirés par le Moyen Âge en tant que période où coexistent harmonieusement la culture orale et la culture écrite : dans l'échange réciproque entre la culture populaire et la culture savante, les thèmes et les schèmes folkloriques sont repris par l'œuvre littéraire comme l'épopée, le roman et le fabliau, et « [l]e Moyen Âge apparaît comme le moment par excellence où les histoires populaires fleurissent en littérature »[191]. Dans cette rencontre du folklore et de l'étude médiévale, le merveilleux et l'irréel du conte populaire sont attachés à l'image du Moyen Âge forgée par les historiens comme A. Thierry et Michelet : naïveté et superstition, errances et famines, cruautés et illuminations[192]. Et D. Madelénat observe que les historiens de la littérature et les folkloristes s'accordent sur le caractère de la « francisation » des thèmes traditionnels, d'une part dans la littérature médiévale, d'autre part dans les contes populaires : l'élimination du surnaturel excessif, la rationalisation, l'humour et la raillerie[193].

Malgré ces recoupements, il surgit un antagonisme entre les médiévistes et les folkloristes. D'ailleurs, les contes folkloriques n'ayant ni lieu ni date précis, les médiévistes ou les philologues, dont un des objets principaux est de préciser les faits historiques sur un texte, avaient nécessairement de la difficulté à intégrer cette littérature orale à leurs études[194]. En outre, les orientations et les objectifs d'études sont opposés entre les folkloristes et les médiévistes. Quant aux folkloristes, en poursuivant une forme originale et primitive d'un conte ou d'un type d'histoire, ils proposent des hypothèses dépourvues de toute preuve objective (car la forme originale du conte est absente), qui sont contradictoires et se détruisent l'une l'autre. En revanche, les médiévistes, qui travaillent généralement à partir de documents écrits, veulent des preuves[195], et jusqu'aux années 70, ils ne considéraient pas les contes sous leur forme orale, mais écrite seulement[196]. Eu égard à la tendance des médiévistes à valoriser moins la source que l'art et l'auteur[197], il nous semble que les médiévistes sont enclins à considérer leur objet comme littérature ou art, au contraire des folkloristes qui n'ont pas l'air de tenir compte de la valeur artistique de leur objet, au moins au XIXe siècle. Du reste, tandis que les folkloristes tiennent l'œuvre médiévale pour un simple document à déconstruire, afin de restituer la forme originale du conte, pour les médiévistes les contes sont de simples documents à réduire à l'état de matériau de la littérature médiévale, en vue de découvrir

189 *Ibid.*, p. 243.
190 *Ibid.*, p. 244.
191 *Ibid.*, pp. 245-246.
192 *Ibid.*, p. 245.
193 *Ibid.*, p. 245.
194 *Ibid.*, p. 240.
195 *Ibid.*, p. 247.
196 *Ibid.*, p. 250.
197 *Ibid.*, p. 247.

l'esthétique de cette dernière[198].

Par là, nous pouvons dire que le folklore n'est que secondaire ou supplémentaire pour les médiévistes, alors qu'il fait partie de la mode du médiévisme et se confond avec l'étude du Moyen Âge dans la conscience générale. Dans cette opposition des deux domaines, il est remarquable que Gaston Paris, qui est un philologue familier à A. France[199], soit évoqué comme un des médiévistes exceptionnels qui ont adopté la théorie des folkloristes, par D. Madelénat[200] et Van Gennep[201].

d. Le Folklore et la littérature

Tandis que la littérature occupe une place relativement restreinte dans le folklore, l'influence du second sur la première est indiscutable, et remonte loin dans l'histoire littéraire, avant l'apparition de la notion de folklore. D'abord, Van Gennep et M. Simonsen rappellent que Rabelais s'inspire beaucoup de la culture populaire[202] et insère des éléments folkloriques dans son œuvre, par exemple des jeux enfantins[203]. À propos de la chanson populaire, P. Bénichou cite un passage de Montaigne où il oppose la poésie populaire à la poésie savante des salons et des cours, afin d'admirer la première[204]. Alors que cette admiration de la chanson populaire, en tant que poésie selon la nature, apparaît chez des poètes comme Malherbe, il était fréquent qu'une telle admiration ne soit pas sérieuse mais mêlée d'humour, en vue de critiquer la poésie savante et insipide ; il faut attendre le XVIIIe siècle pour voir « l'apologie sans arrière-pensée de la naïveté poétique », celle qui est faite par Rousseau par exemple[205]. Il est remarquable qu'à travers ce contraste de la poésie naïve et de l'esthétique classique, le mot « naïveté » signifie des caractères divers, tels qu'être naïf, populaire, primitif et médiéval[206]. D'autre part, pour le conte populaire, M. Simonsen relève que depuis la Renaissance les recueils de contes littéraires ou les « contes de fées » sont parfois devenus un genre à la mode, malgré le mépris des lettrés à l'époque classique[207]. Entre autres, les contes de Charles Perrault obtiennent un grand succès non seulement à la cour mais aussi auprès du peuple. Cependant, cette vogue des contes de fées ne dure pas longtemps, et à partir du XVIIIe siècle, les contes populaires sont réservés aux enfants[208]. Ici encore, apparaît sans cesse l'opposition entre la littérature savante et classique d'une part, et la littérature populaire

[198] *Ibid.*, p. 250.
[199] Le conte « Le Jongleur de Notre-Dame » est dédié à Gaston Paris, comme nous le verrons de façon plus précise.
[200] D. Madelénat, *op. cit.*, p. 251.
[201] A. Van Gennep, *Le Folklore français*, t. III, *op. cit.*, p. 2920.
[202] M. Simonsen, *op. cit.*, pp. 17-18.
[203] A. Van Gennep, *Le Folklore français*, t. I, *op. cit.*, p. 32.
[204] P. Bénichou, *op. cit.*, p. 34.
[205] *Ibid.*, pp. 34-41.
[206] *Ibid.*, p. 40.
[207] M. Simonsen, *op. cit.*, p. 18. L'auteur montre que « Contes de ma mère l'Oye » est une des appellations péjoratives données par les lettrés classiques.
[208] *Ibid.*, pp. 19-20.

et naïve d'autre part.

Enfin, quant au XIXe siècle, A.-M. Thiesse relève que les représentations de la culture populaire, comme les descriptions de fêtes et de coutumes paysannes, se multiplient dans les romans, les récits de voyages et les mises en scène théâtrales[209]. Un article dans le *Dictionnaire Nerval* fait remarquer que pendant ce siècle, l'équivalence sémantique s'établit entre le terme *poétique* et les mots tels que *populaire, authentique, oral, primitif, originel*, et tous ces mots sont conçus comme des antonymes de *savant* ou de *cultivé*[210]. Eu égard à la tradition élitiste dans le milieu scientifique et littéraire, nous y reconnaissons un grand changement, ou une tentative du changement des valeurs. Par ailleurs, pour les lettrés européens de cette époque, on privilégie plutôt les créations des élites sociales et culturelles qui empruntent des éléments des cultures populaires que ces cultures mêmes[211]. Compte tenu des faits que les contes de fées qui étaient en vogue à la fin du XVIIe siècle étaient en fait éloignés de la tradition populaire[212], et que Perrault remanie et transforme largement les contes populaires[213], les contes folkloriques donnent l'impression d'être depuis toujours l'objet de la recréation littéraire. Du reste, il est à remarquer que l'intérêt pour les contes folkloriques contribue à la mode du conte moderne du XIXe siècle ; le conte merveilleux moderne s'impose à la suite des publications des contes de Grimm (1812 et 1815)[214], et les conteurs modernes s'efforcent de reproduire l'oralité du conte traditionnel dans leurs ouvrages[215].

Au sujet de la littérature du XIXe siècle, il ne faut pas négliger le rapport du sentiment romantique au folklore. Comme nous l'avons évoqué plus haut, l'intérêt pour l'origine et la nostalgie pour ce qui n'est plus, qui sont les éléments très chers aux romantiques, semblent attirer naturellement ceux-ci vers les thèmes folkloriques. S'y ajoute une théorie des romantiques sur la créativité collective et spontanée du peuple, pour les rapprocher du folklore, bien que P. Bénichou et M. Simonsen affirment que cette théorie romantique ne s'applique pas à la réalité de la création dite populaire. En fait, il existe un auteur et même des versions originales connues pour une chanson populaire[216], et la littérature orale, comme le conte, est pratiquée dans un contexte précis et un système complexe qui déterminent et limitent la situation du « contage » et le type de conteurs et d'auditeurs[217]. M. Simonsen souligne que les frères Grimm se situent eux aussi au centre du mouvement romantique allemand ; de plus, leurs études folkloriques sont appuyées sur leur théorie qui exalte la poésie

[209] A.-M. Thiesse, *op. cit.*, p. 241.
[210] « Chansons populaires », dans Claude Pichois et Michel Brix, *Dictionnaire Nerval*, avec la collaboration de Jacques Bony et de Hisashi Mizuno, Tusson, Éditions du Lérot, 2006, p. 99.
[211] A.-M. Thiesse, *op. cit.*, p. 241.
[212] M. Simonsen, *op. cit.*, p. 18.
[213] *Ibid.*, pp. 3 et 20.
[214] Jean-Jacques Vincensini, « Conte », in *Le Dictionnaire du littéraire*, *op. cit.*, p. 119.
[215] Jean-Pierre Aubrit, *Le Conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, 1997, pp. 68-71 et 101-102.
[216] P. Bénichou, *op. cit.*, p. 13.
[217] M. Simonsen, *op. cit.*, pp. 49-51.

« naturelle », opposée à la posie « savante »[218]. De ce fait, il est possible de situer cet intérêt pour la culture populaire du XIXe siècle, ainsi que le mouvement du romantisme français, sous l'influence du romantisme allemand. P. Bénichou évoque plusieurs témoignages des romantiques, à commencer par Mme de Staël[219], qui déplorent la pauvreté de la tradition de la littérature populaire en France, par rapport à d'autres pays, surtout l'Espagne, l'Angleterre et l'Allemagne, qui sont beaucoup plus avancés dans ce domaine du folklore[220].

Malgré cela, il nous faut nous garder de surestimer l'intérêt des romantiques pour l'objet folklorique. Outre la remarque déjà citée de D. Madelénat sur le fait que le romantisme n'a suscité aucun intérêt pour le conte populaire, P. Bénichou, de son côté, relève que la contribution des écrivains romantiques les plus illustres est assez mince à ce sujet[221]. Bien que les romantiques apprécient les chansons populaires à juste titre[222], leur intérêt pour ces dernières n'est pas plus notable que celui des autres[223] : selon P. Bénichou, leurs citations des chansons populaires ne sont pas nombreuses ni très précises, et même Hugo, qui emprunte souvent la forme des textes traditionnels étrangers ou le style de la poésie orale, refaçonne toute matière à tel point qu'il ne retient presque rien du style oral. De plus, la forme poétique que Hugo exploite est, en réalité, une variante nouvelle et romantique de la chanson littéraire, qui n'est pas issue de la poésie orale folklorique[224]. Michelet lui-même, pourtant attaché à la question du peuple, ne semble pas bien connaître les chansons populaires de France, tout en ayant le projet d'une encyclopédie des chants populaires et l'idée concrète du caractère de la poésie populaire[225]. Les écrivains romantiques, en général, ne peuvent pas échapper à la difficulté de combler le décalage entre l'image idéalisée de la mythologie populaire et la réalité de la tradition populaire ; il en est de même de leur prédilection pour les sujets historiques[226]. En outre, P. Bénichou suggère que c'est une tendance du XIXe siècle, même au-delà du cercle des romantiques[227]. Parmi les écrivains romantiques, Chateaubriand et Charles Nodier se distinguent par leur instinct pour la valeur de la poésie populaire en elle-même, et pour son caractère qui la sépare de la littérature savante, dans l'étude de P. Bénichou[228]. Mais les écrivains qui s'imposent avant tout au sujet du folklore sont George Sand (1804-1876) et Gérard de Nerval (1808-1855).

[218] *Ibid.*, p. 21.
[219] P. Bénichou, *op. cit.*, pp. 54-56.
[220] *Ibid.*, pp. 87-91.
[221] *Ibid.*, p. 145.
[222] A. Van Gennep, *Le Folklore français*, t. I, *op. cit.*, p. 34.
[223] P. Bénichou, *op. cit.*, p. 145.
[224] *Ibid.*, pp. 145-146.
[225] *Ibid.*, pp. 150-152.
[226] *Ibid.*, pp. 87 et 95.
[227] *Ibid.*, p. 95.
[228] *Ibid.*, pp. 69, 96 et 99.

e. Les Folkloristes littéraires : George Sand et Gérard de Nerval

- 1. Le Folklore chez George Sand

George Sand exprime son admiration pour la vie paysanne et la culture régionale traditionnelle dans ses romans champêtres : *Jeanne* (1844), *La Mare au Diable* (1846), *La Petite Fadette* (1849), *François le Champi* (1850), *Les Maîtres sonneurs* (1853), etc. Ces ouvrages présentent beaucoup de descriptions folkloriques. Elle publie aussi des articles tels que « Mœurs et Coutumes du Berry » (1851) et « Visions dans la nuit » (1852), un recueil intitulé *Légendes rustiques* (1858) et des contes de style folklorique recueillis dans *Contes d'une grand-mère* (1873 et 1876). Au sujet de la culture régionale, elle exprime souvent le sentiment de la perte, de même que les autres écrivains qui traitent du folklore : « depuis Rabelais et Montaigne, les progrès de la langue nous ont fait perdre bien des vieilles richesses »[229], « [d]éjà la moitié des cérémonies celtiques, païennes ou moyen âge, que j'ai vues encore en pleine vigueur dans mon enfance, se sont effacées. Encore un ou deux ans peut-être, et les chemins de fer passeront leur niveau sur nos vallées profondes, emportant, avec la rapidité de la foudre, nos antiques traditions et nos merveilleuses légendes »[230]. Le développement de la civilisation apparaît ici en tant que courant destructeur de la culture rurale traditionnelle.

Dans son article intitulé « George Sand folkloriste », Van Gennep est très sévère avec cette écrivaine, tout en reconnaissant cependant sa documentation folklorique plus riche qu'on ne pensait et la justesse de sa reproduction du dialecte dans ses romans[231]. Il fait remarquer que le nombre des thèmes folkloriques observés chez George Sand est relativement restreint, les mêmes thèmes revenant plusieurs fois dans différents ouvrages[232]. Et les thèmes qu'elle adopte sont tantôt courants dans la littérature générale, tantôt proprement romantiques, ce qui révèle un manque d'originalité chez elle[233]. En outre, toujours d'après Van Gennep, sa description folklorique est très insuffisante et pourvue d'erreurs énormes sur le plan comparatif, et il affirme que la connaissance de George Sand sur le folklore est assez pauvre[234]. Van Gennep observe que cette romancière « n'a pris dans le folklore que les sections plus ou moins étudiées par ses devanciers et qu'elle n'a vu de la réalité observable que sur quoi les livres des autres avaient attiré son attention »[235]. George Sand ne cherche que ce qui est « poétique » (ce que Van Gennep appelle « maladie de l'époque ») et le folklore est

[229] George Sand, *La Mare au Diable – François le Champi*, édition de P. Salomon et J. Mallion, Paris, Garnier Frères, 1962, p. 131.
[230] *Ibid.*, p. 132.
[231] A. Van Gennep, *Le Folklore français*, t. III, *op. cit.*, pp. 3062 et 3064-3065.
[232] *Ibid.*, p. 3062.
[233] *Ibid.*, pp. 3062 et 3065.
[234] *Ibid.*, pp. 3064 et 3069.
[235] *Ibid.*, p. 3063.

réduit chez elle à un accessoire de sa politique « humaine » et « humanitaire »[236].

Cette condamnation par Van Gennep doit venir de son point de vue de folkloriste qui tient à la précision des faits folkloriques : il rappelle que d'autres folkloristes traitent également des ouvrages de George Sand avec prudence[237]. Cependant, il exprime nettement son dégoût pour la littérature de George Sand, de sorte que nous le soupçonnons d'être excessif dans son rejet de la romancière[238]. En revanche, P. Bénichou ne doute pas qu'elle ait un sentiment intime de la vie rustique et de la poésie populaire, et il affirme que George Sand était un cas unique, parmi les grands écrivains contemporains, qui puisât les thèmes folkloriques directement dans ses souvenirs de la vie campagnarde. Selon P. Bénichou, « [e]n matière de chansons populaires, son expérience et sa sincérité sont certaines » et il n'y a pas de doute sur l'authenticité des chansons traditionnelles citées par George Sand[239]. En effet, dans l' « Appendice » à *La Mare au Diable*, texte que Van Gennep cite en tant qu'unique exemple de description détaillée du folklore[240], l'auteur peint les cérémonies traditionnelles du mariage en détail et d'une manière vivante, en précisant qu'elle a assisté à ces cérémonies en personne. Elle y ajoute ses propres hypothèses sur le sens des cérémonies, à la façon de la mythologie comparée ou de l'analyse psychologique, telles que : « Mais pourquoi cette ovation à un personnage si repoussant [le *jardinier* qui est un rôle joué dans une cérémonie] ? [...] Sans doute il y a là un mystère antérieur au christianisme, et qui rappelle la fête des Saturnales, ou quelque bacchanale antique »[241], ou « [c]eci [un rôle ridiculisé d'*ingénieur*] est-il une addition au formulaire antique de la cérémonie, en moquerie des théoriciens en général que le paysan coutumier méprise souverainement, ou en haine des arpenteurs qui règlent le cadastre et répartissent l'impôt, ou enfin des employés aux ponts et chaussées qui convertissent des communeaux en routes, et font supprimer de vieux abus chers au paysan ? »[242] De plus, George Sand rappelle son expérience de l'écoute des contes racontés par un chanvreur (broyeur de chanvre) et elle souligne des effets produits par des bruits des instruments ou des mots perdus, dans la pratique orale du conte :

> Je me souviens d'avoir passé ainsi les premières heures de la nuit autour des broyes [instruments qui servent à briser la tige du chanvre] en mouvement, dont la percussion impitoyable, interrompant le récit du chanvreur à l'endroit le plus terrible, nous faisait passer un frisson glacé dans les veines. Et souvent aussi le bonhomme continuait à parler en broyant ; et il y avait quatre à cinq mots perdus : mots effrayants, sans doute,

[236] *Ibid.*, p. 3063.
[237] *Ibid.*, p. 3061.
[238] De plus, il nous semble un peu étrange que Van Gennep relève que l'activité folklorique de Sand cesse avant le début du grand mouvement folklorique entre 1870-1880, pour mettre l'accent sur la brièveté de son intérêt pour le folklore (*ibid.*, p. 3065), alors qu'elle meurt en 1876.
[239] P. Bénichou, *op. cit.*, p. 153.
[240] A. Van Gennep, *Le Folklore français*, t. III, *op. cit.*, p. 3063.
[241] G. Sand, *La Mare au Diable – François le Champi*, *op. cit.*, p. 170.
[242] *Ibid.*, p. 171.

> que nous n'osions pas lui faire répéter, et dont l'omission ajoutait un mystère plus affreux aux mystères déjà si sombres de son histoire.[243]

Et au début du même « Appendice », elle fait ses excuses au lecteur de ne pas avoir su « traduire » mieux le « langage antique et naïf des paysans »[244]. Nous y reconnaissons la problématique de la représentation du dialecte en écriture.

Y a-t-il quelque influence de George Sand sur Anatole France ? D'après les remarques de M.-C. Bancquart et de J. Levaillant, les deux écrivains entretenaient de bonnes relations. D'une part, George Sand salue la publication des *Noces corinthiennes* et trouve une belle langue et un talent en A. France qui est sur le point de devenir romancier[245], d'autre part, le second fait l'éloge des *Contes d'une grand-mère*[246]. A. France écrit une histoire de la relation entre George Sand et Alfred de Musset dans un recueil intitulé *Les Poèmes du souvenir* (1910)[247], ce qui prouve son intérêt pour la vie et la figure de cette romancière. Et il lui consacre un article de *La Vie littéraire*, « George Sand et l'Idéalisme dans l'Art », paru le 6 novembre 1887. En rendant compte d'une étude sur George Sand, A. France admire son idéalisme : « Madame Sand fut un artisan d'idéal : c'est pour cela que je l'aime et que je la vénère »[248], et il profite de cet éloge pour critiquer le naturalisme et le décadent. D'après lui, « [l]'art naturaliste n'est pas plus vrai que l'art idéaliste »[249], car « [n]aturalistes et idéalistes sont également les jouets des apparence ; ils sont, les uns et les autres, en proie au spectre de la caverne. »[250] Puis, en précisant que « [l]a nature n'est que ce qu'elle paraît : elle n'est en soi ni belle ni laide »[251], A. France proclame : « puisque tous les témoignages que nous portons de la nature ont aussi peu de réalité objective les uns que les autres, puisque toutes les images que nous nous faisons des choses correspondent non pas aux choses elles-mêmes, mais seulement aux états de notre âme, pourquoi ne point rechercher et goûter de préférence les figures de grâce, de beauté et d'amour ? »[252] Ces phrases semblent nous révéler une sorte de principe de son esthétique. Enfin, il se réclame d'une parole de George Sand : « Par une loi naturelle, l'esprit humain ne peut s'empêcher d'embellir et d'élever l'objet de sa contemplation », pour conclure que le naturalisme est inhumain et le décadent dangereux, en ramenant l'humanité à la barbarie primitive et à la bestialité[253]. Ces idées peuvent également

[243] *Ibid.*, p. 140.
[244] *Ibid.*, p. 131.
[245] M.-C. Bancquart, *Anatole France polémiste*, *op. cit.*, pp. 46 et 64 ; M.-C. Bancquart, *Anatole France. Un sceptique passionné*, *op. cit.*, pp. 95-96 ; J. Levaillant, *op. cit.*, p. 153.
[246] J. Levaillant, *ibid.*, p. 153. De plus, J. Levaillant observe une parenté entre le personnage du héros de *Thaïs* d'A. France et celui de *Lélia* de George Sand (pp. 229-230).
[247] A. France, *Les Poèmes du souvenir*, *Œuvres complètes illustrées*, t. XXI, *op. cit.*, 1931, pp. 359-364.
[248] A. France, « George Sand et l'Idéalisme dans l'Art », *La Vie littéraire*, première série, *op. cit.*, p. 305.
[249] *Ibid.*, p. 303.
[250] *Ibid.*, p. 304.
[251] *Ibid.*, p. 303.
[252] *Ibid.*, p. 304.
[253] *Ibid.*, p. 305.

correspondre à cette phrase de George Sand, trouvée dans la notice de *La Mare au Diable* :

> Nous croyons que la mission de l'art est une mission de sentiment et d'amour [...]. Son but devrait être de faire aimer les objets de sa sollicitude, et au besoin, je ne lui ferais pas un reproche de les embellir un peu. L'art n'est pas une étude de la réalité positive ; c'est une recherche de la vérité idéale [...].[254]

Du reste, dans le même article, A. France affirme que « [l]e secret du beau est à la portée des petits enfants. Les humbles le devinent quelquefois plus vite que les superbes. »[255] Cette remarque semble faire écho à ces paroles de George Sand :

> [...] je m'étonne toujours que la critique en [ce à quoi je m'en tiens sur mes propres desseins] cherche si long, quand l'idée la plus simple, la circonstance la plus vulgaire, sont les seules inspirations auxquelles les productions de l'art doivent l'être.[256]

> Si on me demande ce que j'ai voulu faire, je répondrai que j'ai voulu faire une chose très touchante et très simple, et que je n'ai pas réussi à mon gré. J'ai bien vu, j'ai bien senti le beau dans le simple, mais voir et peindre sont deux ![257]

Ces correspondances entre les deux écrivains sont également observées par J. Levaillant[258]. Cela nous porte à croire qu'A. France est influencé par George Sand à propos de cette exaltation des simples et des humbles, en tant que détenteurs de la vérité. Et il est à noter que George Sand avoue la difficulté de la représentation de la simplicité.

Néanmoins, A. France n'évoque ses romans champêtres et ses thèmes folkloriques nulle part dans ses deux articles sur la romancière. Il ne nous est pas permis de dire si c'est une omission volontaire ou fortuite. D'ailleurs, nous trouvons un mot qui fait entrevoir une méfiance d'A. France à l'égard de la couleur locale chez George Sand, dans un article sur *Claudie*, qui ne sera pas repris dans les volumes de *La Vie littéraire*[259]. De plus, Anatole France affirme que l'œuvre de George Sand manque de « faim », alors que la faim et l'amour sont les deux axes du monde[260]. Il est donc possible qu'A. France ait un doute sur sa

[254] G. Sand, *La Mare au Diable – François le Champi*, *op. cit.*, p. 12.
[255] « George Sand et l'Idéalisme dans l'Art », *op. cit.*, p. 303.
[256] G. Sand, *La Mare au Diable – François le Champi*, *op. cit.*, p. 4.
[257] *Ibid.*, p. 5.
[258] J. Levaillant, *op. cit.*, p. 207. À propos de ces arguments d'A. France sur l'idéalisme et l'art, il nous semble que l'interprétation de J. Levaillant en est douteuse. Il entend ces arguments dans un sens ironique, de sorte que cette admiration de l'idéalisme par l'écrivain est considérée comme une résignation à l'impossibilité d'atteindre la nature réelle, la vérité (voir pp. 206-208). Cependant, il nous semble qu'A. France, ici, veut dire qu'il n'existe même ni banalité ni désespoir, comme dit J. Levaillant, du côté de la nature en soi, et que c'est le sentiment ou l'interprétation de l'humain qui lui donne toutes les significations.
[259] Article daté du 15 mai 1887, cité par J. Levaillant, *ibid.*, pp. 207-208.
[260] « George Sand et l'Idéalisme dans l'Art », *op. cit.*, p. 307.

description de la culture régionale, comme Van Gennep, et de la vie paysanne. Pour autant, ce dernier établit un tableau détaillé des thèmes folkloriques vus dans l'œuvre de George Sand[261], et nous y reconnaissons plusieurs thèmes qu'A. France adopte lui aussi : la confusion du paganisme et du christianisme, les arbres sacrés, les fées, les légendes de saints, etc. En particulier, le thème de la survivance du paganisme dans la société chrétienne, que George Sand déploie dans l'article « Mœurs et Coutumes du Berry », est retrouvé dans des contes franciens tels que « Amycus et Célestin » (dans *L'Étui de Nacre*) et « Saint Satyre » (dans *Le Puits de sainte Claire*, 1895), et dans un récit de voyage recueilli dans *Pierre Nozière* (1899) ; nous le reverrons ci-dessous. Du reste, pour ce qui est de leurs points communs, s'y ajoute une tendance politique au socialisme humanitaire, qui fonde sans doute une partie de leur attachement au peuple.

- 2. Le Folklore chez Nerval

L'intérêt de Nerval pour le folklore est représenté par un appendice de « Sylvie », intitulé « Chansons et légendes du Valois » (dans *Les Filles du Feu*, 1854). Il est connu que ce texte folklorique a été réédité six fois, avec modifications, depuis la première publication de 1842, sous le titre des « Vieilles Ballades françaises », jusqu'à la version définitive dans *Les Filles du Feu*. Dans cet appendice, l'auteur évoque des recueils des chansons populaires parus à cette époque : « On publie aujourd'hui les chansons patoises de Bretagne ou d'Aquitaine »[262]. Et dans son étude intitulée *Nerval et la chanson populaire*, P. Bénichou relève que l'écrivain évoque des chansons folkloriques çà et là dans son œuvre : *Voyage en Orient* (1851), *La Bohême galante* (1852), « Angélique » (dans *Les Filles du Feu*), « Sylvie », *Promenades et souvenirs* (1855) et *Aurélia* (1855)[263]. De ce fait, il est évident que Nerval est vivement intéressé par les thèmes folkloriques, malgré le petit nombre des écrits à ce sujet. Cependant, les remarques sur ces thèmes semblent très restreintes dans les études sur Nerval : le fait que l'on a toujours recours à cette étude de P. Bénichou datée de 1970 pour toucher à ce sujet foklorique[264] nous amène à penser que des études sur les thèmes folkloriques ne sont pas assez approfondies, ni nombreuses, non seulement dans les recherches sur Nerval, mais encore dans le champ de la littéraire française en général, même de nos jours.

L'auteur de l'article « Chansons populaires » dans le *Dictionnaire Nerval* insère cet intérêt de Nerval dans le projet d'ensemble du romantisme : la vie populaire et paysanne qui s'oppose à la civilisation corruptrice, est considérée comme le dernier refuge de la pureté, de

[261] A. Van Gennep, *Le Folklore français*, t. III, *op. cit.*, pp. 3065-3069.
[262] Gérard de Nerval, « Chansons et légendes du Valois », *Les Filles du Feu / Les Chimères et autres textes*, introduction, notes et dossier par Michel Brix, Paris, Librairie Générale Française, 1999, p. 271 (Le Livre de poche Classiques).
[263] P. Bénichou, *op. cit.*, pp. 180-181 et 318-321.
[264] Michel Brix, dans l'introduction et les notes de l'édition en 1999 des *Filles du Feu* (G. de Nerval, *Les Filles du Feu / Les Chimères et autres textes*, *op. cit.*) et l'auteur de l'article sur « Chansons populaires » (dans *Dictionnaire Nerval*, *op. cit.*) renvoient presque exclusivement à l'étude de P. Bénichou.

l'authenticité, de l'homme « naturel »[265]. Selon cet article, Nerval prétend sauter dans le passé et de revenir en-deça du classicisme et de la rupture entre la poésie et la musique, afin de renouveler la poésie française[266]. Cependant, l'auteur de l'article relève une opposition entre Nerval et les grands poètes romantiques : les chansons populaires chez Nerval peuvent être une alternative au grand chant « pindarique » pratiqué par les poètes comme Hugo ou Vigny[267]. P. Bénichou, de son côté, met plus d'accent sur la différence entre Nerval et les autres romantiques. Au contraire de ses contemporains, Nerval est sûr que les chansons folkloriques de France sont comparables en valeur à celles des autres nations[268] : « Est-ce donc la vraie poésie, est-ce la soif mélancolique de l'idéal qui manque à ce peuple [français] pour comprendre et produire des chants dignes d'être comparés à ceux de l'Allemagne et de l'Angleterre ? Non certes »[269]. P. Bénichou affirme que tout son article sur la chanson folklorique a pour objet de démontrer ce fait par des exemples concrets[270]. Il est vrai que Nerval reconnaît dans les chansons populaires les caractères des prestigeux modèles que suivaient les romantiques : la Bible, l'Orient, la ballade littéraire de l'Allemagne, et la poésie romantique et chevaleresque[271], et qu'il accorde de l'importance à l'exploitaton de la poésie populaire par les poètes modernes[272], de même que les autres romantiques. Mais il va plus loin jusqu'à heurter la prédilection romantique[273]. À la différence des romantiques qui esquivent la question de style et de langage dans la poésie populaire et qui « vise[nt] d'ordinaire à la transposition en style parfaitement littéraire d'un folklore librement interprété »[274], Nerval appréhende par instinct ce qu'est la poésie orale en vérité, et plaide son propre caractère stylistique et poétique, relégué par la littérature savante[275] : les vers composés sans souci de la rime, de la prosodie et de la syntaxe, les tournures douteuses, les mots hasardés, et les terminaisons et les liaisons de fantaisie[276]. Selon l'écrivain, « ce langage a ses règles, ou du moins ses habitudes régulières »[277]. P. Bénichou relève que Nerval est le premier qui voit l'importance de la poésie orale et que son intuition devance « les poètes de la fin du siècle qui songeront à transporter dans leurs vers les procédés populaires »[278].

À propos des remarques de Nerval sur les chansons populaires, tout en observant

[265] « Chansons populaires » (*Dictionnaire Nerval*), *ibid.*, p. 99.
[266] *Ibid.*, p. 99.
[267] *Ibid.*, p. 99.
[268] P. Bénichou, *op. cit.*, p. 325.
[269] G. de Nerval, « Chansons et légendes du Valois », *op. cit.*, p. 273.
[270] P. Bénichou, *op. cit.*, p. 325.
[271] *Ibid.*, pp. 326-327.
[272] *Ibid.*, p. 327. Nerval écrit qu' « [i]l serait à désirer que de bon poètes modernes missent à profit l'inspiration naïve de nos pères » (« Chansons et légendes du Valois », *op. cit.*, p. 285).
[273] P. Bénichou, *ibid.*, p. 327.
[274] *Ibid.*, p. 330.
[275] *Ibid.*, p. 330.
[276] G. de Nerval, « Chansons et légendes du Valois », *op. cit.*, p. 271.
[277] *Ibid.*, p. 271.
[278] P. Bénichou, *op. cit.*, p. 330.

quelques erreurs – une hypothèse sur les fausses liaisons[279], une confusion provisoire entre la poésie populaire et la poésie littéraire de Villon et de Marot[280], et l'attribution des chansons à une région déterminée[281] – P. Bénichou constate que ses citations des chansons folkloriques sont très fidèles et authentiques, et témoignent de sa sincérité, ce qui est rare parmi ses contemporains[282]. Nerval, ayant le sentiment immédiat et authentique de la poésie populaire[283], critique l'érudition médiévalisante qui fausse le folklore poétique[284] et s'aperçoit que « la poésie populaire lui a fait entrevoir ce dont ne pouvaient lui donner l'idée les poètes du XVIe siècle, ni ceux du XIIe »[285]. Il semble pouvoir éviter la confusion entre le folklore et la littérature médiévale, qui est fréquente à cette époque. De plus, ce qui nous intéresse dans l'article de Nerval, en premier lieu, c'est qu'il déplore la rupture entre la littérature savante et la littérature populaire en France :

> [...] il est arrivé qu'en France la littérature n'est jamais descendue au niveau de la grande foule ; les poètes académiques du XVIIe et du XVIIIe siècle n'auraient pas plus compris de telles inspirations, que les paysans n'eussent admiré leurs odes, leurs épîtres et leurs poésies fugitives, si incolores, si gourmées.[286]

Dans une version de l'article du premier octobre 1852, citée par P. Bénichou, la condamnation de la versification classique est plus nette : « La rime riche est une grâce, sans doute, mais elle ramène trop souvent les mêmes formules. Elle rend le récit poétique ennuyeux et lourd le plus souvent, et est un grand obstacle à la popularité des poèmes. »[287] Ce reproche nous rappelle les critiques de l'esthétique savante et classique par ses prédécesseurs, tels que Montaigne, Malherbe, Rousseau. P. Bénichou déclare que ce que Nerval a formulé était l'annonce d'un fait littéraire nouveau, c'est-à-dire, le contact entre la haute poésie et la chanson populaire, « pour la première fois réel en France »[288]. En deuxième lieu, il est significatif que l'écrivain exprime son regret de ne pas pouvoir représenter la musique de ces chansons, ce qui fait penser à la problématique de l'oralité :

> [...] malheureusement je ne puis citer les airs [des ballades joyeuses].[289]

---

[279] *Ibid.*, pp. 218-219.
[280] *Ibid.*, p. 326.
[281] *Ibid.*, p. 336.
[282] *Ibid.*, p. 328.
[283] *Ibid.*, p. 327.
[284] *Ibid.*, p. 331.
[285] *Ibid.*, p. 334.
[286] G. de Nerval, « Chansons et légendes du Valois », *op. cit.*, pp. 273-274.
[287] Cité par P. Bénichou, *op. cit.*, p. 333.
[288] P. Bénichou, *ibid.*, p. 344.
[289] G. de Nerval, « Chansons et légendes du Valois », *op. cit.*, p. 271.

> [...] ces citations si incomplètes, si difficiles à faire comprendre sans la musique et sans la poésie des lieux et des hasards, qui font que tel ou tel de ces chants populaires se grave ineffaçablement dans l'esprit.[290]

Dans la deuxième citation, nous reconnaissons même l'évocation de l'effet de la situation dans laquelle les chansons folkloriques sont chantées. En dernier lieu, Nerval utilise de préférence les termes relatifs à la naïveté, la simplicité ou la modestie, pour qualifier la création populaire : « ces charmantes et naïves productions de poètes modestes »[291], « [q]uoi de plus pur »[292], « ces naïves inspirations populaires »[293], « [v]oilà le début, simple et charmant »[294]. Nous voyons la même tendance chez George Sand.

Quant à la relation entre Nerval et Anatole France, les indices en sont très restreints. Il n'y a pas une mention de Nerval dans les quatre volumes de *La Vie littéraire*. Il nous semble qu'A. France ne cite guère le nom de cet écrivain même ailleurs dans ses textes, et nous supposons que c'est pourquoi M.-C. Bancquart n'évoque pas Nerval dans ses deux études sur A. France. En revanche, J. Levaillant constate l'influence de Nerval sur A. France, en relevant quelques images nervaliennes chez ce dernier : les expressions nervaliennes utilisées dans *Les Poèmes dorés* (1873) et l'épisode de l'amour du héros pour une actrice dans *Les Désirs de Jean Servien* (1882), qui fait songer à « Sylvie »[295]. De plus, selon J. Levaillant, le titre du recueil de poèmes franciens, *Les Poèmes dorés*, peut être inspiré de « Vers dorés » (dans *Petits Châteaux de Bohême*, 1853) de Nerval[296], et A. France connaît le spiritualisme ou le mysticisme de Gœthe par l'intermédiaire de Nerval[297]. Cependant, Levaillant dégage ces remarques de la comparaison des textes des deux écrivains et affirme que leur rapprochement n'apparaît que par l'intermédiaire de Gautier[298] : il ne cite pas de texte d'A. France qui évoque explicitement Nerval, à part une mention de *L'Imagier de Harlem* (1851), drame légende écrite en collaboration par Nerval et les deux autres auteurs[299]. Il semble donc que la « Préface » à *Petits Châteaux de Bohême* de l'édition en 1912 soit le seul texte d'A. France que nous connaissions consacré à Nerval. Dans cette « Préface », l'auteur rappelle son goût pour la poésie allemande et sa traduction du *Faust*[300], dont J. Levaillant parle. Et A. France qualifie cet écrivain à la fois de romantique et de classique :

---

[290] *Ibid.*, p. 285.
[291] *Ibid.*, p. 272.
[292] *Ibid.*, p. 272.
[293] *Ibid.*, p. 276.
[294] *Ibid.*, p. 278.
[295] J. Levaillant, *op. cit.*, pp. 71-72 et 135-136.
[296] *Ibid.*, pp. 65-66.
[297] *Ibid.*, pp. 69-73.
[298] *Ibid.*, pp. 71-73.
[299] *Ibid.*, p. 375.
[300] A. France, « Petits Châteaux de Bohême. Promenades et souvenirs – Préface », *Œuvres complètes illustrées*, t. XXV, *op. cit.*, 1935, p. 122.

> [...] Gérard était romantique. Qui ne l'était alors ? Il l'était par le sentiment du pittoresque et de l'exotisme ; [...] il était romantique encore, si l'on veut, comme Sainte-Beuve, par un docte retour vers Ronsard et la Pléiade. Mais, loin de renier la langue du XVIIe siècle et l'esprit du XVIIIe siècle, il ne cesse de fortifier sa belle culture classique. [...]
>
> Il était profondément classique, entretenait un commerce assidu avec les Grecs et les Latins.[301]

Une telle caractéristique, qui unit le sentiment romantique et la langue classique, nous rappelle les remarques sur A. Thierry par Ph. Le Maître. Puis l'auteur distingue Nerval des autres romantiques pour le mettre en valeur :

> Ce qu'il [Nerval] eut enfin naturellement, abondamment et que les romantiques n'eurent guère, c'est la simplicité, la familiarité, l'ironie, un tour facile et cette mesure parfaite qu'il garda jusqu'à la fin, en dépit des troubles qui ébranlèrent son esprit.[302]

Il est intéressant qu'il accentue l'importance de la « simplicité » dans cette citation. Ce faisant, A. France reproche aux autres romantiques de « s'empar[er] des pensées de tout le monde, [et de] leur communique[r] un désordre des disproportions originales »[303]. Outre cet éloge de Nerval, notre attention est attirée sur la référence à « Sylvie », faite dans cette préface à *Petits Châteaux de Bohême*. Et l'auteur retient les thèmes folkloriques apparus dans cette nouvelle, tels que « les mœurs, les usages, les travaux, les fées, les danses, les chansons populaires dont il [Nerval] a recueilli pieusement les paroles cristallines »[304]. A. France y reconnaît la nostalgie de Nerval, comme le regret d'un « paradis perdu »[305]. Cela nous révèle l'intérêt d'A. France pour le folklore chez Nerval. Par ailleurs, dans un récit de voyage dans *Pierre Nozière*, A. France fait dire au narrateur que « [c]'est là [au Valois] que se forma la langue délectable, la langue d'oïl, la langue d'Amyot et de La Fontaine, la langue française »[306]. Cette idée de considérer le Valois comme matrice de la langue française, nous fait songer à Nerval pour qui le Valois est une des « vieilles provinces où s'est toujours parlée la vraie langue française »[307].

On peut remarquer encore un point commun entre les deux écrivains : dans l'article intitulé « Chansons populaires de l'Ancienne France » de *La Vie littéraire*, A. France cite des chansons qui apparaissent également dans les « Chansons et légendes du Valois » de Nerval.

---

[301] *Ibid.*, p. 122.
[302] *Ibid.*, p. 122.
[303] *Ibid.*, p. 123.
[304] *Ibid.*, p. 123.
[305] *Ibid.*, p. 123.
[306] A. France, *Pierre Nozière*, *Œuvres*, t. III, *op. cit.*, 1991, p. 566.
[307] G. de Nerval, « Chansons et légendes du Valois », *op. cit.*, p. 271.

Les écrivains présentent les mêmes chansons, qui sont nommées *Joli tambour*[308] et *Le roi Renaud*[309] dans l'étude de P. Bénichou. Cependant, A. France ne rappelle jamais le nom de Nerval et précise le recueil de sa référence dans cet article. Et les versions des chansons citées dans leurs textes ne sont pas identiques. D'après P. Bénichou, ces deux chansons sont des plus répandues en France[310], de sorte que cette citation par A. France ne semble pas reliée directement à Nerval. Mais du moins nous pouvons y reconnaître une affinité de leur intérêt et de leur goût. De surcroît, Anatole France écrit une nouvelle intitulée « Le Miracle du grand saint Nicolas » (dans *Les Sept Femmes de la Barbe-Bleue*, 1909), inspirée de la complainte de saint Nicolas, qui se trouve citée chez Nerval[311]. Et P. Bénichou affirme que la version de cette chanson la plus répandue à cette époque est celle que Nerval a reconstituée, et c'est lui qui a publié cette chanson le premier[312].

f. Anatole France et le folklore

Les thèmes folkloriques apparaissent très souvent chez Anatole France. Nous pouvons dire que sa carrière d'écrivain se situe au milieu de l'âge d'or des recherches folkloriques en France. Non seulement il se sert des motifs folkloriques dans ses ouvrages de fiction, mais il rédige aussi des textes dont le sujet est le folklore même : deux articles de *La Vie littéraire*, une partie du *Livre de mon ami* (1885) et un chapitre de *Pierre Nozière* (1899). Dans les deux premiers, l'auteur déploie son propre argumentaire et les deux derniers sont mis dans un cadre fictif ; abordons les premiers.

- 1. « Chansons populaires de l'Ancienne France » et « Contes et chansons populaires »

L'article intitulé « Chansons populaires de l'Ancienne France », que nous venons de citer, réunit trois articles parus dans *Le Temps* successivement, les 4, 14 et 18 août 1889. En général, un article correspondant à un thème dans *La Vie littéraire*, il est rare que trois articles successifs soient consacrés à un thème, comme c'est le cas ici. Et il en est de même pour un autre article, « Contes et chansons populaires », daté des 14, 21 et 28 septembre 1890. Dans ces deux articles, l'auteur rend compte des recueils des chansons et contes populaires établis par les spécialistes, en reproduisant quelques chansons et contes en texte intégral. Les noms des spécialistes auxquels il se reporte se retrouvent dans les études de Van Gennep ou de M. Simonsen : Julien Tiersot, Paul Sébillot, Émile Blémont, Henry Carnoy, Jean-François Bladé, Albert Meyrac, Andrew Lang... Il est certain qu'A. France lit un bon nombre de livres sur ce

[308] A. France, « Chansons populaires de l'Ancienne France », *La Vie littéraire*, troisième série, *op. cit.*, p. 113 ; G. de Nerval, « Chansons et légendes du Valois », *ibid.*, p. 273.
[309] A. France, « Chansons populaires de l'Ancienne France », *ibid.*, pp. 116-117 ; G. de Nerval, « Chansons et légendes du Valois », *ibid.*, pp. 274-275.
[310] P. Bénichou, *op. cit.*, pp. 236 et 246.
[311] G. de Nerval, « Chansons et légendes du Valois », *op. cit.*, pp. 275-276.
[312] P. Bénichou, *op. cit.*, pp. 253-258.

sujet et qu'il l'étudie avec ferveur.

En outre, il observe une sorte de mode du folklore à cette époque : « Beaucoup de curieux vont aujourd'hui à la découverte des sources cachées de la tradition. Les plus humbles monuments de la poésie et des croyances populaires sont soigneusement recueillis. »[313] Anatole France utilise ici l'adjectif « humble » pour la tradition populaire ; cet adjectif apparaît encore quand il évoque les « humbles aïeux de qui nous sortons »[314]. Nous y retrouvons l'idée de la modestie et de l'origine nationale reliée étroitement au folklore en général. D'autre part, il rend bien compte du fait que l'étude du folklore porte sur la tradition exclusivement rustique et paysanne, en précisant qu'il s'agit des « aïeux rustiques »[315] et « de chansons et de contes rustiques »[316]. L'évocation de proverbes et de devinettes[317], et l'énumération d'objets populaires, tels que les assiettes peintes, les armoires de mariage, l'écuelle d'étain[318], les croix de Jeannette, les panières, les boîtes à sel, la vaisselle à fleurs[319], etc., nous révèlent qu'A. France sait que l'étude du folklore peut avoir pour objet de diverses choses, même petites et vulgaires, comme ci-dessus. En effet, il fait usage du mot de « folklore », toujours avec trait d'union : folk-lore[320]. Ce qui nous intéresse davantage, c'est qu'A. France désigne plusieurs fois les spécialistes de ces études comme des « traditionnistes »[321]. Ce terme semble provenir de celui de « traditionnisme », qui était adopté par les chercheurs tels que E. Blémont et P. Sebillot pour nommer leurs études de la tradition populaire, avant l'adoption du mot « folklore »[322] ; ce qui dénonce combien A. France pénètre dans ce domaine.

Non seulement il montre sa connaissance de la notion de folklore, mais encore l'écrivain touche à la problématique de la méthode des recherches folkloriques. Dans l'article « Contes et chansons populaires », il rappelle la difficulté de la collecte de la tradition orale, comme les chansons et les contes, de la bouche des paysans :

> M. Bladé a mis plus de vingt-cinq ans à recueillir les contes et les chansons [...]. Il interrogea les bonnes gens du pays, les femmes, les vieillards qui savaient les histoires du temps passé. [...]

---

313 A. France, « Chansons populaires de l'Ancienne France », *op. cit.*, p. 96.
314 A. France, « Contes et chansons populaires », *La Vie littéraire*, quatrième série, *Œuvres complètes illustrées*, t. VII, *ibid.*, p. 453.
315 « Chansons populaires de l'Ancienne France », *op. cit.*, p. 97.
316 « Contes et chansons populaires », *op. cit.*, p. 452.
317 *Ibid.*, p. 452.
318 « Chansons populaires de l'Ancienne France », *op. cit.*, p. 97.
319 « Contes et chansons populaires », *op. cit.*, pp. 452-453.
320 « Chansons populaires de l'Ancienne France », *op. cit.*, p. 97, et « Contes et chansons populaires », *ibid.*, pp. 455 et 460. Mais dans ce dernier article l'auteur omet ce trait d'union à la page 474 seule.
321 « Chansons populaires de l'Ancienne France », *ibid.*, p. 97, et « Contes et chansons populaires », *ibid.*, pp. 466, 468 et 475.
322 À propos de l'histoire de l'adoption du terme de « folklore », voir A. Van Gennep, *Le Folklore français*, t. I, *op. cit.*, pp. 12-15. Le terme de « traditionnisme » est cité par A. France dans l'article « Contes et chansons populaires » (*ibid.*, p. 465).

> Le métier n'est pas facile : « Le paysan, dit M. Gabriel Vicaire, s'imagine volontiers qu'on se moque de lui ; défiant à l'excès, il ne se livre qu'à son corps défendant. Voulez-vous l'amener à vos fins ? Il faut avoir su l'apprivoiser de longue date. Et, même alors, que de déceptions ! Pour quelques trouvailles de haut prix, que de couplets sans valeur, que de refrains insignifiants, empruntés au répertoire des cafés-concerts ! Je ne parle pas des interpolations, des enchevêtrements sans nombre, où il est presque impossible de se reconnaître. [...] Puis le chanteur, pour être en possession de tous ses moyens, a besoin de s'humecter la gorge, et, si vous avez l'imprudence d'outrepasser la dose, sa langue s'empâte, ses idées s'embrouillent. Il est désormais impossible d'en rien tirer. »[323]

L'écrivain poursuit, après cette citation, en marquant son admiration pour la sincérité de J.-F. Bladé. Et il relève à propos des méprises qu'« [i]l en est de deux sortes. Un mauvais collecteur risque de recueillir ou des inepties imaginées à son service par l'illettré qu'il consulte, ou des pastiches introduits dans le pays par un lettré qui s'amuse. Ces pastiches furent de tous temps assez communs »[324]. Nous y reconnaissons plusieurs problématiques : la nécessité de la confiance entre le collecteur et le chanteur, l'authenticité des chansons et des contes populaires, qui constitue une question centrale dans ce travail de collecte, et le problème du pastiche, recréation littéraire. En développant la problématique de la distinction entre vraie chanson populaire et chansons fabriquées par des auteurs récents et répandues dans le peuple, Anatole France traite du thème de l'« auteur ». À travers le cas de Paul Arène qui est, selon A. France, « parfait conteur » et « poète véritable »[325], il donne son avis sur les auteurs de la chanson populaire :

> Sa chanson [de Paul Arène] était devenue une chanson populaire. Elle courait les routes, faisant halte le dimanche dans les cabarets du village. Il en est de celle-là comme les autres. Il a bien fallu quelqu'un pour les faire et le poète n'était pas toujours berger : c'était, j'imagine, quelquefois un monsieur. Pourquoi un monsieur ne ferait-t-il, d'aventure, aussi bien qu'un paysan, des couplets de guerre ou d'amour ?[326]

Au contraire de ses contemporains qui considèrent la chanson populaire comme création anonyme et collective du peuple, A. France suppose un auteur inconnu à l'origine des ouvrages populaires. Cette idée correspond à celle de P. Bénichou que nous avons déjà citée. De plus, A. France imagine que les chansons recueillies « ne remontent guère plus haut que le

[323] « Contes et chansons populaires », *ibid.*, pp. 453-454.
[324] *Ibid.*, p. 454.
[325] *Ibid.*, p. 455. Le nom de Paul Arène est cité dans « Chansons populaires de l'Ancienne France » (p. 120) aussi. Cet écrivain semble relié particulièrement aux thèmes folkloriques chez A. France.
[326] « Contes et chansons populaires », *ibid.*, p. 457.

XVIIe siècle » et dit que « cela se sent à je ne sais quoi »[327]. Cette remarque s'oppose à la tendance générale de son époque à voir l'héritage antique conservé dans la tradition populaire, et en revanche, elle est très proche de la remarque de P. Bénichou qui affirme que « la plus grande partie du patrimoine populaire français, en matière poétique, ne date que du dix-huitième siècle »[328] ; à en croire P. Bénichou, cela prouve à peu près la clairvoyance d'Anatole France.

Quant à son avis sur la poésie populaire, il est proche de celui de ses contemporains quand A. France regrette la perte de la culture populaire rustique :

> [...] la chanson populaire est près de s'éteindre. C'est grand dommage ; et pourtant ces présages d'une fin prochaine apporte un attrait puissant : 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.[329]

On perçoit même un sentiment romantique qui ressent le charme mélancolique de la perte. Et il évoque ici encore la problématique de l'origine de la langue française :

> Avouons-le humblement : le peuple, le vieux peuple des campagnes est l'artisan de notre langue et notre maître en poésie.[330]

Comme on le voit dans cette citation, l'écrivain reconnaît la haute valeur de la poésie populaire. Il qualifie même la forme de la chanson populaire de « pure » :

> Ce qui surprend et charme dans ces chansons de village, c'est le bon style et cette pureté de forme qui se devine dans la traduction littérale.[331]

> Mais je suis bien sûr que telle chanson recueillie par M. Bladé est d'un style pur comme le diamant.[332]

Et A. France souligne davantage son admiration de la simplicité de la chanson populaire, par opposition à l'art savant dénaturé :

> Il [le peuple] ne cherche point la rime riche et se contente de la simple assonance [...].[333]

---

[327] « Chansons populaires de l'Ancienne France », *op. cit.*, p. 98.
[328] P. Bénichou, *op. cit.*, p. 13.
[329] « Chansons populaires de l'Ancienne France », *op. cit.*, p. 98.
[330] *Ibid.*, p. 97.
[331] « Contes et chansons populaires », *op. cit.*, p. 470.
[332] *Ibid.*, p. 470.
[333] « Chansons populaires de l'Ancienne France », *op. cit.*, p. 97.

> D'ailleurs, le vers de la chanson poplulaire est juste pour l'oreille ; il est limpide et clair, d'une brièveté que l'art le plus savant recherche sans pouvoir la retrouver : l'image en jaillit soudaine et pure [...].[334]
>
> L'art se trahit toujours par quelque chose de froid ou d'emphatique, de bizzare ou de convenu.[335]

Ce contraste de l'art naturel et simple, et de l'art savant, nous rappelle Nerval et ses prédécesseurs comme les frères Grimm et Montaigne[336]. Et A. France dégage de ces chansons des jugements très favorables et optimistes sur la mentalité du peuple français : « le peuple est indulgent aux faiblesses que le sentiment inspire »[337], « ce peuple avait deux dons précieux, la grâce et la bonté »[338]. Quand il écrit « [n]'assombrissons pas à plaisir nos antiquités nationales »[339], il semble être d'accord avec George Sand, qui reproche les images terribles et misérables des paysans données par les réalistes[340], et en même temps, s'opposer à la description sombre du passé chez les romantiques. À propos de la mentalité populaire, l'écrivain évoque la superstition des paysans et raconte un épisode où un curé de campagne est prié par un paysan de dire la messe pour envoûter le voisin[341]. Cette histoire sur le mélange de la magie et du christianisme ressemble beaucoup à celle que George Sand insère dans ses « Mœurs et Coutumes du Berry ». Nous y ajoutons une remarque relative à la recréation littéraire. Dans l'article « Contes et chansons populaires » Anatole France précise que tous les contes peuvent se réduire en types peu nombreux : « La mythologie comparée nous a montré partout les mêmes mythes. Nous savons que l'humanité tout entière s'amuse, depuis son enfance, d'un très petit nombre de contes dont elle varie infiniment les détails sans jamais en changer le fonds puéril et sacré. »[342] Et il met l'accent sur la question de l'adaptation et de la recréation, par la citation d'un conte du même type que l'histoire d'Ulysse, Pénélope et ses prétendants, intitulé *Retour du seigneur*[343], et d'un autre conte intitulé *La Reine châtiée*, qui constitue une source d'*Hamlet* de Shakespeare[344].

---

[334] *Ibid.*, p. 97.
[335] « Contes et chansons populaires », *op. cit.*, p. 456.
[336] L'évocation de l'« assonance » nous rappelle aussi l'intérêt de Nerval pour l'assonance de la chanson populaire, que P. Bénichou examine dans son étude (*op. cit.*, pp. 334-336).
[337] « Chansons populaires de l'Ancienne France », *op. cit.*, p. 115.
[338] *Ibid.*, p. 118.
[339] *Ibid.*, p. 121.
[340] Dans le premier chapitre « L'auteur au lecteur » de *La Mare au Diable*.
[341] « Contes et chansons populaires », *op. cit.*, pp. 461-462.
[342] *Ibid.*, pp. 458-459.
[343] *Ibid.*, pp. 464-465.
[344] *Ibid.*, pp. 466-468.

- 2. « Dialogue sur les contes de fées »

Dans un autre ouvrage, le romancier consacre une partie à l'exposé des théories des folkloristes : il s'agit du « Dialogue sur les contes de fées » dans *Le Livre de mon ami*, qui précède les deux articles sur le folklore. Ce texte est constitué d'une conversation entre trois personnages à propos des contes de fées, conversation dans laquelle le romancier insère ses propres connaissances et opinions. Ici encore, nous rencontre l'apologie de la simplicité de la poésie populaire : « La poésie la plus pure est celle des peuples enfants »[345], « [c]ette belle simplicité, cette divine ignorance du premier âge qu'on ne retrouve pas dans les ouvrages littéraires des époques classiques, est conservée en fleur avec son parfum dans les contes et les chansons populaires »[346]. Dans cette dernière phrase, nous reconnaissons même une critique du classicisme moderne, comme Nerval la faisait. De plus, l'auteur fait défendre la passion à l'un des personnages : « Il n'y a de beau dans la vie que les passions, et les passions sont absurdes. La plus belle de toutes est la plus déraisonnables de toutes : c'est l'amour. »[347] Une telle apologie de la passion, qui présente un caractère très romantique, sera retrouvée dans l'article « George Sand et l'Idéalisme dans l'Art » en 1887[348] ; et l'auteur évoque aussi la reproduction du patois berrichon par George Sand dans ce « Dialogue »[349]. Toutefois, l'image des conteuses présentée par A. France, celle de « femmes au cœur simple, aux bras noueux, qui firent leur tâche quotidienne avec une humble grandeur et qui, desséchées par l'âge, n'ayant, comme les cigales, ni chair ni sang, devisaient encore au coin de l'âtre, sous la poutre enfumée, et tenaient à tous les marmots de la maisonnée ces longs discours qui leur faisaient voir mille chose »[350], donne l'impression d'être plus réaliste que la description des paysans idéalisés et embellis par George Sand.

Les personnages de ce texte se réclament de plusieurs savants, tels que Diez, Alfred Maury, Charles-François Dupuis, Volney, Dulaure, Jean-Baptiste Pérès, Gaston Paris ; et l'une des trois personnes met en relief l'impulsion des frères Grimm : « Les frères Grimm ont recueilli, comme vous savez, les contes populaires de l'Allemagne. Leur exemple a été suivi dans presque tous les pays, et nous possédons aujourd'hui des collections de contes scandinaves, danois, flamands, russes, anglais, italiens, zoulous, etc. »[351] Entre autres, c'est la théorie de Friedrich-Max Müller (1823-1900) qui occupe la majeure partie de ce texte. Cet allemand, spécialiste du sanscrit, prétend que « les contes populaires sont des reflets dégradés de mythes solaires indo-européens »[352]. Bien que sa théorie ait joui longtemps d'un beau

[345] A. France, *Le Livre de mon ami*, *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 562.
[346] *Ibid.*, p. 562.
[347] *Ibid.*, p. 562.
[348] « George Sand et l'Idéalisme dans l'Art », *op. cit.*, pp. 306-307.
[349] *Le Livre de mon ami*, *op. cit.*, p. 582.
[350] *Ibid.*, p. 571.
[351] *Ibid.*, p. 567.
[352] M. Simonsen, *op. cit.*, pp. 31-32.

succès en France jusqu'à la fin du siècle, elle n'est plus défendue par personne[353]. Le personnage nommé Raymond allègue l'opinion de ce savant : « dans bien des cas, ils [les contes de fées] tiennent, comme dit Max Muller [sic], par toutes leurs racines, aux germes mêmes de l'ancien langage et de l'ancienne pensée »[354]. Il déploie cette théorie en citant plusieurs exemples, dont *Barbe-Bleue*, *Peau-d'Âne* et *Le Petit Chaperon rouge*. En voici d'autres :

> Prenons le conte le plus simple de tous, cette histoire d'une jeune fille qui laisse échapper de sa bouche deux roses, deux perles et deux diamants. Cette jeune fille est l'aurore qui fait éclore les fleurs et les baigne de rosée et de lumière. Sa méchante sœur, qui vomit des crapauds, est la brume. — Cendrillon, noircie par les cendres du foyer, c'est l'aurore assombrie pas les nuages. Le jeune prince qui l'épouse est le soleil.[355]

> *La Belle au bois dormant*, *Le Chat botté* et *Le Petit Poucet* se rattachent à une autre classe de légendes aryennes, à celles qui symbolisent la lutte entre l'hiver et l'été, le renouvellement de la nature, l'éternelle aventure de l'Adonis universel, de cette rose du monde qui se flétrit et refleurit sans cesse. La Belle au bois dormant n'est autre qu'Astéria, claire sœur de Latone, que Cora et que Proserpine.[356]

Comme le fait remarquer M.-C. Bancquart[357], ces exemples semblent être pris dans l'étude d'Hyacinthe Husson qui a appliqué la théorie de Max Müller aux contes de Perrault[358], même si A. France n'évoque son nom nulle part dans ce texte. Ainsi c'est le sujet de l'origine des contes populaires qui s'impose dans ce dialogue. Raymond relève que les contes d'origines diverses procèdent d'un petit nombre de types. Et il présente deux hypothèses opposées sur l'origine des contes : l'origine unique (monogenèse) et les origines multiples (polygenèse)[359]. Face à ces hypothèses qui donnaient lieu au conflit des spécialistes, au nom de Raymond, A. France adopte, en principe, l'hypothèse de polygenèse : « il faut penser que les combinaisons de l'esprit humain, à son enfance, sont partout les mêmes, que les mêmes spectacles ont produit les mêmes impressions dans toutes les têtes primitives, et que les hommes, également sujets à la faim, à l'amour et à la peur, ayant tous le ciel sur leur tête et la terre sous leurs pieds, ont tous, pour se rendre compte de la nature et de la destinée, imaginé les mêmes petits

[353] *Ibid.*, pp. 31-33 ; D. Madelénat, *op. cit.*, pp. 247-248.
[354] *Le Livre de mon ami*, *op. cit.*, p. 569. M.-C. Bancquart constate que c'est la citation exacte de l'étude de Max Müller, *Essais sur la mythologie comparée, Les traditions et les coutumes* (dans « Notes et variantes », p. 1275).
[355] *Ibid.*, p. 574.
[356] *Ibid.*, p. 576.
[357] « Notes et variantes », dans *ibid.*, p. 1278.
[358] M. Simonsen, *op. cit.*, pp. 32-33.
[359] *Le Livre de mon ami*, *op. cit.*, pp. 567-568. Sur ces hypothèses de monogenèse et de polygenèse, voir M. Simonsen, *op. cit.*, pp. 30-31, et D. Madelénat, *op. cit.*, p. 249.

drames »[360]. Cependant, en se référeant largement à la théorie indo-européenne de Max Müller, qui appartient au groupe de la monogenèse, l'écrivain semble plutôt concilier ces deux études antagonistes. Il tire parti de cette théorie de monogenèse pour expliquer la formation des contes dans une région fixée : « je crois qu'il sera sage de nous en tenir à la tradition indo-européenne et de remonter à nos aïeux de la Bactrine, sans plus nous inquiéter des autres familles humaines »[361]. Cette abondance des références aux études érudites nous montre qu'A. France prend de l'intérêt historique et scientifique au folklore. À travers ces réflexions, il insiste sur la transformation des contes :

> C'était les mêmes personnages et la même aventure ; seulement la conteuse donnait, sans le savoir, à son récit les teintes de l'air qu'elle avait si longtemps respiré et de la terre qui l'avait nourrie et qui allait bientôt la recevoir.[362]

> Le conte se transforma sans cesse ; car le changement est la première nécessité de l'existence.[363]

Ici, nous reconnaissons encore la problématique de la recréation, avec celle de la modification inconsciente dans le peuple. Dans la deuxième citation, il semble même que la recréation soit considérée comme l'essence du conte. Une remarque sur l'imaginaton des hommes élargit la portée de cette idée jusqu'à toutes les créations littéraires, voire même toutes les créations humaines : « L'homme est absolument incapable d'imaginer ce qu'il n'a ni vu, ni entendu, ni senti, ni goûté. [...] Toutes les idées nous viennent par les sens, et l'imagination consiste, non pas à créer, mais à assembler des idées. »[364]

D'autre part, un conte d'A. France intitulé « Les Sept Femmes de la Barbe-Bleue » (dans *Les Sept Femmes de la Barbe-Bleue*, 1909) commence par un argument destiné à réfuter la théorie sur l'origine du conte de *Barbe-Bleue*, qu'il appuyait dans *Le Livre de mon ami* :

> On a émis sur le personnage fameux, vulgairement nommé la Barbe-Bleue, les opinions les plus diverses, les plus étranges et les plus fausses. Il n'en est peut-être pas de moins soutenable que celle qui fait de ce gentilhomme une personnification du soleil. C'est à quoi l'on s'est appliqué il y a une quarantaine d'années dans une certaine école de mythologie comparée. On y enseignait que les sept femmes de la Barbe-Bleue étaient des aurores et ses deux beaux-frères les deux crépuscules du matin et du soir, identiques

[360] *Le Livre de mon ami*, *ibid.*, p. 568.
[361] *Ibid.*, p. 568.
[362] *Ibid.*, p. 570.
[363] *Ibid.*, p. 572.
[364] *Ibid.*, p. 563.

aux Dioscures qui délivrèrent Hélène ravie par Thésée.[365]

Ce conte de l'écrivain est une parodie de *Barbe-Bleue*, sur un ton ironique ; il n'est pas certain que l'on puisse prendre cet argument négatif au sérieux. Mais, la publication de cet ouvrage correspond à la période dans laquelle la théorie de Max Müller commence à être discréditée.

À part ce conte, Anatole France rédige encore une parodie du conte de fées : « Histoire de la duchesse de Cicogne et de M. de Boulingrin *qui dormaient cent ans en compagnie de la Belle-au-bois-dormant* », repris dans le même recueil que le dernier conte. C'est la parodie de *La Belle au bois dormant*, focalisée sur la vie de l'entourage de l'héroïne. Ces deux textes sont fondés sur la réécriture assez libre des contes populaires par l'écrivain. En outre, une nouvelle intitulée « Abeille » (dans *Balthasar*, 1889) nous montre une pratique de la recréation littéraire, qui emprunte sa structure aux contes de fées : dans cette histoire originale d'A. France, il met en scène des personnages typiques des contes de fées, tels que le prince, la princesse, les fées et les nains, et le déroulement de l'action composé des motifs typiques et traditionnels des contes, tels que l'enlèvement des protagonistes par des êtres surnaturels, les obstacles aux retrouvailles des fiancés séparés et les épreuves pour eux, et la réunion heureuse à la fin.

- 3. « Promenades de Pierre Nozière en France »

Le récit de voyage dans *Pierre Nozière* que nous avons déjà évoqué, « Livre troisième : Promenades de Pierre Nozière en France », fournit beaucoup de thèmes folkloriques. Ce récit raconté par le narrateur Pierre Nozière comprend cinq parties : I. Pierrefonds, II. La Petite Ville, III. Saint-Valery-sur-Somme, IV. Notre-Dame-de-Liesse, V. En Bretagne. Le narrateur rapporte non seulement la topographie ou les monuments historiques des pays, mais aussi les fêtes et les costumes locaux traditionnels : « [l]es hommes ont attaché au chapeau des brins d'ajonc et de bruyère. Mais c'en est fait du vieux costume celtique, et le paysan ne porte plus les braies séculaires, le bragonbras bouffant »[366]. L'énumération des coiffures traditionnelles des régions diverses qui succède à cette citation nous révèle l'affection de l'auteur pour la culture des régions française et son désir de conserver une telle tradition en voie de disparition. De fait, ce texte présente beaucoup d'expressions qui trahissent son sentiment national et patriotique :

> Sans doute, toutes les provinces de la France sont également françaises, et l'union indissociable est faite entre celles qui formèrent le domaine des premiers rois moines de

[365] A. France, « Les Sept Femmes de la Barbe-Bleue », *Les Sept Femmes de la Barbe-Bleue*, *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 313.
[366] A. France, *Pierre Nozière*, *op. cit.*, p. 639.

> la troisième dynastie et celles qui entrèrent les dernières dans cette réunion sacrée.[367]

Cette phrase nous fait penser à la politique des gouvernements français au long du XIXe siècle, qui s'efforcaient d'établir la conscience de l'unité nationale au moyen de l'unification culturelle et linguistique. Et son amour pour le pays apparaît plus nettement dans les phrases suivantes :

> Chaque ville de France, même la plus humble, est un joyau sur la robe verte de la patrie. Il me semble qu'on ne peut voir un de ses clochers, dont le temps a noirci et déchiré la dentelle de pierre, sans songer à des milliers de parents inconnus, et sans en aimer la France d'un amour plus filial.[368]

> « [...] Apprenez de moi [la petite ville] cette sainte espérance qui sauve la patrie. [...] »[369]

Ici encore, nous retrouvons l'admiration pour la poésie populaire. Après avoir cité une chanson religieuse, l'écrivain fait remarquer que « [c]e n'est pas là proprement une poésie populaire ; ces vers sont l'œuvre de quelque bon recteur qui savait le français dans les règles »[370] ; ce qui montre qu'A. France distingue strictement le style de la chanson populaire de celui de l'invention savante. Dans la phrase suivante, l'auteur exprime à la fois l'éloge de la naïveté de l'art populaire et la difficulté de sa reproduction : « elle [l'histoire de sainte Onoflette] a été rapportée par un vieux légendaire avec une naïveté que je m'efforcerai d'imiter, autant du moins que la différence des temps me le permettra »[371]. Et il nous semble même que le romancier estime qu'il est difficile ou impossible de représenter au moyen de l'écriture le charme d'une histoire lié à son terroir d'origine, en relevant ainsi : « Ce récit semblera peut-être insipide à distance. Ici, dans la terre où il est né, et dont il a gardé le goût, je le trouve plein de saveur et j'en goûte avec plaisir le parfum sauvage. »[372] Cependant, tandis que l'écrivain loue encore la simplicité de l'âme populaire en disant des pêcheurs de Saint-Valery que « [c]e sont de braves gens, des cœurs simples »[373], il porte parfois un jugement négatif et sévère sur la mentalité du peuple : « [l]e Breton n'a pas l'esprit d'examen ; il est incapable de critique »[374], « [c]es hommes [les Bretons] entêtés, sauvages et

[367] *Ibid.*, p. 566.
[368] *Ibid.*, p. 572.
[369] *Ibid.*, p. 602.
[370] *Ibid.*, p. 641.
[371] *Ibid.*, p. 573.
[372] *Ibid.*, p. 590.
[373] *Ibid.*, p. 592.
[374] *Ibid.*, p. 644.

silencieux »[375]. Il fait raconter au narrateur les misères de la vie populaire observées sur le chemin du voyage : la noyade d'un enfant d'une famille pauvre, les funérailles de cet enfant[376], et la troupe des mendiants à la figure effrayante[377], ce qui renforce la description réaliste de la vie populaire, contraire à l'image idyllique. Et pourtant A. France semble se garder de l' assombrir à l'excès, moyennant le ton tranquille et l'observation de la grandeur et de la beauté dans ces misères : « il n'y a rien de plus grand au monde que la douleur »[378], « [c]es mendiants sont une des beautés de la Bretagne »[379].

Entre autres choses, il nous faut noter la description des croyances populaires, qui occupe une partie importante de ce texte. L'auteur présente plusieurs épisodes relatifs à la superstition et à la légende locales : le culte des images d'argile qui représentent les « Mères »[380], la coutume de casser une bouteille de vin lors de la bénédiction des grands bateaux[381], les nains noirs que les Bretons appellent poulpiquets et korrigans[382], l'île sainte où vivaient les vierges prophétiques[383], les fantômes de naufragés[384]... Outre ces croyances proprement populaires, c'est le christianisme pénétré de la couleur locale et populaire qu'Anatole France met en relief par-dessus tout. L'auteur introduit parmi les descriptions topographiques et culturelles, quatre légendes de saints qui ont un lien étroit avec les endroits visités : « Histoire du bienheureux Longis et de la bienheureuse Onoflette », « Histoire de saint Adjutor », « Histoire de saint Gualaric ou Valery » et « Histoire des trois chevaliers d'Eppes et de la belle Ismérie ». En reproduisant ces histoires des saints, l'auteur insiste sur la confrontation et la confusion du christianisme et des croyances locales et populaires. Voici le commentaire de l'« Histoire du bienheureux Longis et de la bienheureuse Onoflette » :

> Du temps où ils [le bienheureux Longis et la bienheureuse Onoflette] firent leur salut ensemble dans la solitude des bois, il y avait encore des nymphes dans les sources sacrées ; des tableaux votifs étaient suspendus avec des images aux branches des chênes sacrés. Les humbles dieux des paysans ne s'étaient pas tous enfuis devant le signe de la croix et l'eau bénite. Il est bien probable que de petits faunes ignorants et rustiques, ne sachant rien de la bonne nouvelle, épièrent entre les branches Onoflette et Longis, et, les prenant pour un chevrier et pour une bergère, jouèrent innocemment du pipeau sur leur passage.
>
> Il fallut beaucoup d'exorcismes pour chasser ces menues divinités. Il subsiste

[375] *Ibid.*, p. 645.
[376] *Ibid.*, pp. 594-596.
[377] *Ibid.*, pp. 638-639.
[378] *Ibid.*, pp. 595-596.
[379] *Ibid.*, p. 639.
[380] *Ibid.*, p. 588.
[381] *Ibid.*, p. 601.
[382] *Ibid.*, p. 620.
[383] *Ibid.*, p. 623.
[384] *Ibid.*, pp. 625-626.

> encore aujourd'hui, aux environs de Vernon, quelques vestiges des cérémonies païennes. La veille du dimanche des brandons, les habitants des campagnes se rendent le soir dans le champs et se promènent sous les arbres avec des falots en chantant quelque vieille invocation. Fidèles sans le savoir à Cérès, leur mère, ces bonnes gens reproduisent ainsi d'antiques mystères et figurent d'une manière encore reconnaissable la déesse qui cherchait sa fille Proserpine à la lueur des feux d'Etna.[385]

Cette image du faune ignorant qui épie l'ermite chrétien était déjà présentée dans le conte « Amycus et Célestin ». Et à propos de la lutte de saint Valery contre le culte des païens, l'écrivain conclut ainsi :

> Saint Valery n'a pas tué de nymphe, et les doux démons qu'il chassait d'un arbre entraient dans un autre. Les génies, les nymphes et les fées se cachent quelquefois, mais ils ne meurent jamais. Ils défient le goupillon des saints.[386]

Ce thème du saint qui chasse les génies de la forêt est retrouvé dans la figure de l'ermite Célestin de ce dernier conte, dont le dénouement consiste en une réunion paisible de Célestin et le faune Amycus dans le culte du peuple. Et le thème des nymphes qui survivent en cachette était déjà présenté tel quel dans le conte « Saint Satyre », qui se termine, de son côté, par la vengeance des nymphes transformées en sorcières. Dans ce conflit, Anatole France prend toujours le parti des dieux païens. Il retient plusieurs fois le culte traditionnel des arbres et des sources dans ce présent récit de voyage, et cette idée sur le reste du paganisme fournira un des thèmes dominants de la *Vie de Jeanne d'Arc*. Le narrateur du récit rend hommage aux fées et déclare sa prédilection pour les croyances populaires et antiques :

> Tant qu'il y aura des bois, des prés, des montagnes, des lacs et des rivières, tant que les blanches vapeurs du matin s'élèveront au-dessus des ruisseaux, il y aura des nymphes, des dryades ; il y aura des fées. Elles sont la beauté du monde : c'est pourquoi elles ne périront jamais.[387]

> Je regrette le temps où l'on rendait un culte aux arbres et aux fontaines.[388]

Et il fait remarquer que la figure même des saints chrétiens est forgée dans les croyances et l'imaginaire du peuple, pour prendre la couleur locale : « en Bretagne il [saint Cornély] est devenu très breton. Il a pris l'esprit et les mœurs des paysans de Carnac qui l'ont choisi pour

[385] *Ibid.*, pp. 574-575.
[386] *Ibid.*, p. 592.
[387] *Ibid.*, p. 592.
[388] *Ibid.*, p. 608.

leur patron et leur intercesseur auprès de Dieu »[389]. Nous pouvons reconnaître une idée analogue dans l'article « Contes et chansons populaires ». Dans cet article il cite un conte et quelques chansons populaires dont la thématique est chrétienne, et choisit de préférence des exemples qui montrent des traces des croyances populaires : le conte dans lequel Dieu aide un bouvier qui jure comme un païen mai qui s'aide, comme le dit le proverbe « Aide-toi et le Ciel t'aidera »[390], et la chanson du « petit *Pater* » [sic] condamnée par l'Église comme entachée de superstition et d'idolâtrie[391].

Ces faits mettent en lumière la position de l'écrivain comme anti-catholique. Compte tenu de la relation entre le folklore et l'Église catholique, la signification de cette confusion du christianisme et des croyances populaires semble plus ironique. D'après Van Gennep, les curés et membres de divers ordres monastiques, qui sont considérés comme précurseurs dans les études folkloriques, ont étudié les croyances populaires en tant que restes du paganisme et des hérésies, dans le but de les distinguer et les éliminer du christianisme, religion supérieure ; mais cette conception théologique a été élargie au cours de la Révolution et toutes les activités à caractère religieux ont été nommées « superstitions », y compris le catholicisme tout entier[392]. Dans une telle perspective, il semble qu'A. France souligne l'influence des croyances populaires sur le christianisme et traite du christianisme comme une espèce de folklore, afin de dégrader et mépriser le catholicisme. En reproduisant les histoires des saints, l'écrivain les commente de la même manière qu'il traite des contes populaires, qui sont essentiellement fictifs. Il relève l'erreur de la description des Sarrasins faite dans la légende[393], et observe quelques types de motifs qui sont fréquents dans les légendes de saints, parfois avec humour : « Ils [sainte Madeleine et le bienheureux Bertrand] enlevèrent [Adjutor] et le transportèrent, en une nuit, de Jérusalem dans la campagne proche de la ville de Vernon. De tels voyages n'étaient pas rares à cette époque »[394], « [l]'histoire d'un saint ne finit point à la mort et à la sépulture. Elle se continue d'ordinaire par la relation des miracles opérés sur la tombe du bienheureux »[395], « [p]robablement il [saint Collidor] traversa l'Océan dans une auge de pierre, car tel était alors l'usage des saints de la Grande-Bretagne »[396].

Néanmoins, il y a encore un point à retenir quant à ce sujet religieux. C'est qu'en général, les légendes de saints ne sont pas toujours considérées comme appartenant à culture populaire, à la différence de ce que fait notre écrivain. Il est certain qu'elles font une partie de la catégorie du folklore. Mais les légendes semblent être rapprochées plutôt de la culture du clergé, comme l'hagiographie et la citation dans le sermon. C'est pourquoi les légendes sont

[389] *Ibid.*, p. 635.
[390] « Contes et chansons populaires », *op. cit.*, pp. 462-463.
[391] *Ibid.*, pp. 471-472.
[392] A. Van Gennep, *Le Folklore français*, t. I, *op. cit.*, pp. 32 et 35.
[393] Dans « Histoire des trois chevaliers d'Eppes et de la belle Ismérie » (*Pierre Nozière*, *op. cit.*, pp. 614-615).
[394] *Pierre Nozière*, *ibid.*, p. 577.
[395] *Ibid.*, p. 590.
[396] *Ibid.*, p. 621. A. France reprend ce moyen de transport dans *L'Île des Pingouins*.

souvent comprises dans la littérature savante. Par ailleurs, M. Simonsen précise que les modalités d'énonciation des légendes dans leur pratique sociale ne sont pas bien connues[397]. D'un point de vue du folklore, les légendes des saints constituent un objet ambigu. Quand Anatole France met le thème chrétien au centre de son intérêt folklorique, la question de la marginalité réapparaît.

À travers l'histoire du folklore au XIXe siècle, nous avons vu le caractère humble et marginal de l'objet d'étude du folklore, et le fait que, pour cela, les recherches folkloriques même étaient considérées comme marginales ou vulgaires, en particulier dans les milieux académiques. Il est aisé d'y rattacher l'intérêt d'A. France pour les humbles, bas et petits. Et nous avons précisé qu'il s'intéresse au folklore, du point de vue scientifique et historique. Le folklore était d'abord relié à l'Antiquité nationale et locale, comme les cultures celtiques et gauloises, et opposé à l'Antiquité gréco-romaine qui sert sans cesse de modèle idéologique et esthétique à Anatole France. Il est certain que l'écrivain prend de l'intérêt à cette Antiquité nationale, comme il l'évoque partout dans le récit de voyage.

Mais, probablement sous l'influence du développement de l'étude folklorique qui recherche l'origine des contes populaires dans l'Antiquité universelle de l'humanité, dans les mythes d'origine étrangère comme la Grèce, la Rome et l'Inde, l'écrivain compare souvent l'art populaire à l'art classique gréco-latin : il n'emprunte pas les figures païennes aux mythes celtiques ou germaniques, mais aux mythes grecs et romains, comme les faunes, les nymphes et les dryades, pour représenter la survivance des croyances populaires, et il cite beaucoup de dieux et de personnages de la tradition gréco-romaine, tels que Diane, Apollon, Hermès, Adonis, Proserpine, Ulysse et Eurydice, en suggérant leur correspondance avec les personnages typiques des contes populaires. Il est possible d'en déduire deux faits. En premier lieu, c'est que, chez A. France, l'intérêt pour le folklore n'est pas de caractère exclusivement patriotique ou régionaliste, mais il est élargi et relève de sa conception de l'universalité. En deuxième lieu, il est probable que ce romancier rattache les objets folkloriques aux images classiques gréco-latines, en vue de contredire le mépris pour le folklore, qui s'enracine chez les adeptes du classicisme.

En effet, A. France semble même prétendre que la littérature populaire est équivalente à la littérature classique. Il cite fréquemment l'œuvre d'Homère en parlant de la poésie populaire. En particulier, beaucoup de pages du récit de voyage en Bretagne sont consacrées au commentaire du onzième livre de l'*Odyssée*, nommé *Nékyia*[398], et il écrit ainsi : « si l'on songe que l'homéride suivait de très près quelque conte populaire, on ne sera surpris, pour peu qu'on ait l'habitude du *folk-lore*, ni de la gaucherie naïve du conteur ni de la dureté du

[397] M. Simonsen, *op. cit.*, p. 11.
[398] *Pierre Nozière*, *op. cit.*, pp. 626-632.

héros »[399]. Et en se réclamant d'Andrew Lang qui considère l'œuvre homérique comme assemblage de contes populaires[400], il reconnaît le même caractère et la même valeur dans ces deux sortes de littérature[401]. D'autre part, inversement il relève la valeur de la littérature populaire jusqu'au même niveau que la littérature classique ou le mythe : « par la hauteur du ton et du sentiment, le conte touche à l'épopée et [...] ce récit des veillée de Cazeneuve ou de Sainte-Eulalie vaut une saga de l'Edda »[402]. Nous pouvons donc dire que, lorsqu'A. France admire la « simplicité » et la « pureté » de la littérature folklorique, elles sont presque égales à celles de la littérature classique.

Il est aussi remarquable que les thèmes folkloriques fussent tenus pour le matériel de la réécriture littéraire depuis longtemps. Non seulement les élites culturelles adaptent et interprètent la littérature populaire d'une façon libre, mais encore la variabilité, la reproduction et l'innovation sont les caractères inhérents à la transmission orale du folklore : la pratique de la tradition orale consiste en la répétition et cette pratique constitue une performance variable selon les circonstances[403]. La problématique de la recréation est donc inséparable du folklore. De même que ses contemporains et les romantiques, A. France admet le mérite de l'adoption du folklore dans la littérature savante, artistique, en se réclamant des propos d'Émile Blémont : « C'est dans le cœur du peuple que doivent se retremper sans cesse la poésie et l'art, pour rester verts et florissants. »[404] Tandis qu'en fait les folkloristes ne se sont intéressés pendant longtemps qu'au contenu des contes[405], et que la plupart des hommes de lettres, eux non plus, ne prêtaient guère attention à la forme de la littérature populaire, A. France reconnaît la valeur propre à la forme et au style de cet art naïf. Il est à noter qu'il compare la poésie populaire à l'art le plus nouveau de cette époque, le symbolisme, et qu'il trouve jusqu'à l'expression de l'inexprimable dans la poésie populaire, dans cette phrase suivante :

> Ces dernières [poésies] nous offrent cet intérêt particulier, qu'elles semblent avoir voulu exprimer l'inexprimable, dire l'ineffable, ce qui est précisément l'idéal de la poésie symbolique, le but de l'art nouveau et futur [...].[406]

Il en est de même de George Sand et de Nerval, en ce qu'ils reconnaissent la particularité et la valeur de la poésie folklorique ; leur influence à ce sujet sur A. France semble beaucoup plus grande que l'on ne le croyait.

---

399 *Ibid.*, p. 629. C'est A. France qui souligne.
400 « Contes et chansons populaires », *op. cit.*, p. 465.
401 *Ibid.*, pp. 465-466 et 478 ; *Le Livre de mon ami*, *op. cit.*, p. 562.
402 « Contes et chansons populaires », *ibid.*, p. 468.
403 D. Madelénat, *op. cit.*, p. 239.
404 « Contes et chansons populaires », *op. cit.*, p. 478.
405 M. Simonsen, *op. cit.*, p. 47.
406 « Contes et chansons populaires », *op. cit.*, p. 471.

Une comparaison d'Anatole France avec ces deux auteurs romantiques nous révèle des faits intéressants. D'une part, la description folklorique de notre écrivain semble scientifique et réaliste, en comparaison de celle de George Sand et de Nerval qui est plutôt idéaliste, nostalgique et fantastique. Mais, d'autre part, l'évocation de l'oralité est très restreinte chez A. France par rapport à ses deux prédécesseurs. Les folkloristes se trouvaient toujours en face de la difficulté de fixer une tradition orale par écrit, avant l'invention du magnétophone[407], et ils croyaient que l'oralité permettait d'accéder à la saveur d'un terroir et à un antique passé, sans « poussiéreuse médiation des documents écrits »[408]. Nous avons déjà vu George Sand et Nerval regretter de ne pas pouvoir reproduire le ton du parler paysan et la mélodie des chants populaires par l'écriture. De son côté, bien qu'A. France évoque parfois l'image des conteurs rustiques et l'effet des circonstances, il ne pose pas si nettement cette problématique de l'oralité ou du son, en citant les contes et chansons. Même si le romancier mentionne la difficulté de la collecte, cette difficulté porte plutôt sur l'authenticité d'une version que sur le ton oral. C'est probablement parce qu'Anatole France est un pur Parisien et urbain. À la différence de ces deux écrivains, la tradition rustique est pour lui plutôt une fantaisie qu'un souvenir. Même dans le récit de voyage, l'auteur précise toujours les références documentaires pour les citations des légendes régionales ; elles ne sont pas recueillies dans la pratique orale. Ses connaissances folkloriques sont basées sur les livres, et il nous semble que toutes les littératures, y compris la littérature orale, consistent avant tout dans l'écrit, aux yeux d'Anatole France. Malgré la remarque de P. Bénichou sur le caractère inimitable de la poésie populaire, qui défie toute imitation par la poésie lettrée[409], A. France ne semble pas trouver absolument impossible l'imitation de l'art populaire par l'art savant, lorsqu'il soutient l'équivalence entre la littérature populaire et la littérature classique. De surcroît, il est probable que les études scientifiques sur les origines du conte populaire inspirent à A. France l'idée du conte en tant que forme dans laquelle une grande histoire ou des thèmes mythiques et universels se condensent.

Et puis, à travers le folklore, ayant un caractère scientifique et subversif, car populaire, l'écrivain met en relief son objection contre plusieurs antagonistes : les savants académiques et élitistes qui méprisent les humbles, les réalistes et naturalistes qui ne voient que l'aspect misérable de la réalité, l'Église catholique qui rejette les croyances populaires comme déviation, et les romantiques qui donnent une image trop sombre, sentimentale et imprécise du passé. En particulier l'insistance sur l'approche scientifique contribue à la critique de ces derniers. De plus, chez Anatole France, il est possible que l'image gréco-romaine mêlée à celle du folklore serve de négation contre une image du Moyen Âge considéré comme origine ou Antiquité nationale, soulignée par les romantiques. En effet, malgré la confusion fréquente

[407] M. Simonsen, *op. cit.*, p. 21.
[408] D. Madelénat, *op. cit.*, p. 241.
[409] P. Bénichou, *op. cit.*, p. 343.

entre le folklore et le Moyen Âge chez les gens du XIXe siècle, ceux-ci ne sont pas particulièrement rapprochés chez A. France. Il est certain que l'écrivain insère des thèmes folkloriques dans ses ouvrages situés au Moyen Âge, mais, en revanche, il évoque rarement des images médiévales dans le discours sur le folklore. Quant à la création de la littérature folklorique, il semble que l'écrivain ne croit pas en l'idée d'une création proprement collective dans le peuple, qui est soutenue par les romantiques ; nous trouvons que son point de vue est proche de la définition établie par P. Bénichou, qui nomme l'ouvrage élaboré par une multitude d'individus et empreint d'un style peu cultivé à travers ce remaniement collectif, « la poésie populaire »[410]. On retrouve donc la problématique de l'anonymat de l'auteur plus que celle de l'absence de l'auteur. Par ailleurs, il est très intéressant que le folklore soit étroitement relié à l'idée de l'enfance, non seulement pour George Sand et Nerval, mais aussi pour les spécialistes du folklore[411]. Même si l'enfance d'Anatole France n'est pas directement liée au folklore, l'image de l'enfance n'en est pas moins un des thème très importants chez lui. Et ce goût nostalgique pour le passé nous conduit à penser au romantisme encore. Malgré la négation du romantisme par l'écrivain, l'influence du romantisme qu'il a subie dans sa jeunesse semble incontournable.

Finalement, nous relevons deux points. En premier lieu, A. France montre, ici encore, sa méfiance à l'égard de la vérité historique. Dans la « Promenade de Pierre Nozière en France », l'auteur affirme qu' « [e]n histoire, il faut se résoudre à beaucoup ignorer »[412]. Il ne traite pas nettement de la théorie sur l'origine du conte quand il s'exprime dans les article, et c'est dans les textes de caractère fictif qu'il présente cette théorie en détail ; cela peut être dû à cette méfiance à l'égard des questions historiques. En deuxième lieu, le romancier ne retient pas nécessairement les objets considérés comme principaux dans le domaine du folklore, de même qu'il ne traite pas de la période proprement médiévale dans le Moyen Âge : il s'intéresse surtout au christianisme et aux légendes de saints régionaux, qui sont des thèmes proches de la culture non populaire. De plus, le folklore est tenu dans une forme de marginalité, non seulement dans les milieux scientifiques, mais aussi dans le médiévisme. Cet attrait pour les choses marginales et ambiguës, qui sont placées près des confins d'une catégorie, est une question à approfondir plus loin.

[410] *Ibid.*, pp. 14-15.
[411] A. Van Gennep, *Le Folklore français*, t. III, *op. cit.*, p. 2924.
[412] *Pierre Nozière*, *op. cit.*, p. 573.

I. 1. C. La Philologie

a. Ambiguïté de la philologie

De même que le folklore, la philologie est destinée à la marginalité. Non seulement la philologie et le folklore se recoupent en ce qui concerne leurs objets et la façon d'en considérer l'étude, mais les histoires de ces deux disciplines se ressemblent beaucoup. Certes, à propos de l'origine de ces deux disciplines, il existe une grande différence : tandis que la naissance de la philologie remonte à l'Antiquité gréco-latine, le folklore est établi comme tel au XVIIIe siècle. Mais la philologie moderne est développée en Allemagne et importée en France au cours du XIXe siècle, ce qui coïncide avec l'avènement du folklore. De plus, leurs études fleurissent l'une et l'autre après 1870, et la défaite de la France contre l'Allemagne. Si un tel parallélisme apparaît, c'est que la même base idéologique sous-tend leur développement ; pour ainsi dire, ils font également partie d'un mouvement dominant de l'époque. La philologie moderne, comme le folklore, est née en Allemagne dans la conscience de la nationalité, suscitée par la situation politique : les guerres anti-napoléoniennes par exemple[413], et ils sont tous deux également pris dans l'influence romantique d'origine allemande[414]. Le but principal des études consiste toujours à « la (re)construction des valeurs identitaires nationales »[415] et au rétablissement de « l'histoire intellectuelle, esthétique et morale »[416] des peuples, « la psychologie historique »[417]. Dans son étude intitulée *Gaston Paris et la philologie romane*, Ursula Bähler précise que des intellectuels français reconnaissent et allèguent l'intérêt de la description de l'identité nationale dès les années 1820, malgré la tradition universaliste qui prédomine en France[418]. Lorsque la conscience nationale et patriotique s'élève en France après la défaite, ce système allemand est à la fois adopté en tant que modèle de la description de l'identité nationale[419] et confronté avec les sentiments nationaux de beaucoup de Français[420]. Cette origine allemande semble d'ailleurs constituer une des causes de la marginalité de la philologie et du folklore, et U. Bähler souligne que la différence entre la philologie de l'Allemagne et celle de la France est largement due à ces sentiments nationaux[421].

En outre, le caractère transdisciplinaire de la philologie contribuera à rendre celle-ci marginale, voire obsolète. La philologie moderne est conçue en principe comme discipline unissant les études littéraires et linguistiques, et en traitant des faits historiques à partir de

[413] Ursula Bähler, *Gaston Paris et la philologie romane*, Genève, Droz, 2004, p. 294.
[414] *Ibid.*, p. 296.
[415] *Ibid.*, p. 294.
[416] *Ibid.*, p. 292.
[417] *Ibid.*, p. 292.
[418] *Ibid.*, pp. 294-296.
[419] *Ibid.*, pp. 297-298.
[420] *Ibid.*, p. 301.
[421] *Ibid.*, p. 301.

documents, la démarche philologique est très proche de la démarche historique. Elle comprend aussi l'histoire de la langue et l'étymologie. Et malgré l'opposition théorique et méthodologique entre les philologues et les folkloristes, une confusion existe entre les chercheurs de ces deux domaines : les philologues Renan et Gaston Paris appartiennent à une société folkloriste[422], au contraire, les folkloristes frères Grimm sont très souvent appelés philologues. Or, U. Bähler souligne l'absence de tout ouvrage méthodique concernant la philologie en France[423], et Bernard Cerquiglini et Olivier Collet, auteurs de l'article « Philologie » du *Dictionnaire du littéraire*, observent qu'« aucune trace d'une notion logiquement articulée et stable de la discipline n'apparaît »[424]. Il nous semble que c'est cette ambiguïté marquée par la proximité des autres domaines, la vaste variété des objets d'études et le manque de définition précise, qui a mené la philologie à se diviser en différentes branches autonomes[425] ou s'assimiler aux autres domaines. Cela nous rappelle que le folklore, dont la portée est vaste et voisine avec celle des autres domaines, a presque fini par s'assimiler à ces autres domaines proches, comme l'ethnologie et l'anthropologie culturelle.

En revanche, il nous faut retenir les différences entre la philologie et le folklore. Tout d'abord, alors que le folklore n'a pas été admis dans les milieux académiques et l'insitution universitaire même dans son âge d'or, la philologie a gagné de nombreuses chaires dans l'université et occupé une place relativement importante, jusqu'à devenir la discipline paradigmatique pour les autres sciences historiques, à la fin du XIXe siècle[426]. Et Gaston Paris est un des auteurs majeurs qui ont contribué à l'établissement de la philologie dans l'institution française. Ensuite, au contraire du folklore dont les prédécesseurs en France ne faisaient que quelques tentatives de description folklorique non systématisée, la philologie moderne devait, pour se faire reconnaître, concurrencer une tradition philologique autochtone de la France : la tradition des Belles-Lettres[427]. D'après U. Bähler, en face de cette tradition rhétorique et belles-lettriste, et des sentiments nationaux contre la science allemande, G. Paris a stratégiquement réduit le modèle allemend de la philologie[428]. En Allemagne, d'une part, la philologie moderne était conçue comme discipline large unissant la littérature et la linguistique, porte sur la culture des langues romanes en général, et traite de toutes les époques jusqu'aux temps modernes, en vue de restituer l'histoire culturelle des peuples, du moins en théorie. D'autre part la caractéristique de la philologie moderne française est que celle-ci est spécialisée en études du Moyen Âge et de la langue française, identifiée aux études linguistiques historiques et au travail éditorial, et réduite à une simple méthode

[422] A. Van Gennep, *Le Folklore français*, t. III, *op. cit.*, p. 2925.
[423] U. Bähler, *op. cit.*, p. 285.
[424] Bernard Cerquiglini et Olivier Collet, « Philologie », in *Dictionnaire du littéraire*, *op. cit.*, p. 454.
[425] U. Bähler, *op. cit.*, p. 302.
[426] *Ibid.*, pp. 297-298.
[427] *Ibid.*, pp. 293 et 296.
[428] *Ibid.*, pp. 281-301.

historico-comparative, au cours du XIXe siècle. Enfin, comme nous l'avons déjà vu[429], cette spécialisation des recherches dans l'époque médiévale et dans les documents écrits distingue la philologie du folklore. Bien que Jacques-Philippe Saint-Gérand, dans son article intitulé « Figures d'une renaissance : philologues et philologie au XIXe siècle », observe le passage « d'une philologie du texte et du mot écrit à une philologie du discours et du mot oral »[430], il n'en reste pas moins que la philologie se définit d'une manière générale comme critique du texte. Et durant la seconde moitié du XIXe et les premières années du XXe siècle, la philologie consistait avant tout en l'interprétation textuelle et l'édition des écrits d'appartenance littéraire[431].

En fait, la philologie a connu une variété d'attributions tout au long de son histoire[432], et la science nommée philologie peut recouvrir, en conception universelle ou globale, tous les objets historiques verbaux ou non, comme la numismatique et l'héraldique, et toutes les langues et régions[433]. Monolinguistique et médiévistique, le champs de la philologie moderne française est excessivement restreint, d'où l'identification des philologues du XIXe siècle en France aux médiévistes ; du reste, ils privilégient la littérature médiévale en tant qu'objet d'études porteur d'un intérêt national. J.-P. Saint-Gérand, de son côté, observe que la littérature jouit d'un traitement spécial et distinct de celui des textes scientifiques ou philosophiques[434]. Cependant, l'étude philologique du texte littéraire se porte de façon privilégiée vers les questions plutôt linguistiques que purement littéraires. U. Bähler présente une distinction entre la tradition des Belles-Lettres et la philologie orientée vers le modèle allemand : d'un côté, la tradition des Belles-Lettres met l'accent sur la valeur littéraire universelle, c'est-à-dire les procédés rhétoriques et les valeurs esthétiques normatives et anhistoriques, qui sont dégagés du modèle classique, d'un autre côté la philologie moderne accorde de l'importance aux sens précis et à la vérité d'un texte, et à l'historicité[435]. En faisant remarquer que la philologie moderne est basée sur « une opposition absolue avec la philologie classique »[436], J.-P. Saint-Gérand ne précise pas la différence entre les philologies classiques et modernes ; mais nous pouvons rapporter cette « opposition » à ce fait que la philologie moderne s'intéresse moins à la valeur littéraire que ne le faisait la tradition des Belles-Lettres.

À cette époque les langues sont tenues pour le meilleur moyen de souligner la distinction des identités nationales[437], et l'étude de l'histoire ou de l'origine de la langue est

[429] Voir « c. le folklore et le médiévisme » (I. 1. B. Le folklore) dans la présente étude.
[430] Jacques-Philippe Saint-Gérand, « Figures d'une renaissance : philologues et philologie au XIXe siècle », in *La Fabrique du Moyen Âge au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 131.
[431] B. Cerquiglini et O. Collet, *op. cit.*, p. 454.
[432] *Ibid.*, p. 454.
[433] U. Bähler, *op. cit.*, pp. 277-281.
[434] J.-P. Saint-Gérand, *op. cit.*, p. 135.
[435] U. Bähler, *op. cit.*, p. 293.
[436] J.-P. Saint-Gérand, *op. cit.*, p. 129.
[437] *Ibid.*, p. 128.

censée permettre l'accès à l'état primitif de la culture[438] et la justification d'une norme moderne du français dans l'histoire[439]. J.-P. Saint-Gérand affirme que c'est pour cette fonction que la philologie pouvait se poser en science fondatrice[440]. U. Bähler, elle aussi, met en relief le lien étroit entre la langue, la littérature et la nation, conception admise au XIXe siècle, et précise l'opposition des concepts allemands et français de la langue et leur mélange en France : le concept de la langue « essentialiste » de l'Allemagne, qui considère la langue comme incarnation de l'essence de la nation-génie, et le concept de la langue « pragmatique » fondé sur l'idée de la nation-contrat de la France[441]. Et parmi les remarques de J.-P. Saint Gérand, trois points nous intéressent. Le premier est que la phonétique est née et s'impose au service de la linguistique historique et de la dialectologie[442]. Comme nous venons d'évoquer la transition de l'intérêt pour le mot écrit à celui pour le mot oral, même dans les recherches philologiques qui sont principalement textuelles, l'intérêt pour l'oralité et la sonorité de la langue augmentait.

Le deuxième point concerne la fonction de discrimination sociologique de la philologie[443]. Le rapport de la parole à l'origine sociale des interlocuteurs était reconnu depuis longtemps avant cette époque, mais nous pouvons dire que cette problématique de la classe sociale et de la langue est soulignée de nouveau par l'étude philologique, de façon historique et scientifique.

Le troisième aspect est la mise en évidence de la question de la romanité dans la philologie. Comme le désigne le nom courant de la philologie moderne, « philologie romane », les philologues cherchaient avant tout à prouver la filiation entre le latin et le français, pour faire de la culture française l'héritière des grandes valeurs de la culture romane et humaniste[444]. Or, la philologie classique puise ses origines dans la culture gréco-latine, ayant pour objet en particulier la compréhension et la restitution du texte d'Homère[445]. Même si les philologues modernes accentuent la différence entre leur étude et la philologie classique, le lien entre la philologie moderne et la culture de l'Antiquité gréco-latine semble indéniable. Outre la tendance à attirer le texte littéraire vers les problématiques linguistiques, cette approche linguistique privilégiée par les philologues devait influencer et renforcer la conscience de leur propre langue chez les écrivains du XIXe siècle.

En ce qui concerne la réécriture, il va sans dire que l'émergence dans l'édition de la littérature médiévale qui résulte en droite ligne des travaux de la philologie, fournit des matériaux aux écrivains de cette époque. Tandis que, comme le souligne Max Milner dans

[438] *Ibid.*, p. 133.
[439] *Ibid.*, pp. 129 et 134.
[440] *Ibid.*, p. 135.
[441] U. Bähler, *op. cit.*, pp. 407-408.
[442] J.-P. Saint-Gérand, *op. cit.*, pp. 130-131.
[443] *Ibid.*, p. 134.
[444] *Ibid.*, pp. 131-132.
[445] B. Cerquiglini et O. Collet, *op. cit.*, p. 454 ; Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, p. 1.

« Liminaire » à *La Fabrique du Moyen Âge au XIXe siècle*, il faut attendre 1850 pour voir paraître une traduction en français moderne de la *Chanson de Roland*[446], et que la publication de la collection de la « Société des Anciens textes français » débute en 1876, la redécouverte de la littérature médiévale remonte au XVIIIe siècle et les romantiques y trouvent « la première expression, maladroite mais émouvante » de la sensibilité des Français[447]. De plus, il est à remarquer que la réécriture littéraire semble se situer à rebours des enjeux des travaux de la philologie. En effet, en cherchant toujours à retrouver l'état original d'un texte, et à réduire la complexité et la contingence qui résultent de la diffusion et de la réception d'une œuvre littéraire en un modèle unique et authentique[448], la philologie considère la reproduction et la variation comme distorsion et déviation, tandis que la réécriture littéraire ne fait qu'augmenter les variantes incorrectes.

b. Gaston Paris et la littérature médiévale

À propos du concept de la littérature médiévale dans la philologie romane, nous nous appuierons sur le cas de Gaston Paris (1839-1903), dont un ouvrage a fourni la source même du conte du « Jongleur de Notre-Dame » : A. France consacre un article de *La Vie littéraire* du 30 septembre 1888, intitulé « M. Gaston Paris et la Littérature française au moyen âge », à son ouvrage, *La Littérature française au moyen âge, XIe et XIVe siècles*, Hachette, 1888, qui comprend l'histoire du *Tombeor Nostre-Dame*, et l'écrivain dédiera le conte au philologue. Comme nous l'avons vu, la littérature nationale est susceptible de constituer le fondement même de la conscience nationale pour les philologues de cette époque, et G. Paris le souligne à son tour en mettant en avant le rôle de la Bible pour les Juifs et d'Homère pour les Grecs[449]. Dans ce courant, les études littéraires sont devenues des études littéraires nationales[450] et l'histoire littéraire a été privilégiée parmi les autres sciences historiques, en tant qu'histoire de la vie intellectuelle et morale de la nation[451]. Nous retiendrons les deux points suivants de l'œuvre de G. Paris, selon l'étude précieuse d'U. Bähler consacrée à ce philologue : la problématique des valeurs esthétiques et le traitement des genres.

- 1. La Mise en question de la valeur esthétique de la littérature médiévale

En ce qui concerne les valeurs esthétiques de la littérature médiévale, U. Bähler relève que G. Paris et la plupart des philologues contemporains insistent sur la valeur historique et documentaire de la littérature du Moyen Âge, et relèguent les questions esthétiques au second

[446] Max Milner, « Liminaire », in *La Fabrique du Moyen Âge au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 16.
[447] C. Amalvi, *op. cit.*, p. 56.
[448] B. Cerquiglini et O. Collet, *op. cit.*, p. 455.
[449] U. Bähler, *op. cit.*, pp. 408-411.
[450] *Ibid.*, p. 410.
[451] *Ibid.*, p. 409.

plan. U. Bähler y voit deux raisons principales.

En premier lieu, une raison stratégique contre l'adversaire : les tenants de la tradition belles-lettriste, soit des valeurs classiques, dont un des représentants est Ferdinand Brunetière. Ces derniers déniaient toute valeur à la littérature médiévale, non seulement en tant que littérature, mais encore en tant que document historique, et partant ils s'opposaient complètement aux philologues. Pour Brunetière en particulier, cette littérature n'est digne de la production artistique, ni sur le plan de la forme, ni sur le plan du contenu. D'une part, faute de début, de fin et de centre, les productions médiévales pourraient être coupées et allongées à tout moment sans changer leur caractère ; d'autre part, elles ne mettent en scène que des personnages plats et interchangeables, et la brutalité des guerriers, au lieu des sentiments patriotiques et chrétiens que les philologues veulent y voir[452]. U. Bähler compare cette querelle entre les belles-lettristes et les philologues à la Querelle des Anciens et des Modernes au XVIIe siècle[453]. Aux yeux de Brunetière qui défend la littérature du XVIIe et du début du XVIIIe siècles en tant qu'art traditionnel et normatif, la philologie romane constitue un danger pour la nation, dans la mesure où elle ébranle les règles d'art traditionnel par la valorisation de l'art médiéval qui s'écarte de la norme classique, et elle peut corrompre jusqu'au goût et à la morale des Français ; Brunetière traite donc la philologie romane de « décadence »[454]. Tandis que les principaux philologues comme G. Paris et son collègue Paul Meyer (1840-1917) gardent le silence contre de telles attaques, il est intéressant de noter qu'un philologue montpelliérain, nommé Anatole Boucherie, suggère en revanche que les tenants de la tradition classiciste sont eux-mêmes « décadents » : il considère que ces derniers vont à l'encontre de la belle rudesse de la nature, soit la pureté primitive, trouvée dans les textes médiévaux[455]. Par ailleurs, les philologues en général ne touchent pas à la question de l'esthétique, afin d'éviter un conflit inutile et néfaste pour l'établissement de la philologie comme discipline scientifique[456].

En deuxième lieu, au-delà du fait que, aux yeux de la philologie, les qualités esthétiques restent secondaires derrière les préoccupations historiques et nationales, la plupart des philologues mêmes ne reconnaissait guère de valeur esthétique à la littérature médiévale. Dans ce contexte, G. Paris se distingue en ce qu'il admet bien, comme le souligne U. Bähler, la réalité de la valeur esthétique de la littérature médiévale, et s'intéresse nettement à cette question esthétique[457]. Et l'appréciation du philologue sur la littérature médiévale prolonge sur ce point celle des romantiques, en mettant en avant des notions telles que celle de « grandeur naïve », de « simplicité », ou le fait d'être « pareil aux petits enfants »[458]. Malgré

[452] *Ibid.*, pp. 345-346.
[453] *Ibid.*, p. 345.
[454] *Ibid.*, p. 347.
[455] *Ibid.*, p. 350.
[456] *Ibid.*, pp. 365 et 526.
[457] *Ibid.*, pp. 525-526.
[458] *Ibid.*, pp. 358 et 529.

cela, toujours d'après U. Bähler, son attitude est anti-romantique, en ce qu'il est historiciste et n'admet pas l'idée de « perfection » de la poésie médiévale[459]. Le philologue affirme qu'il est difficile aux lecteurs non spécialistes de comprendre la qualité esthétique de l'œuvre médiévale[460], et estime la littérature du Moyen Âge inférieure à la littérature classique gréco-romaine[461]. Et il dénonce souvent les défauts de son objet d'étude, ainsi :

> Il est sûr, d'autre part, que non seulement elle [la poésie du Moyen Âge] ne répond pas aux exigences du goût classique et qu'elle heurte toutes les habitudes dont nous trouvons souvent commode de faire des règles, mais encore qu'elle a des défauts généraux, des pauvretés et des faiblesses incontestables : on y relève souvent un singulier mélange de bizzarerie et de banalité, de grossièreté et de convention ; enfin il faut bien reconnaître que le plus habituel des défauts qu'elle présente, comme le plus insupportable, est la platitude.[462]

De plus, aux yeux de G. Paris, le Moyen Âge manque de profondeur psychologique et morale, et s'inscrit dans un univers de la monologique sans aucune réflexion[463] : « Ces conditions enlèvent à la poésie du moyen âge beaucoup de ce qui fait le charme et la profondeur de celle des autres époques »[464]. U. Bähler souligne que cette époque n'est pas un âge d'or pour le philologue[465]. Et d'après elle, en reconnaissant la caractéristique propre à la littérature médiévale, comme la répétition de différents éléments de scénarios ou de motifs, G. Paris fonde son jugement sur la littérature du Moyen Âge sur des critères classiques, de façon anachronique, de même que la plupart de ses contemporains : en jugeant par exemple selon des critères tels que l'originalité ou la créativité[466].

Par ailleurs, la problématique de l'existence de l'auteur semble plus compliquée chez G. Paris, et ses collègues. Tout en gardant les valeurs classiques, et en accordant de l'importace à l'identification de l'auteur d'un texte, G. Paris et ses collègues ont tendance à mépriser l'approche rhétorique pour sa superficialité, et à considérer la littérature comme une production dans un cadre collectif et national, en excluant les valeurs individuelles[467] ; ce qui rappelle l'approche folklorique. Une telle tendance est également soulignée par Dominique Maingueneau, dans son étude intitulée *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*. D'après lui, la philologie traite « le texte avant tout comme un document sur

[459] *Ibid.*, pp. 358, 549 et 641-642.
[460] *Ibid.*, p. 357.
[461] *Ibid.*, p. 353.
[462] Cité par U. Bähler, *ibid.*, pp. 357-358.
[463] U. Bähler, *ibid.*, p. 647.
[464] Cité par U. Bähler, *ibid.*
[465] U. Bähler, *ibid.*
[466] *Ibid.*, pp. 536 et 639-641.
[467] *Ibid.*, p. 362.

l'esprit et les mœurs de la société dont il était censé [être] "l'expression" »[468] : il cite l'exemple de la querelle sur Homère qui a traversé tout le XIXe siècle, dans laquelle l'existence d'Homère comme auteur est mise en doute et certains philologues cherchent « à faire l'économie de leur [*L'Iliade* et *L'Odysée*] auteur pour les rapporter directement au "peuple" »[469]. Cependant, il nous faut nuancer cette idée de la création collective pour G. Paris. Car, d'après U. Bähler, il considère que la littérature populaire n'est pas le produit d'une création collective dans la masse anonyme du menu peuple, comme le croyaient les romantiques, mais « celui d'un pouvoir créateur socialement ancré dans les classes supérieures »[470]. Comme nous allons voir ci-dessous, pour le philologue le terme de « peuple » ne se limite pas au « bas » peuple.

Outre cette mise en question de l'auteur, ce qui nous intéresse ici, c'est la réapparition du schéma d'opposition entre « classique » et « anti-classique ». U. Bähler met l'accent sur l'hésitation de G. Paris lui-même entre les valeurs classiques et absolues d'une part, et les valeurs historicistes et relatives d'autre part[471]. Tandis que, comme nous l'avons vu, les philologues médiévistes s'occupent de la partie classique dans l'opposition avec les folkloristes anti-classiques, la position anti-classique est assignée aux philologues dans la querelle avec les belles-lettristes traditionnels. Néanmoins, nous avons vu que les philologues, pour leur part, ne se reconnaissent pas anti-classiques, et de plus, U. Bähler relève que les philologues et les belles-lettristes sont d'accord sur l'importance de l'approche objective, en opposition avec les critiques subjectives et impressionnistes telles que les revendique Anatole France[472]. Ces faits nous révèlent la forte préoccupation du XIXe siècle envers le rapport de leurs propres valeurs aux valeurs classiques. Du reste, non seulement les attaques des adeptes du classicisme, mais aussi le jugement des philologues en général selon lequel la lecture de la littérature médiévale est ennuyeuse[473], révèlent combien celle-ci est sous-estimée, et combien est humble le statut qui lui est accordé. Et même quant à la valeur de la littérature médiévale en tant que source d'inspiration de la littérature moderne, la position de G. Paris n'est pas affirmative. S'il reconnaît que le caractère inachevé et imparfait de la littérature médiévale permet à l'imagination moderne de l'interpréter et de la compléter à son gré[474], il insiste sur l'impossibilité de la transcription et l'imitation de cette littérature dans une œuvre contemporaine :

> Il est très difficile de transcrire, non seulement dans notre langage actuel, mais dans notre forme de sentiment et de pensée, ces œuvres nées dans des conditions si éloignées

[468] D. Maingueneau, *op. cit.*, p. 2.
[469] *Ibid.*
[470] U. Bähler, *op. cit.*, p. 549.
[471] *Ibid.*, pp. 353-356.
[472] *Ibid.*, p. 364.
[473] *Ibid.*, pp. 640-641.
[474] *Ibid.*, pp. 644-645.

> de celles où nous vivons, destinées à un public si différent de celui auquel s'adressent nos écrivains [...].[475]

Aux yeux du philologue, la littérature du Moyen Âge est marquée par l'altérité, la rupture infranchissable qui la sépare de la sensibilité moderne, et le caractère à jamais clos et à jamais révolu[476].

- 2. Problématique des genres de la littérature du Moyen Âge

Dans un second temps, nous pouvons aborder le traitement des genres à l'intérieur de la littérature médiévale chez G. Paris. En premier lieu, il établit une distinction entre les productions littéraires en fonction de la répartition socioculturelle en vigueur à l'époque médiévale, et cette vision générale demeure encore aujourd'hui[477] : d'une part, la distinction entre la littérature des laïcs et la littérature cléricale, jusqu'à la fin du XIe siècle, et d'autre part la distinction entre la littérature courtoise et la littérature de vilains, au cours du XIIe siècle[478]. En attirant l'attention sur le fait que les « laïcs » ne sont pas identiques au « bas » ou « menu » peuple, mais comprennent tous les gens d'origine non cléricale, même l'aristocratie[479], U. Bähler fait remarquer que le philologue déplore, pour ces deux formes de distinction, que la scission absolue entre la classe intellectuelle et la classe populaire ait empêché le perfectionnement de la littérature française du Moyen Âge : la production des gens cultivés s'enferme dans un univers factice, artificiel et froid, et celle du peuple reste grossière et dépourvue de l'esprit et de la jouissance poétique[480]. Nous avous vu la même idée sur la rupture entre les deux formes de littérature chez Nerval[481].

En deuxième lieu, il est significatif que le philologue fasse preuve d'insistance ou de désapprobation selon ces genres. Entre les deux champs de la littérature cléricale et de la littérature laïque, son intérêt va à cette dernière et il considère cette époque du XIe siècle comme le « vrai » Moyen Âge, ou le Moyen Âge « poétique », ayant un caractère « spontané », « désintéressé » ou « naïf »[482]. Voici une citation de la leçon d'ouverture faite au Collège de France :

---

[475] Cité par U. Bähler, *ibid.*, p. 642.
[476] U. Bähler, *ibid.*, pp. 642-647. À ce sujet des débats esthétiques des philologues, voir aussi Emmanuel Bury, « Philologie médiévale et débats esthétiques en France de l'époque romantique à l'aube de la modernité », in *Le Moyen Âge au miroir du XIXe siècle (1850-1900)*, coordonné par Laura Kendrick, Francine Mora et Martine Reid, actes du colloque de Saint-Quentin-en-Yvelines (22-23 juin 2000), Paris, L'Harmattan, 2003, pp. 147-167.
[477] U. Bähler, *ibid.*, p. 542.
[478] *Ibid.*, p. 542.
[479] *Ibid.*, pp. 542-543 et 550.
[480] *Ibid.*, pp. 547-548 et 555-556.
[481] Voir « - 2. Le folklore chez Nerval » (I. 1. B. Le folklore – e. Les folkloristes littéraires : George Sand et Gérard de Nerval) dans la présente étude.
[482] U. Bähler, *op. cit.*, pp. 542-543, 545-546 et 552.

> Le moyen âge est une époque essentiellement poétique. J'entends par là que tout y est spontané, primesautier, imprévu : les hommes d'alors ne font pas à la réflexion la même part que nous ; ils n'observent pas, ils vivent naïvement, comme les enfants, chez lesquels la vie réfléchie que développe la civilisation n'a pas étouffé encore la libre expansion de la vitalité naturelle.[483]

Au contraire, G. Paris porte un jugement très sévère sur la littérature des clercs, qui sont lettrés et utilisent le latin. Il la tient pour « artificielle », « immobile », « intéressée » et « frauduleuse »[484]. Par exemple, en traitant de la légende du voyage de Charlemagne en Terre Sainte, il déclare ainsi :

> Née d'une croyance assez explicable et parfaitement désintéressée, cette idée fut exploitée par les moines dans un intérêt tout spécial, donne lieu à des fraudes qu'on est bien obligé de signaler comme coupables. Sur cette donnée, admise par les populations, ils édifièrent de misérables légendes sans aucune valeur, qui n'avaient d'autre but que de garantir l'authenticité de certaines reliques fort suspectes [...].[485]

Selon U. Bähler, ces idées sont fondées sur les convictions politiques ou idéologiques du philologue : un anticléricalisme farouche[486] et l'idéal d'une nation culturellement unie. Pour le second point, elle note que cette préoccupation ne signifie pas que sa position est nécessairement démocratique, car il soutient comme Renan l'avis élitiste selon lequel le peuple a besoin d'une élite qui le dirige sur le plan politique, moral et culturel[487]. Dans une telle perspective, seul le peuple est porteur de l'identité nationale et les clercs sont considérés comme détenteurs de la culture des Anciens et du christianisme, c'est-à-dire des cultures étrangères. Et G. Paris écarte une bonne partie des textes de la littérature cléricale, qui n'auraient aucune valeur nationale proprement dite, des recherches de la littérature médiévale française[488].

Sa prédilection pour le genre de la chanson de geste s'explique par les mêmes idées. Les chansons de geste, et sutout la *Chanson de Roland*, avaient la plus grande importance pour les philologues du XIXe siècle, en tant qu'épopée des Français ; ce genre est censé réunir les valeurs nationales, historiques, véridiques et masculines, indépendamment de la tradition savante, cléricale[489]. D'autre part, la matière de Bretagne constitue une autre catégorie d'importance de la littérature médiévale : les contes, les lais et les romans bretons,

[483] Cité par U. Bähler, *ibid.*, p. 552.
[484] *Ibid.*, pp. 543-546.
[485] Cité par U. Bähler, *ibid.*, p. 545.
[486] U. Bähler, *ibid.*, p. 545.
[487] *Ibid.*, p. 547.
[488] *Ibid.*, pp. 543-545 et 548.
[489] *Ibid.*, pp. 459-531.

comme l'œuvre de Chrétien de Troyes et *Tristan et Iseut*. Mais, toujours selon U. Bähler, G. Paris n'accorde pas autant d'intérêt à la matière de Bretagne que les autres philologues, y compris son père Paulin Paris (1800-1881), pour son origine étrangère et son caractère fictif, féminin et aristocratique, au contraire des chansons de geste[490]. Par ailleurs, à propos de la période qui commence aux environs de 1300, au cours de laquelle le savoir clérical pénètre de plus en plus la littérature en langue vulgaire et la bourgeoisie entre dans le milieu des léttrés[491], G. Paris la qualifie d'« assez stérile pour l'histoire littéraire »[492] et de pareille à la « décadence »[493]. Mais, en même temps, cette période du XIVe et du XVe siècles constitue celle de « transition » vers la Renaissance pour le philologue[494], de même que pour Michelet et A. France. Et il est remarquable que G. Paris privilégie parmi les ouvrages de cette période « stérile », les mystères, François Villon et les chansons populaires[495], qui attirent notre écrivain.

c. Gaston Paris et Anatole France

U. Bähler précise que c'est l'article très élogieux d'A. France consacré en 1888 à l'ouvrage de G. Paris[496], qui a rendu le grand public attentif à ce philologue et ses recherches[497]. Et M.-C. Bancquart, de son côté, rappelle que l'écrivain connaissait bien le milieu des chartistes et fréquentait la libraire Champion, anciennement la librairie de son père, où se réunissaient les érudits et les écrivains[498]. A. France semble nouer une relation plus directe et plus intime avec les savants qui s'occupent du domaine philologique, qu'avec les folkloristes. Bien que l'écrivain évoque le nom de G. Paris dans d'autres articles et qualifie celui-ci de « savant qui a gardé la pure fraîcheur du sentiment et qui joint à la connaissance des vieilles formes littéraires le goût de la poésie nouvelle »[499], il ne traite en détail des recherches du philologue que dans cet article « M. Gaston Paris et la Littérature française au moyen âge ». Et dans son roman, *Le Crime de Sylvestre Bonnard*, il ne cite pas le nom du philologue, mais ceux de son père, Paulin Paris[500], et de son collègue, Paul Meyer[501] (Sylvestre Bonnard appelle le premier « mon savant collègue » et compte le second parmi les jeunes chercheurs). Mais cela n'empêche pas que l'écrivain admire G. Paris sans réserve.

---

490 *Ibid.*, pp. 563-638
491 *Ibid.*, pp. 558-559.
492 Cité par U. Bähler, *ibid.*, p. 563.
493 U. Bähler, *ibid.*, p. 558.
494 *Ibid.*, p. 562.
495 *Ibid.*, pp. 559-562.
496 « M. Gaston Paris et la Littérature française au moyen âge » (le 30 septembre 1888), *La Vie littéraire*, deuxième série, *op. cit.*, pp. 570-579.
497 U. Bähler, *op. cit.*, p. 153.
498 « Notes et variantes », dans A. France, *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 1422.
499 A. France, « Trois poètes – Sully-Prudhomme – François Coppée – Frédéric Plessis » (le 5 juin 1887), *La Vie littéraire*, première série, *op. cit.*, p. 144.
500 *Le Crime de Sylvestre Bonnard*, *op. cit.*, p. 158.
501 *Ibid.*, p. 299.

Comme le fait remarquer A. Ahlstrom, l'écrivain suit assez fidèlement les idées de G. Paris dans cet article[502]. En citant les textes du philologue, Anatole France précise l'effet funeste de la séparation socioculturelle pour le développement de la littérature médiévale[503], la spécificité de la mentalité médiévale, marquée par la vision d'un univers immuable et fixe[504], et l'intérêt de la littérature médiévale en ce qu'elle révèle l'état des mœurs, des idées et des sentiments des aïeux mieux que tous les documents historiques[505]. L'écrivain emprunte ces idées à G. Paris. Entre autres, la troisième est un des concepts fondamentaux de la philologie moderne, et A. Ahlstrom souligne que l'écrivain applique à toutes les époques cette idée sur l'intérêt historique de l'œuvre d'art, qui nous fait comprendre, sentir et goûter la vie[506].

Nous pouvons trouver encore quelques traits qui nous conduisent à croire qu'A. France partage le point de vue de G. Paris sur la littérature et les hommes du Moyen Âge. En premier lieu, l'écrivain reprend presque textuellement les qualifications utilisées par le philologue : « leur foi robuste et simple »[507], « des hommes simples »[508], « la naïveté de leur imagination »[509], « la littérature abondante et naïve »[510] et « un air d'enfant tendre et cruel »[511]. Avec ces notions de simplicité, naïveté et puérilité, l'auteur met en relief le caractère populaire, que le philologue privilégie avant tout : « ces imaginations populaires »[512], « le caractère essentiellement populaire de la littérature française au moyen âge »[513].

En deuxième lieu, l'auteur fait apparaître dans l'article la question du sentiment national : « les qualités de la race »[514], « Sois pieux, vénère la terre de la patrie »[515].

En troisième lieu, dans l'autre article déjà cité, « M. Leconte de Lisle », qui précède l'article sur G. Paris, A. France admire que l'esprit chevaleresque ait apporté des vertus fondamentales au monde du Moyen Âge[516], de même que le philologue considère que les romans courtois auraient adouci les mœurs de cette époque[517].

En dernier lieu, l'écrivain reconnaît le défaut de la littérature médiévale : « cette littérature condamnée dès sa naissance à une irrémédiable humilité, ignorant de la beauté des formes, la volupté des choses, la Vénus universelle, et plus étrangère encore à ces nobles

[502] A. Ahlstrom, *op. cit.*, p. 54.
[503] « M. Gaston Paris et la Littérature française au moyen âge », *op. cit.*, p. 576.
[504] *Ibid.*, p. 577.
[505] *Ibid.*, p. 578.
[506] A. Ahlstrom, *op. cit.*, p. 114.
[507] « M. Gaston Paris et la Littérature française au moyen âge », *op. cit.*, p. 571.
[508] *Ibid.*, p. 572.
[509] *Ibid.*, p. 574.
[510] *Ibid.*, p. 576.
[511] *Ibid.*, p. 576.
[512] *Ibid.*, p. 575.
[513] *Ibid.*, p. 576.
[514] *Ibid.*, p. 578.
[515] *Ibid.*, p. 579.
[516] « M. Leconte de Lisle à l'Académie française », *op. cit.*, p. 94.
[517] U. Bähler, *op. cit.*, p. 556.

curiosités, à cette inquiétude de la pensée, à ce mal sublime »[518].

D'autre part, U. Bähler fait remarquer que l'idée de l'évolution de l'esprit humain comme progrès continu de la raison raisonnante détermine l'interprétation de G. Paris, qui place cette époque médiévale dans l'ensemble de l'évolution[519]. Et l'histoire littéraire en tant que description de l'évolution intellectuelle insère également le Moyen Âge dans la continuité de l'Histoire en général ; nous avons vu la même tendance chez A. Thierry et A. France, plus haut[520]. Compte tenu du fait qu' « [i]l est rare qu'il [A. France] étudie directement les œuvres littéraires du moyen âge [sic] »[521] et que son article sur G. Paris constitue un de ces cas rares, il semble que les idées d'A. France sur la littérature médiévale soient en grande partie héritées de ce médiéviste. Du reste, l'écrivain évoque très brièvement François Villon dans cet article[522]. Ici, nous nous contenterons d'évoquer la remarque d'A. Ahlstrom sur l'intérêt de l'écrivain pour ce poète[523] et les mystères[524], pour accentuer la correspondance entre G. Paris et A. France.

En revanche, alors qu'Anatole France ne fait jamais d'objection contre le philologue dans cet article, leur discordance nous intéresse beaucoup. Tout d'abord, tandis que le philologue s'intéresse peu aux œuvres de la fin du Moyen Âge, nous avons déjà vu que cette période du XIVe et du XVe siècles attire particulièrement l'écrivain, et même dans son article consacré à G. Paris, il évoque encore la figure de Jeanne d'Arc[525]. Ensuite, A. France n'attache guère d'importance aux genres privilégiés par les philologues : les chansons de geste et la matière de Bretagne. Non seulement l'auteur ne rappelle les chansons de geste que très légèrement dans l'article[526], mais A. Ahlstrom affirme que la littérature épique médiévale, comme les chansons de geste, laisse peu de traces dans les œuvres de ce romancier : elle cite le conte intitulé « Le Gab d'Olivier » comme le seul qui puise sa matière dans ce genre[527].

Quant à la matière de Bretagne, qui n'est pas mentionnée dans l'article, A. France consacre environ deux pages de la partie « En Bretagne », qui s'inscrit dans le récit de voyage de *Pierre Nozière*, au commentaire de la légende du roi Arthur, dans laquelle apparaissent Geniève et Lancelot[528]. Mais, d'après A. Ahlstrom, les allusions à cette matière sont très rares

[518] « M. Gaston Paris et la Littérature française au moyen âge », *op. cit.*, p. 578.
[519] U. Bähler, *op. cit.*, pp. 562 et 641.
[520] Voir « - 4. Points communs entre Augustin Thierry et A. France » (I. 1. A. Les études historiques – Augustin Thierry et Jules Michelet – b. Augustin Thierry et A. France) dans la présente étude.
[521] A. Ahlstrom, *op. cit.*, p. 53.
[522] « M. Gaston Paris et la Littérature française au moyen âge », *op. cit.*, p. 573.
[523] A. Ahlstrom, *op. cit.*, pp. 98-101.
[524] *Ibid.*, pp. 106-108.
[525] « M. Gaston Paris et la Littérature française au moyen âge », *op. cit.*, p. 575.
[526] *Ibid.*, p. 576.
[527] A. Ahlstrom, *op. cit.*, pp.96-97. M.-C. Bancquart affirme que c'est par G. Paris qu'A. France connaissait la source de ce conte (« Notes et variantes », dans A. France, *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, pp. 1299-1301). Bien qu'elle nomme cet ouvrage de source la *Chanson du pèlerinage de Charlemagne*, suivant un article de G. Paris, il nous semble cette dernière est identique à *Pèlerinage de Charlemagne*.
[528] *Pierre Nozière*, *op. cit.*, pp. 621-623.

chez le romancier[529] : elle ne fournit pas de source aux contes et romans de ce dernier.

Au contraire, dans son article A. France met l'accent sur la littérature chrétienne, à laquelle G. Paris n'accorde pas une grande valeur par rapport aux autres genres. La citation des « Miracles de la Vierge » et des « Vies des Saints » occupe une partie considérable de l'article. Et l'écrivain qualifie cette littérature religieuse de « gracieuse » ou « touchante »[530]. En outre, malgré la mention de la rupture culturelle entre les clercs et le peuple, il met en relief l'intervention de l'Église dans la production de la littérature médiévale de caractère populaire : « Cette littérature [...] fut surtout modelée par les mains les plus habiles à sculpter les âmes, les mains de l'Église. [...] Elle lui donna ses principaux caractères »[531]. A. Ahlstrom, de son côté, relève qu'A. France sait bien que « quelquefois les conceptions savantes des principes de la religion ne différaient pas beaucoup de celles du peuple »[532] et qu'il n'ignore pas une hypothèse nouvelle sur l'influence réciproque entre la littérature cléricale et l'esprit populaire[533]. U. Bähler critique la cloison trop hermétique entre ces deux classes que crée G. Paris[534], et à notre tour, nous reconnaissons que cette cloison est bien relativisée par A. France. De la même façon, tandis que le philologue souligne l'incompréhensibilité de la littérature médiévale pour la sensibilité moderne, malgré la continuité de l'évolution, et s'efforce de combler ce clivage à peu près absolu par « l'établissement d'un lien sentimental avec les "ancêtres" »[535], l'écrivain suggère la continuité et l'affinité intellectuelles entre les gens du Moyen Âge et des temps modernes, dans la phrase suivante :

> [...] les hommes qui vivaient entre le XIe siècle et le XVe étaient soumis *comme nous* aux lois infiniment complexes de la vie ; l'immense nature qui nous enveloppe les baignait *comme nous* dans l'océan des illusions ; ils étaient les hommes. Mais ils avaient ni nos craintes ni nos espérances, et leur monde, par rapport au nôtre, était tout petit.[536]

En reconnaissant la différence entre ces deux époques, l'auteur relativise même la rupture temporelle. De tels décalages quant à l'intérêt porté aux textes et leur interprétation entre G. Paris et A. France sont très significatifs pour discerner le point de vue de ce dernier.

d. Ernest Renan et Anatole France

Il semble que « philologue » soit, aujourd'hui, l'appellation privilégiée pour désigner Ernest Renan (1823-1892), qui est également appelé historien, historien de la religion,

[529] A. Ahltrom, *op. cit.*, p. 113.
[530] « M. Gaston Paris et la Littérature française au moyen âge », *op. cit.*, p. 574.
[531] *Ibid.*, p. 576.
[532] A. Ahltrom, *op. cit.*, p. 143.
[533] *Ibid.*, p. 88.
[534] U. Bähler, *op. cit.*, p. 550.
[535] *Ibid.*, pp. 642-643.
[536] « M. Gaston Paris et la Littérature française au moyen âge », *op. cit.*, pp. 573-574. C'est nous qui soulignons.

écrivain, philosophe et hébraïsant. Le fait que le mot « philologue » soit censé pouvoir recouvrir les travaux divers de Renan, révèle encore le caractère global et ambigu de la philologie. Bien que cet hébraïsant aborde parfois le Moyen Âge, sa spécialité consiste avant tout en l'histoire et la langue israélites. Renan appartient à la génération précédente de celle de G. Paris et d'A. France. Ce romancier déclare que Renan est son « illustre maître »[537] et la citation du nom du second abonde dans les textes du premier. L'influence du philologue sur celui qui est parfois désigné comme « disciple de Renan » est remarquée par les études sur A. France, sur plusieurs domaines. Suivant M.-C. Bancquart, « Renan est l'un de ses maîtres à penser, pour le jeu des idées, pour le goût des vastes réflexions et aussi pour la recherche constante du concret, du "terre à terre" dans les reconstitutions historiques »[538]. Alors que ce disciple ne sera pas toujours fidèle à son maître, on ne saurait trop souligner l'importance de cette influence, en particulier au sujet de l'Histoire et de la religion : M.-C. Bancquart dit que Renan « est sûr que, malgré les incertitudes de l'histoire, la connaissance du passé est nécessaire »[539], cette idée semble fournir la base de la conception historique chez A. France. Mais, pour rester dans l'axe de la présente partie, nous nous bornerons à étudier leur relation dans le cadre du Moyen Âge.

Comme nous venons de le dire, Renan n'est pas médiéviste. Au contraire, il méprise même cette époque obscure : « Il n'a tenu qu'à un fil qu'il n'y eût pas de Moyen Âge et que la civilisation romaine se continuât de plain-pied [...]. L'humanité eût fait une épargne de dix siècles »[540]. Néanmoins, cela ne veut pas dire qu'il est indifférent au Moyen Âge. Dans son article sur ce philologue, Laudyce Rétat rappelle que le jeune Renan était attiré par le charme du christianisme médiéval : Renan déclare qu'il préfère une église gothique à un temple ancien d'une beauté pure[541]. Le jeune Renan se place sous l'influence de la « révolution du goût opérée par Chateaubriand », et le christianisme sert de « mythologie » pour l'un et l'autre[542]. Bien que L. Rétat ne précise pas cette « révolution », nous pouvons supposer que celle-ci fait allusion au *Génie du christianisme* (1802) dans lequel Chateaubriand manifeste l'accord du christianisme avec la sensibilité humaine, et la poésie du christianisme, comme L. Rétat le fait remarquer elle-même dans l'article « Chateaubriand »[543]. Pourtant, à la différence de Chateaubriand, le goût de Renan pour l'anormal, l'exceptionnel et le maladif dans l'art chrétien le rapproche plutôt d'une esthétique pré-décadente, et il n'exalte pas le christianisme, mais le justifie[544]. De plus, Renan se considère comme « perverti »[545], et L. Rétat évoque aussi la problématique chez le philologue de l'alternative entre perfection antique et

[537] A. France, « Le R. P. Didon et son livre sur Jésus-Christ », *La Vie littéraire*, quatrième série, *op. cit.*, p. 487.
[538] M.-C. Bancquart, *Anatole France : Un sceptique passionné*, *op. cit.*, p. 124.
[539] *Ibid.*, pp. 123-124.
[540] Cité par Laudyce Rétat, « Ernest Renan », in *La Fabrique du Moyen Âge au XIXe siècle*, op. cit., p. 434.
[541] L. Rétat, *ibid.*, p. 435.
[542] *Ibid.*, p. 435.
[543] L. Rétat, « Chateaubriand », dans *La Fabrique du Moyen Âge au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 723.
[544] L. Rétat, « Ernest Renan », *op. cit.*, p. 435.
[545] *Ibid.*, p. 435.

esthétique du bizarre[546]. Une définition de Renan par lui-même, comme « un romantique protestant contre le romantisme »[547], rend plus clair ce dilemme entre le romantisme et le classicisme, qui apparaît une fois encore sous nos yeux. Par ailleurs, sur le plan politique ou religieux, Renan est très favorable à la papauté médiévale qui, selon lui, est susceptible de réunir les chrétientés dans l'idée supra-nationale, et il estime cette papauté très supérieure à la papauté moderne[548].

On peut également retenir quelques points qui nous montrent la parenté entre Renan et Anatole France, dans les remarques de L. Rétat. En premier lieu, Renan insère des images celtiques dans celles du christianisme médiéval, ce qui fait du légendaire médiéval l'univers dans lequel les éléments les plus opposés s'entre-pénètrent, sans se confondre[549], à l'encontre de l'image de l'unité solide et constante du christianisme du Moyen Âge. On peut penser que c'est sous l'influence de Renan qu'A. France retient surtout le caractère breton ou celtique du christianisme de la Bretagne, en tant qu'exemple de la fusion de différentes religions, dans « Promenades de Pierre Nozière en France »[550].

En deuxième lieu, dans un article sur « L'auteur de l'*Imitation de Jésus-Christ* », Renan développe son admiration pour les travaux des moines médiévaux, leur intériorité et leur originalité[551]. Une telle tendance n'est pas, d'une part, observée chez G. Paris qui n'admire pas la littérature cléricale, mais d'autre part, Anatole France est parfois très favorable à la vie et aux travaux monastiques, malgré son anticléricalisme. Par exemple, dans l'article « M. Leconte de Lisle » il écrit à propos de l'art médiéval ainsi : « [...] je vois des moines qui sont des sages, puisqu'ils vivent cachés, un livre à la main, *in angello cum libello* ; je vois des théologiens qui poursuivent, à travers les subtilités de la scolastique, un idéal supérieur »[552]. Nous reviendrons plus loin à l'*Imitation de Jésus-Christ*, à laquelle se réfère implicitement cette phrase, et qui intéressait beaucoup A. France.

En troisième lieu, de même que les autres progressistes, Renan reconnaît plusieurs germes de la modernité dans le Moyen Âge : l'idée d'une science dans la croisade et l'averroïsme du XIIIe siècle, le « libre esprit » dans l'*Imitation de Jésus-Christ*, le problème de l'égalitarisme et de la démocratie dans la *Farce de maître Patelin*[553]. Et il fait correspondre les faits historiques du Moyen Âge à ceux des temps modernes, comme une anticipation : les juristes anoblis et tout-puissants du XIVe siècle et les ministres bourgeois de Louis XIV, la noblesse de robe et la Révolution jacobine[554].

---

[546] *Ibid.*, p. 435.
[547] Cité par M.-C. Bancquart, *Anatole France. Un sceptique passionné*, *op. cit.*, p. 123.
[548] L. Rétat, « Ernest Renan », *op. cit.*, p. 439.
[549] *Ibid.*, pp. 435-436.
[550] Voir « - 3. "Promenade de Pierre Nozière en France" » (I. 1. B. Le folklore – f. A. France et le folklore) dans la présente étude.
[551] L. Rétat, « Ernest Renan », *op. cit.*, p. 438.
[552] « M. Leconte de Lisle à l'Académie française », *op. cit.*, pp. 94-95. C'est A. France qui souligne.
[553] L. Rétat, « Ernest Renan », *op. cit.*, pp. 436-440.
[554] *Ibid.*, p. 438.

Mais, surtout pour ce dernier point, L. Rétat relève que Renan profite des éléments médiévaux pour formuler sa problématique spirituelle et politique fondamentale ; selon L. Rétat, « c'est une écriture historiée plus qu'une histoire »[555]. De plus, dans une perspective élitiste, Renan montre le Moyen Âge comme une unité mystique, pour autoriser la division des classes sociales[556]. Il n'y a pas d'intérêt ou d'attachement pour les humbles, bas et simples, comme chez A. France.

D'autre part, il serait possible d'expliquer la prédilection de cet écrivain pour la littérature religieuse, par l'influence de son maître, historien du christianisme. Comme le remarque l'article de Charles Ridoux, intitulé « Regards de deux grands clercs du XIXe siècle sur le Moyen Âge : Victor le Clerc et Ernest Renan, juges du XIVe siècle », Renan contribue au chapitre sur le XIVe siècle dans l'*Histoire littéraire de la France*. Nous sommes tentés d'établir une relation entre ce fait et l'intérêt d'A. France pour les derniers siècles du Moyen Âge. Au reste, il est très intéressant que Renan porte un jugement sévère sur la littérature du XIVe siècle et tienne ce siècle pour stationnaire, sans progrès littéraire, plongé dans la « décadence »[557]. À ses yeux, la littérature du Moyen Âge en général est une héritière décadente de l'Antiquité, cette dernière restant « la mesure à laquelle il faut la rapporter »[558].

Néanmoins, il ne faut pas négliger le fait qu'A. France n'évoque guère ce philologue en ce qui concerne l'époque médiévale. Il est certain que *La Vie de Jésus* (1863) de Renan a inspiré la *Vie de Jeanne d'Arc* d'A. France[559], et que la seconde doit la description humaine de la sainte et l'explication rationaliste du miracle à la première[560] ; de plus, J. Levaillant relève l'importance de la figure de saint François d'Assise par Renan dans le franciscanisme des années 90, qui intéressait A. France lui aussi[561]. Mais, cet écrivain ne touche pas aux thèmes médiévaux dans les deux articles de *La Vie littéraire* consacrés à Renan, en rendant compte des deux premiers volumes de son *Histoire d'Israël*[562], tandis que dans un de ces articles, l'auteur mentionne le mot de « philologie »[563]. D'ailleurs, dans l'article intitulé « Propos de rentrée : La terre et la langue » l'écrivain cite un propos de table de Renan relatif au Moyen Âge : « Le genre de vie d'un Clotaire ou d'un Chilpéric, nous dit M. Renan, n'était pas bien différent de celui que mène, de notre temps, un gros fermier de la Beauce ou de la Brie. »[564]

---

[555] *Ibid.*, p. 441.
[556] *Ibid.*, pp. 440-441.
[557] Charles Ridoux, « Regards de deux grands clercs du XIXe siècle sur le Moyen Âge : Victor le Clerc et Ernest Renan, juges du XIVe siècle », in *Le Moyen Âge au miroir du XIXe siècle (1850-1900), op. cit.*, p. 32.
[558] Cité par Ch. Ridoux, *ibid.*, p. 35.
[559] M.-C. Bancquart, *Anatole France polémiste, op. cit.*, p. 419. A. Ahlstrom cite une parole d'A. France que « [j]'ai voulu faire pour Jeanne d'Arc ce que Renan avait tenté pour Jésus » (*op. cit.*, p. 166). Mais, comme ce n'est pas son propre écrit mais le témoignage de Marcel Le Goff, un des biographes de l'écrivain, il faut le traiter avec prudence.
[560] M.-C. Bancquart, *ibid.*, p. 440.
[561] J. Levaillant, *op. cit.*, pp. 305-308.
[562] A. France, « M. Ernest Renan, historien des origines », *La Vie littéraire*, première série, *op. cit.*, pp. 286-291, et « Histoire du peuple d'Israël », *La Vie littéraire*, deuxième série, *op. cit.*, pp. 618-624.
[563] « M. Ernest Renan, historien des origines », *ibid.*, p. 289.
[564] A. France, « Propos de rentrée : La terre et la langue » (le 9 octobre 1887), *La Vie littéraire*, première série, *op.*

Tandis que cette citation montre l'idée de la continuité entre le Moyen Âge et les temps modernes, une telle évocation de Renan n'est qu'une exception, nous semble-t-il. Pour notre romancier, Renan est avant tout un spécialiste de l'Orient antique.

e. La « Philologie » dans les textes d'Anatole France

Enfin, nous ajouterons quelques exemples intéressants dans les textes d'A. France, en ce qui concerne la philologie. D'abord, il consacre un article à chacun des frères philologues, Arsène et James Darmesteter. Le dernier article que nous avons cité, « Propos de rentrée », est celui qui traite de l'ouvrage d'Arsène. Ici, en utilisant le mot « philologie », il met l'accent sur l'utilité de cette discipline en tant qu'« auxiliaire inattendu de l'histoire »[565]. Et conformément à l'idée des philologues, l'auteur souligne l'origine latine de la langue française, et la relation intime entre la terre, le peuple et la langue[566]. Tandis que l'objet d'étude d'Arsène comprend la langue française et l'époque médiévale, son frère cadet, James Darmesteter, est un spécialiste de l'Orient. Ici encore, l'intérêt de l'écrivain ne se limite pas aux philologues médiévistes. D'ailleurs, l'appellation de « philologue » ne se rencontre pas dans l'article sur G. Paris, et A. France le désigne plutôt sous le nom de « savant ».

Par ailleurs, il donne les traits du philologue aux protagonistes de certains de ses romans : *Le Crime de Sylvestre Bonnard* et *Histoire contemporaine*. Pour le premier, le héros Sylvestre Bonnard, membre de l'Institut, se dit « philologue »[567]. Il étudie la « Gaule chrétienne »[568], il collectionne et examine les manuscrits du Moyen Âge, comme *La Légende dorée*, et il donne conseil à un jeune étudiant de l'École des Chartes. Alors que son étude semble plutôt proche de l'Histoire que de la littérature, et que l'auteur l'appelle « archéologue » dans la « Note de l'éditeur » à la fin du roman[569], nous pouvons considérer Sylvestre Bonnard comme médiéviste et philologue, sans conteste. D'autre part, les mots « philologue » et « philologie » apparaissent dans le deuxième tome de l'*Histoire contemporaine, Le Mannequin d'osier* (1897). Le protagoniste de cette série, M. Bergeret est un maître de conférences à la faculté des Lettres, et il prend plaisir au travail de la traduction de Virgile, demandé par un éditeur. Nous y trouvons des expressions, telles que « préparé par trois générations de philologues »[570] et « la rectitude intellectuelle que veut la philologie »[571]. L'auteur décrit ces « amusements philologiques »[572] en détail, en développant

---

cit., p. 264.
[565] *Ibid.*, p. 265.
[566] *Ibid.*, pp. 261-266.
[567] *Le Crime de Sylvestre Bonnard*, *op. cit.*, p. 176.
[568] *Ibid.*, p. 158.
[569] *Ibid.*, p. 311. Il nous semble que le sens du mot « archéologue » est large, comme « historien ».
[570] A. France, *Le Mannequin d'osier*, *Œuvres*, t. II., *op. cit.*, 1987, p. 987.
[571] *Ibid.*, p. 988.
[572] *Ibid.*, p. 990.

la reflexion historique, littéraire et linguistique[573]. Comme Sylvestre Bonnard, M. Bergeret joue le rôle du porte-parole de l'auteur ; ces deux héros nous révèlent la proximité, ou même l'identité, qu'A. France trouve entre lui et les philologues. Mais, cette fois-ci, l'objet d'étude de M. Bergeret n'est pas la littérature médiévale, mais la littérature classique, le texte de Virgile. Nous rencontrons ici encore une figure de philologue dont la spécialité n'est pas le Moyen Âge. Ces exemples nous précisent qu'A. France n'identifie jamais le philologue avec le médiéviste.

Jusqu'ici, nous avons vu que la discipline même et les objets d'études de la philologie étaient considérés comme marginaux et presque humbles, ainsi que le folklore, au XIXe siècle. Bien qu'elle ait obtenu plutôt un succès à la fin du XIXe siècle, en même temps, la philologie a rencontré beaucoup d'obstacles, tels que le sentiment national ou la concurrence avec la tradition française. U. Bähler fait remarquer que la position des philologues était inférieure à celle des historiens, les travaux philologiques étant tenus pour pure main-d'œuvre[574]. Nous reconnaissons une trace de cette estimation dans le jugement d'A. France sur la philologie, considérée comme « auxiliaire de l'histoire ». En outre, il commence son article « James Darmesteter » par ces propos qui peuvent démentir l'utilité de la philologie alléguée par les philologues : « L'enseignement qu'on y [au Collège de France] donne ne sert à rien ; aussi garde-t-il une noblesse incomparable. Il y est absolument libre. »[575] Et une telle humilité de la philologie se trouve même dans le monologue de M. Bergeret qui se méprise : « c'est une tâche 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, restaurent la manière frivole d'autrefois et m'imposent des amusements philologiques à la mode de 1820 »[576]. Nous y reconnaissons une trace de l'histoire conflictuelle de la discipline, comme « la tutelle allemande » ou l'opposition entre la philologie actuelle et la philologie « à la mode de 1820 », en même temps que l'insistance sur la vanité des amusements intellectuels. Ayant conscience du statut humble de cette discipline dans la société, A. France garde une attitude critique, ou mieux, autocritique, à l'égard de la philologie et des philologues.

D'autre part, nous avons précisé que les épithètes de « simple », « pur » et « naïf » sont utilisées pour valoriser les choses sous-estimées jusque là, humbles, basses, enfantines et populaires : y compris la littérature médiévale. L'admiration de ces qualités constitue donc une prise de position contre les valeurs traditionnelles et académiques. Et en même temps, il y apparaît un antagonisme entre le naturel et l'artificiel. Cela constitue une partie importante de l'argument de ces deux domaines, le folklore et la philologie.

---

[573] *Ibid.*, pp. 987-990, et A. France, *L'Anneau d'améthyste* (troisième volume de l'*Histoire contemporaine*), *Œuvres*, t. III, *op. cit.*, pp. 71-73.
[574] U. Bähler, *op. cit.*, pp. 296-297.
[575] A. France, « James Darmesteter » (le premier juin 1890), *La Vie littéraire*, quatrième série, *op. cit.*, p. 444.
[576] *Le Mannequin d'osier*, *op. cit.*, p. 990.

De plus, dans la philologie et le folklore, il apparaît une relation étroite entre le peuple, la langue et la nationalité. Au sein du mouvement nationaliste et patriotique, la langue est presque identifiée à la nationalité, et la recherche du passé de la langue et du peuple est censée pouvoir restituer l'origine nationale. Par là, on tente de remettre en cause et de revaloriser la langue française et la culture populaire, à cette époque. Outre cela, compte tenu de l'idée exprimée par Guizot selon laquelle la période à partir du XIe siècle jusqu'au XVIe siècle est celle « qui comprend la naissance, le premier emploi et le premier éclat de notre langue vulgaire »[577], nous comprenons pourquoi les gens du XIXe siècle tenaient le Moyen Âge, dans sa période postérieure au XIe siècle en particulier, pour l'époque de la naissance de leur nation. Et il est remarquable que le thème de la voix soit mis en avant dans la philologie autant que le folklore. Tandis que la « voix » du peuple est évoquée au sens métaphorique dans le discours de l'Histoire, cette « voix » est envisagée en tant qu'élément phonétique dans ces deux disciplines : la performance du conteur pour le folklore, et l'étude phonétique des dialectes, afin de retracer le changement des mots, pour la philologie. G. Paris lui aussi souligne la nécessité de la description fidèle des sons dans la dialectologie, ce qui prouve son intérêt pour la phonétique. Et il se sert également du sens métaphorique, en disant que la « voix » du peuple est exprimée dans la littérature[578]. Nous pouvons dire que la « voix » à reproduire est la voix qui n'a pas été écrite, en Histoire, la voix écrite mais perdue, en philologie, et la voix proprement dite mais indescriptible, dans le domaine du folklore ; la « voix » est essentiellement celle du peuple, qui ne peut pas s'approprier l'écriture. Si A. France insiste moins à propos du folklore sur la sonorité que George Sand et Nerval, cela n'empêche pas qu'il s'y intéresse. Ces nouvelles problématiques de la langue, et de la voix, ont dû renouveler la question du rapport du son à l'écriture, et il ne faut pas négliger leur influence sur la création littéraire.

D'autre part, il est très significatif que dans la discussion sur les deux disciplines, l'opposition entre les valeurs classiques et anti-classiques soit toujours présente. Inséparable du contexte du nationalisme, le discours autour du médiévisme semble obliger les chercheurs et les gens de lettres, tout au long du XIXe siècle, à définir leur position à l'égard du romantisme et du classicisme, ou plus précisément, leur position à l'égard du classicisme et de la modernité, pour reprendre la formule d'Emmanuel Bury dans son article intitulé « Philologie médiévale et débats esthétiques en France de l'époque romantique à l'aube de la modernité »[579]. Et il nous semble que les débats sur l'histoire culturelle et littéraire à la seconde moitié du siècle sont caractérisés par cette tension des relations entre le romantisme, le classicisme, puis l'esthétique décadente. E. Bury suggère qu'une théorie philologique supposant que la langue française est née du bas latin, c'est-à-dire le latin de la décadence, a

[577] Cité par J.-P. Saint-Gérand, *op. cit.*, p. 136.
[578] Cité par U. Bähler, *op. cit.*, p. 544.
[579] E. Bury, *op. cit.*, p. 159.

une relation étroite avec la formation du décadentisme littéraire, comme celui de Baudelaire et de Huysmans[580]. Sur ce point, il est intéressant que dans l'article de « Propos de rentrée : La terre et la langue », A. France profite de l'argument de l'histoire de la langue pour condamner le style décadent[581]. Bien qu'il soit classique incontestablement, il nous faudra passer en revue sa position dans cette situation tendue.

En outre, de même que l'écrivain s'intéresse moins aux périodes proprement médiévales au sujet de l'histoire du Moyen Âge, son intérêt ne se porte vers les éléments principaux ni dans la philologie ni dans le folklore. Malgré la grande importance de la recherche de l'origine nationale pour ces deux disciplines, le romancier prête moins d'attention à la matière nationale et locale, telle que le mythe celtique, la tradition gauloise et les chansons de geste, qu'à la matière plutôt étrangère ou a-nationale, telle que le mythe gréco-romain, les contes chrétiens et les légendes des saints. De plus, bien que l'on confonde presque complètement les philologues avec les médiévistes, ce n'est pas le cas pour l'écrivain : son intérêt philologique ne coïncide pas avec l'intérêt pour le Moyen Âge. Ce fait nous révèle les deux points suivants. D'une part, chez Anatole France, l'image de l'« origine » correspond plutôt à l'Antiquité classique que le Moyen Âge, et d'autre part, son évocation du Moyen Âge est dissociée de l'intérêt proprement nationaliste ou patriotique. Â propos de la question du nationalisme, à travers son étude *Anatole France et le nationalisme littéraire*, G. Métayer met en évidence le rapport compliqué des nationalistes à cet écrivain tenu pour « défenseur de la tradition nationale », et relève qu'A. France se démarque des écrivains nationalistes. Et au sujet de la philologie, ainsi que le folklore, on note cette prédilection de l'écrivain pour l'humble, le marginal et l'ambigu, autrement dit, la tendance à éviter les éléments attendus ou principaux d'une catégorie. Cette caractéristique aura de l'importance quand nous envisagerons la signification de la « pureté » chez A. France, car une telle tendance apparaît, à première vue, contraire au caractère de la « pureté ». De plus, il nous faut retenir que l'intérêt de l'écrivain se porte surtout sur les thèmes religieux.

Enfin, il est évident que l'époque d'Anatole France, la seconde moitié du XIXe siècle, correpond à la période dans laquelle de vraies recherches méthodiques et scientifiques s'appliquent au thème médiéval, jusqu'à la littérature médiévale et populaire. Nous avons vu combien A. France s'intéresse à cette approche scientifique du Moyen Âge ou de l'origine nationale : d'une part, il connaît bien les travaux et les théories des folkloristes, et son intérêt recouvre les objets vraiment folkloriques, d'autre part, il décrit les philologues et les travaux philologiques, avec une grande familiarité.

Par ailleurs, il nous faut relever que les savants folkloriques et philologiques sont plus proches des historiens statistiques que des historiens romantiques, pour leur méthode positiviste et scientifique ; l'apogée du folklore et de la philologie correspond à celui de

[580] *Ibid.*, pp. 159-160.
[581] « Propos de rentrée : La terre et la langue », *op. cit.*, p. 297.

l'histoire statistique. Mais la prédilection d'A. France pour la philologie et le folklore n'est pas à interpréter comme une contradiction chez cet écrivain. Au contraire, son idée sur l'histoire statistique et l'histoire narrative que nous avons vue plus haut peut éclaircir son admiration pour la qualité de la « généralisation » chez les philologues, telle que : « on y [dans un ouvrage de G. Paris] voit constamment les idées *générales* sortir de l'ensemble des faits »[582], « il n'est pas rare qu'un savant soit amené par le progrès de ses recherches à ces *généralisations* dont les esprits curieux peuvent tirer tout de suite agrément et profit »[583]. De même que pour l'Histoire, il rejette la simple présentation des faits objectifs pour l'étude philologique.

Comme le remarque Ch. Ridoux, à cette époque, l'exposé des idées générales était considéré comme prématuré ou spécieux, non seulement dans l'Histoire en général, mais encore dans l'étude littéraire[584]. Dans un tel contexte, A. France exige toujours une écriture littéraire des études scientifiques mêmes, et il apprécie la « poésie » dégagée des études philologiques et folkloriques. Et tandis que la réécriture est contraire à l'objectif de la philologie, Anatole France adopte volontiers les travaux philologiques, ainsi que ceux du folklore, pour sa création littéraire. En tant qu'artiste, il met les travaux scientifiques au service de son œuvre artistique. À cette même époque, les études scientifiques et positivistes sur le Moyen Âge étant à leur disposition, comment les écrivains du XIXe siècle exploitent-t-ils les thèmes médiévaux dans leurs œuvres ?

[582] « M. Gaston Paris et la Littérature française au moyen âge », *op. cit.*, p. 575.
[583] A. France, « M. Théodore Reinach et Mithridate » (le 23 août 1891), *La Vie littéraire*, quatrième série, *op. cit.*, p. 707. C'est nous qui soulignons.
[584] Ch. Ridoux, *op. cit.*, pp. 28-29.

I. 1. D. Les Images du Moyen Âge chez les écrivains du XIXe siècle

Parcourir toutes les images médiévales composées par les grands écrivains du XIXe siècle déborderait largement le cadre de nos recherches, de sorte que nous nous contenterons de tenter une typologie globale des images du Moyen Âge dans la littérature du XIXe siècle, en nous appuyant principalement sur les articles de *La Fabrique du Moyen Âge au XIXe siècle*. Cela nous aidera à mieux situer les images d'A. France dans la littérature de son époque. La catégorisation que nous allons établir n'est pas celle des types d'écrivains, mais celle des types d'images associées au Moyen Âge.

À propos de l'Histoire du médiévisme en littérature, Max Milner et Jean Sgard soulignent respectivement dans leurs articles que c'est au cœur du XVIIIe siècle que la curiosité pour cette époque commence à se manifester, au rebours de l'image courante du « Siècle des lumières » rejetant le Moyen Âge. J. Sgard montre que déjà dans la première moitié du siècle, il existait un public pour le roman médiéval[585], et M. Milner de son côté relève que la critique rousseauiste de la civilisation moderne a favorisé la nostalgie envers un « bon vieux temps »[586]. Un genre nommé « le roman de style troubadour » apparaît à la fin du XVIIIe siècle : les romanciers de ce genre exploitent librement la matière médiévale pour répondre aux demandes des lecteurs bourgeois et féminins qui vont grandissant[587]. Bien que les romans de style troubadour, caractérisés par une intrigue aventureuse, passionnelle et émouvante[588], soient médiocres et tout oubliés de nos jours presque sans exception, leur impulsion est incontournable. Les ouvrages de ce genre abondent dans la première moitié du XIXe siècle et répandent une image romanesque du Moyen Âge dans le public. Dans son article intitulé « Le roman de style troubadour », Pierre Glaudes fait remarquer que c'est à ce type de roman que Huysmans et Flaubert reprochent leur banalité ou leur mauvaise influence sur les lecteurs, et que les écrivains du XIXe siècle ont besoin de saisir leur position par rapport à l'imaginaire que le genre troubadour a établi[589]. D'après un article de Martine Lavaud, publié dans un autre recueil intitulé *Le Moyen Âge au miroir du XIXe siècle (1850-1900)*, même le romantisme s'efforcait de se dissocier de ce genre à la mode, à cause de la médiocrité esthétique de ce dernier : elle appelle ce goût médiocre « le médiévisme bourgeois », pour le distinguer du goût des romantiques[590]. Nous pouvons dire que les thèmes du Moyen Âge étaient déjà hantés par le risque de la banalité et de la médiocrité au début du XIXe siècle.

---

[585] Jean Sgard, « Introduction. 1 - L'héritage du siècle des Lumières », in *La Fabrique du Moyen Âge au XIXe siècle*, *op. cit.*, pp. 39-40.
[586] Max Milner, « Liminaire », in *La Fabrique du Moyen Âge au XIXe siècle*, *ibid.*, p. 10.
[587] Pierre Glaudes, « Le roman de style troubadour », in *La Fabrique du Moyen Âge au XIXe siècle*, *ibid.*, p. 760.
[588] *Ibid.*, p. 760.
[589] *Ibid.*, p. 760.
[590] Martine Lavaud, « Mâchicoulis et troubadours : Gautier, Flaubert et le procès du médiévisme bourgeois », in *Le Moyen Âge au miroir du XIXe siècle (1850-1900)*, *op. cit.*, p. 209.

Mais les romanciers de style troubadour ne sont pas les seuls qui aient profité de l'image médiévale à leur gré. À travers le XIXe siècle, les écrivains se servent de l'image du Moyen Âge assez librement, selon leurs idées politiques, religieuses et esthétiques ; chacun trouve son propre archétype dans le Moyen Âge considéré comme « origine », pour justifier son point de vue par une filiation légitime, malgré la différence de leurs positions, contre-révolutionnaires, révolutionnaires, monarchistes, progressistes ou démocrates[591]. En soulignant l'importance de la notion d'origine à cette période, M. Milner affirme que « les représentations que l'on classe sous l'étiquette de Moyen Âge sont suffisamment vagues pour que les nostalgies ou les espoirs de renouvellement qu'elles réveillent prennent les formes les plus diverses, au point que telle grande figure ou tel événement revêt un rôle contradictoire selon les frustrations ou les aspirations de celui qui s'en réclame – avec, parfois, des réticences qui surprennent »[592]. Nous avons vu au sujet de l'historiographie que le Moyen Âge est une époque ambiguë et obscure qui est composée à moitié de documentation, à moitié d'imagination. Une telle liberté soutenue par un certain fond semble constituer la « plasticité »[593] du Moyen Âge, qui privilégie l'imagination libre des écrivains et accepte les idées les plus contraires tout au long du XIXe siècle. Comme on dit, et comme nous le voyons nettement dans le titre du livre cité ci-dessus, cette époque lointaine est comme un miroir qui reflète les images changeantes selon les personnes qui le voient ; et ce qui signifie que les gens du XIXe siècle, en général, voient le Moyen Âge à travers leur problème actuel et que c'est le XIXe siècle qu'ils représentent par le Moyen Âge[594].

a. Le Modèle du monde chrétien

Abordons la classification des images diverses du Moyen Âge chez les écrivains ; en premier lieu, le Moyen Âge en tant que monde complètement dominé par le christianisme. D'après C. Amalvi, surtout dans la première moitié du XIXe siècle dans laquelle les recherches historiques sur le Moyen Âge n'étaient pas bien avancées, c'était la légende des saints diffusée par les maisons confessionnelles provinciales qui forgeait le concept de cette époque médiévale ; dès lors, la vision cléricale, qui fait du Moyen Âge l'apogée de la civilisation chrétienne, et un temps béni harmonieusement gouverné par l'Église, pénétrait dans le peuple[595]. De plus, un autre article de C. Amalvi intitulé « Les deux Moyen Âge des savants dans la seconde moitié du XIXe siècle », publié dans *Le Moyen Âge au miroir du XIXe siècle*, met en relief le fait que certains des savants de la seconde moitié du siècle

[591] M. Milner, « Liminaire », *op. cit.*, pp. 13-15 ; Simone Bernard-Griffiths, P. Glaudes et Bertrand Vibert, « Préface », in *La Fabrique du Moyen Âge au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 25.
[592] M. Milner, « Liminaire », *ibid.*, p. 13.
[593] S. Bernard-Griffiths, P. Glaudes et B. Vibert, « Préface », *op. cit.*, p. 25.
[594] *Ibid.*, p. 25 ; M. Milner, « Liminaire », *op. cit.*, pp. 9, 11, 14 et 18.
[595] C. Amalvi, « Introduction. 3 - Légende scolaire du Moyen Âge au XIXe siècle », in *La Fabrique du Moyen Âge au XIXe siècle*, *op. cit.*, pp.58-60.

soutenaient la vision cléricale et ultramontaine sur le Moyen Âge, même après la réfutation absolue du jugement subjectif de l'histoire romantique ou narrative : les érudits catholiques présentaient la société médiévale comme une société idéalisée, juste et unie, sous la divine Providence et le magistère paternel et bienfaisant de l'Église[596]. Le thème du Moyen Âge est indissociable de la problématique du christianisme.

Dans *La Fabrique du Moyen Âge au XIXe siècle*, un article est consacré à Louis-Antoine François de Marchangy (1775-1826), en tant qu'écrivain typique du défenseur du catholicisme. Tandis que cet écrivain représentant des « ultras »[597] est tombé dans l'oubli aujourd'hui, il est curieux qu'A. France évoque quelquefois son nom, comme « écrivain ridicule »[598]. Selon Monique Streiff Moretti, auteur de l'article « Marchangy », cet écrivain a pour but de réconcilier le présent avec le passé et de retrouver la naïve sagesse des ancêtres dans la société désordonnée par la Révolution[599]. Et pour restituer l'identité nationale des Français, il recherche les identités locales basées sur l'imagination du merveilleux et la culture folklorique, qui peuvent fournir le modèle d'une société de stabilité et de bonheur[600]. Dans cette perspective, le Moyen Âge, surtout la fin du XIVe siècle, « se situe en deçà de la "ligne de lumière qui sépare les vertus des connaissances, les croyances des systèmes, et la raison du raisonnement" »[601]. Le Moyen Âge ainsi idéalisé est opposé au monde moderne, indifférent, individualiste et matérialiste, et dénonce « la décadence du peuple » qui méprise et oublie « ses institutions vitales, directement inspirées par Dieu »[602].

Nous pouvons dire que le Moyen Âge de Chateaubriand (1768-1848) constitue un exemple représentatif de l'image du Moyen Âge comme monde chrétien. Mais, tandis que Marchangy se situe dans la lignée de Bonald et de Joseph de Maistre[603], M. Milner met l'accent sur la distinction entre ces deux écrivains catholiques et Chateaubriand : à la différence de Bonald et Maistre pour qui le Moyen Âge est une plénitude, en reconnaissant l'évolution de l'Histoire irrésistible, Chateaubriand considère cette époque comme un vide, dans une vision plutôt mélancolique que nostalgique[604]. Pour reprendre la formule de Claude Foucart dans son article sur Zola, « [l]e Moyen Âge chrétien, chez Chateaubriand, était exaltation d'un univers uniquement réel au début d'une humanité qui affirmait son identité, illustration d'un triomphe jamais daté sur un chaos dont se dégage la forme première d'une

[596] C. Amalvi, « Les deux Moyen Âge des savants dans la seconde moitié du XIXe siècle », in *Le Moyen Âge au miroir du XIXe siècle (1850-1900)*, *op. cit.*, pp. 11-25.
[597] Monique Streiff Moretti, « Marchangy », in *La Fabrique du Moyen Âge au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 719.
[598] A. France, « Balzac » (le 29 mai 1887), *La Vie littéraire*, première série, *op. cit.*, p. 141. Et le nom de Marchangy est cité aussi dans un article sur Stendhal publié en 1920 (*Stendhal*, dans *Œuvres complètes illustrées*, t. XXV, *op. cit.*, p. 180).
[599] M. Streiff Moretti, « Marchangy », *op. cit.*, p. 719.
[600] *Ibid.*, p. 720.
[601] *Ibid.*, p. 720.
[602] *Ibid.*, p. 720.
[603] *Ibid.*, p. 719.
[604] M. Milner, « Liminaire », *op. cit.*, p. 13.

église symbolisant dans toute sa splendeur le "passage de la terre à la lumière" »[605]. Il nous semble que le Moyen Âge chrétien de cet écrivain est un monde idéal qui n'existe plus, et que l'on ne peut jamais retrouver.

Dans son article « Chateaubriand », L. Rétat met en relief l'apologie de la « beauté du christianisme » dans l'œuvre de l'écrivain, telle que *Génie du christianisme* (1802) et *Les Martyrs* (1809). Pour défendre la poésie du christianisme contre la philosophie des Lumières, il s'efforce de surmonter la contradiction du merveilleux des légendes chrétiennes : l'écrivain rend les traits de ses martyres plus raisonnables et humains que ceux des *Vies des saints*, selon le sens classique qui privilégie la raison, la vraisemblance psychologique et le goût[606], et transpose le « merveilleux » chrétien dans la sphère de l'intériorité[607], c'est-à-dire la spiritualité ou la psychologie. Et L. Rétat relève que Chateaubriand compose une sorte de « fabrique » de l'histoire, faite d'anachronismes et de glissements temporels, dans *Les Martyrs* : il rapproche l'époque des Pères de l'Église de l'aube des temps mérovingiens, afin de précipiter la rencontre de l'Antiquité et du christianisme, et de la rendre plus signifiante[608]. De plus, en opposant la poésie chrétienne à la poésie païenne, il identifie la beauté à la vérité, et veut prouver la supériorité de la « beauté du christianisme » sur la fable antique et païenne[609]. Mais, comme le fait remarquer M. Streiff Moretti, bien que Chateaubriand soit apologiste, ainsi que Marchangy et les autres premiers romantiques, leur intérêt esthétique pour le christianisme se situe « en dehors de toute problématique authentiquement religieuse »[610]. Bref, Chateaubriand remanie le Moyen Âge pour faire apparaître la beauté et l'idéal du christianisme.

A. France, de son côté, consacre à ce représentant des premiers romantiques un chapitre assez long du *Génie latin* (1913), recueil d'articles sur les écrivains et les ouvrages classiques ou français : à commencer par *Daphnis et Chloé*, puis Marguerite de Navarre, Paul Scarron, La Fontaine... Dans ce recueil dont le titre semble faire contraste avec le *Génie du christianisme*, l'auteur n'évoque pas la description du Moyen Âge par Chateaubriand, comme celle des *Martyrs*. Mais, d'autre part, A. France commente le christianisme de cet écrivain, sur un ton assez critique. D'abord, il rappelle le contexte de la conversion de Chateaubriand :

> Le volontaire de l'armée des Princes [Chateaubriand] n'avait qu'un goût médiocre pour le christianisme. Il émigra en Angleterre : ce furent de noires années de misère, de maladie et de labeur, pendant lesquelles il conçut un livre amer, violent et désordonné, profondément irréligieux : tel est en effet l'*Essai sur les révolutions*. Il en avait imprimé

[605] Claude Foucart, « Émile Zola », in *La Fabrique du Moyen Âge au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 891.
[606] Laudyce Rétat, « Chateaubriand », *op. cit.*, p. 723.
[607] *Ibid.*, p. 726.
[608] *Ibid.*, p. 724.
[609] *Ibid.*, pp. 724-725.
[610] M. Streiff Moretti, « Marchangy », *op. cit.*, p. 722.

> le premier volume quand il apprit que sa mère et une de ses sœurs étaient mortes. A cette nouvelle, il devint subitement chrétien. « Je pleurai, dit-il, et je crus. » Nous voyons que la grâce frappe ainsi ses coups : elle agit soudainement et tombe comme la foudre. Mais elle ne détruisit pas le vieil homme en M. de Chateaubriand ; elle fut bénigne ; elle lui laissa ses belles imaginations profanes, ses désespoirs impies et brillants, toutes les ombres enveloppées de myrtes qui peuplaient sa pensée [...].[611]

Ici, l'auteur accentue la médiocrité du goût pour le christianisme et même une tendance antireligieuse chez Chateaubriand avant la conversion, et attire l'attention sur la persistance du sentiment profane et impie dans sa foi, même après que la grâce l'a frappé. A. France poursuit ainsi :

> Il imagina une apologie du culte chrétien toute de pompe et d'apparat. Il écrivit le *Génie du Christianisme*, qui certes ne vaut pas l'*Essai sur les révolutions*. Ce livre vint à propos, à l'heure du Concordat, quand la société française se reconciliait avec l'Église.
>
> L'impiété, si lestement portée, vingt ans auparavant, par les talons rouges sur les tapis des salons, était devenue odieusement jacobine et révolutionnaire. Les sans-culottes l'avaient démodée pour longtemps. La société impériale, qui se formait sous le Consulat, voulait un culte. On trouvait à la piété une odeur d'aristocratie, un parfum de cour. Les femmes allèrent à la messe avec engouement. Toute la jeunesse s'y attendrissait avec elles. Les sanctuaires, dévastés et restés si longtemps déserts, avaient l'attrait des ruines. Le goût du gothique date de là. Il est si naturel de regretter les choses passées ! Tout ce qui était jeune et rêveur fit comme Chateaubriand, pleura et crut.[612]

Non seulement l'auteur estime l'ouvrage apologétique de Chateaubriand inférieur à son ouvrage irréligieux, mais encore il présente ses propres remarques sur l'exaltation du culte chrétien dans la société de l'époque de Chateaubriand. A. France y observe plutôt un goût sentimental et esthétique qu'un sentiment proprement religieux, et de plus, il évoque le goût romantique pour les ruines et les choses passées ; l'auteur touche même à la mode du médiévisme sous le nom du « goût du gothique ». Et à propos d'*Atala* (1801), Anatole France affirme que le père Aubry, qui incarne la croyance chrétienne dans cet ouvrage, « n'est qu'un fanatique »[613].

D'après un article de Philippe Berthier, aux yeux de Barbey d'Aurevilly lui aussi, qui est délibérément contre-moderne, le Moyen Âge est un univers gagé sur une autorité

[611] A. France, *Le Génie latin*, *Œuvres complètes illustrées*, t. XXI, *op. cit.*, 1931, pp. 251-252.
[612] *Ibid.*, p. 252.
[613] *Ibid.*, p. 253.

surnaturelle, au contraire des temps modernes qui ne sont que la dégradation. L'écrivain tient le Moyen Âge pour un monde de plénitude et de certitude, une unité cohérente et sans aucune fracture dans laquelle la Vérité chrétienne est partagée par tous[614]. Barbey célèbre ce temps qui est « le plus catholique de tous les temps » et « la plus belle civilisation qui fut jamais »[615]. À propos de ce romancier, Anatole France publie un article dans *La Vie littéraire*, le 28 avril 1889, aussitôt après sa mort. L'auteur révèle qu'il a rencontré Barbey d'Aurevilly pour la première fois quand il était petit, et qu'il a visité la chambre de l'écrivain après plusieurs années, en se rappelant sa conversation. L'amitié et l'avis favorable d'A. France pour cet écrivain catholique ardent et proche du romantisme, sont presque surprenants. A. France s'exprime sur son style : « Le style de Barbey d'Aurevilly est quelque chose qui m'a toujours étonné. Il est violent et il est délicat, il est brutal et il est exquis. »[616] Et en comparaison de Baudelaire, l'auteur préfère le « naturel » de Barbey : « Il [Barbey d'Aurevilly] n'éprouvait pas, comme Baudelaire, l'horrible tentation de surprendre, de contrarier, de déplaire. »[617] Ici encore, A, France n'évoque pas explicitement le médiévisme du romancier, mais considère son idée religieuse. Il écrit ainsi à ce sujet :

> Quant à la philosophie de Barbey, qui fut le moins philosophe des hommes, c'était à peu près celle de Joseph de Maistre. Il n'y ajoute que le blasphème. Il affirmait sa foi en toute rencontre, mais c'est par le blasphème qu'il la confessait de préférence. L'impiété chez lui semble un condiment à la foi. Comme Baudelaire, il adorait le péché. Des passions il ne connut jamais que le masque et la grimace. Il se rattrapait sur le sacrilège et jamais croyant n'offensa Dieu avec tant de zèle. N'en frissonnez pas. Ce grand blasphémateur sera sauvé. Il garda dans son audace impie de tambour-major et de romantique une divine innocence, une sainte candeur qui lui feront trouver grâce devant la sagesse éternelle. Saint Pierre dira en le voyant : « Voici M. Barbey d'Aurevilly. Il voulut avoir tous les vices, mais il n'a pas pu, parce que c'est très difficile et qu'il y faut des dispositions particulières ; il eût aimé à se couvrir de crimes, parce que le crime est pittoresque ; mais il resta le plus galant homme du monde, et sa vie fut quasi monastique. Il a dit parfois de vilaines choses, il est vrai ; mais, comme il ne les croyait pas et qu'il ne les faisait croire à personne, ce ne fut jamais que la littérature, et la faute est pardonnable. Chateaubriand, qui, lui aussi, était de notre parti, se moqua de nous dans sa vie beaucoup plus sérieusement. »[618]

En invoquant encore Baudelaire, et de plus Chateaubriand, A. France relève la coexistence du

[614] Philippe Berthier, « Jules Barbey d'Aurevilly », in *La Fabrique du Moyen Âge au XIXe siècle, op. cit.*, p. 869.
[615] *Ibid.*, p. 870.
[616] A. France, « Barbey d'Aurevilly », *La Vie littéraire*, troisième série, *op. cit.*, pp. 54-55.
[617] *Ibid.*, p. 53.
[618] *Ibid.*, p. 55.

blasphème et la foi, comme une piété pour bien goûter le charme du péché, dans la croyance et l'apologie de Barbey d'Aurevilly. Il est intéressant qu'A. France place les idées religieuses de ces trois hommes de lettres, Barbey, Baudelaire et Chateaubriand, dans un même courant : un christianisme douteux et immoral, déviant de l'orthodoxie. En effet, pour Chateaubriand ainsi que Barbey d'Aurevilly, on observe, ou parfois critique, la mythification du christianisme[619]. Du reste, il est remarquable qu'A. France qualifie, d'entre eux, le caractère de Barbey d'« une divine innocence » et d'« une sainte candeur », malgré son attitude brutale et furieuse. Pourtant, en apparence, une telle innocence mêlée d'impiété et de blasphème ne ressemble pas à l'innocence représentée dans « Le Jongleur de Notre-Dame », qui ne met en scène que la bonté et la piété du héros.

L'idéalisation du christianisme médiéval est également reconnue dans les romans troubadours qui présentent dans le désarroi d'après la Révolution l'aspiration vers un « bon vieux temps » sans faille ni conflit, dominé par les valeurs chrétiennes et féodales[620]. Et plus tard, Paul Claudel (1868-1955) utilise l'image médiévale en faveur de l'exaltation du catholicisme, d'une façon plus orthodoxe, à titre de poète catholique[621]. D'autre part, même Balzac se fait une idée du Moyen Âge comme l'époque de la foi et de la naïveté, dominée par la crainte du Dieu ; de plus, l'écrivain fait de la morale médiévale un critère du jugement sur les comportements des gens modernes, dans *La Comédie humaine*[622]. Par ailleurs, cette tendance ne se limite pas aux écrivains catholiques. L'image du Moyen Âge comme le monde du christianisme idéal apparaît souvent chez des écrivains romantiques, qui ne sont pas nécessairement catholiques : Charles Nodier (1780-1844) en fournit un exemple typique.

Dans son article sur Nodier, Isabelle Durand-Le Guern fait remarquer la nostalgie du christianisme « pur » du Moyen Âge chez cet écrivain ; il présente la religion catholique médiévale qui est plus pure et plus sincère que celle des époques suivantes, en outre, il se propose de transcrire une légende médiévale édifiante, en mettant en relief la supériorité des contes chrétiens, comme les légendes et les miracles, sur les « fables puériles du paganisme »[623]. Pour Nodier, le Moyen Âge est un âge d'or et un apogée du christianisme, et cette période est supérieure à l'époque antérieure[624]. Tandis qu'I. Durand-Le Guern relève les stéréotypes du Moyen Âge romantique, auxquels Nodier ne peut pas échapper[625], nous reconnaissons dans ces images chrétiennes du Moyen Âge, une critique du christianisme moderne, qui a perdu sa pureté. Enfin, il est possible de dire que cette vision du Moyen Âge sert de modèle de l'ordre immobile et de la plénitude du « bon vieux temps », soutenus par le

[619] L. Rétat, « Chateaubriand », *op. cit.*, pp. 725-726 ; Ph. Berthier, « Jules Barbey d'Aurevilly », *op. cit.*, pp. 869-870.
[620] P. Glaudes, « Le roman de style troubadour », *op. cit.*, p. 768.
[621] B. Vibert, « Auguste de Villiers de l'Isle-Adam », in *La Fabrique du Moyen Âge au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 882.
[622] Renée de Smirnoff, « Honoré de Balzac », in *La Fabrique du Moyen Âge au XIXe siècle*, *ibid.*, pp. 865-866.
[623] Isabelle Durand-Le Guern, « Charles Nodier », in *La Fabrique du Moyen Âge au XIXe siècle*, *ibid*., pp. 854-855.
[624] *Ibid.*, p. 855.
[625] *Ibid.*, p. 855.

règne du christianisme dans son état « pur ».

Pour ce qui est d'Anatole France, nous avons déjà constaté son vif intérêt pour le thème religieux et chrétien, et de plus, le christianisme « pur » et « pieux » est présent dans plusieurs de ses contes inspirés des légendes médiévales : tels que « Scolastica », « La Légende des saintes Oliverie et Librette », « Sainte Euphrosine » (dans *L'Étui de nacre*, 1892), « Le Mystère du sang », « Les Pains noirs », « La Caution » (dans *Le Puits de sainte Claire*, 1895), y compris bien sûr « Le Jongleur de Notre-Dame ». Cependant, il est certain que l'écrivain prend ses distances avec l'attitude apologétique des romantiques qui proclament la poésie et la vérité du christianisme médiéval. Dans l'article intitulé « Anthologie » que nous avons déjà cité, il évoque cette tendance religieuse du romantisme : « Ce fut une fusée religieuse. Les lyriques de 1820 à 1830 chantent tous le cantique d'un christianisme éthéré et pittoresque »[626]. Ici encore, il la distingue du christianisme traditionnel, en l'appelant le « sentiment *néo-chrétien* »[627]. Il est probable que, lorsqu'A. France relève leur déviation de l'orthodoxie, il reproche une incohérence de l'idéologie dans chacun de ces romanciers, plutôt qu'une déviation doctrinale ou un caractère immoral. Dans tous les cas, il nous semble difficile de réconcilier une telle exaltation du catholicisme et l'anticléricalisme d'A. France.

b. La Naïveté primitive

En deuxième lieu, l'époque médiévale fournit l'image charmante de la naïveté et de l'innocence primitives. P. Glaudes fait remarquer que l'homme du XVIIIe siècle éprouvait « une certaine tendresse pour ces temps primitifs qui sont, à ses yeux, ceux de la parfaite innocence, de la simplicité naturelle des mœurs, de l'harmonie sociale, des sentiments élevés et du bonheur dans la vertu », tout en se croyant « plus civilisé, plus raffiné et plus savant que l'homme médiéval »[628]. Et cette vision du Moyen Âge est observée en particulier chez Nodier. I. Durand-Le Guern souligne son intérêt pour la naïveté païenne de cette époque, surtout dans *Trilby* (1822), histoire d'amour entre un lutin et une jeune femme ; il semble que ce goût païen et exotique est plus marqué et plus fréquent que l'idéalisation du christianisme médiéval vue plus haut, dans la création fantastique de ce romancier. Dans ce conte, le lutin Trilby incarne le Moyen Âge en tant qu'enfance innocente et âge d'or antérieur au péché original ; et par opposition à un tel Moyen Âge naïf, doux et harmonieux, la religion catholique représente la dureté et le fanatisme, en outre la source de mal, qui troublent l'harmonie[629].

La différence de la religion, christianisme et paganisme, n'est pas la seule qui distingue cette image médiévale de celle de la catégorie précédente. D'une part, le Moyen Âge comme apogée du christianisme constitue une sorte de perfection d'une civilisation et on

[626] « Anthologie », *op. cit.*, p. 563.
[627] *Ibid.*, p. 563. C'est nous qui soulignons.
[628] P. Glaudes, « Le roman de style troubadour », *op. cit.*, p. 766.
[629] I. Durand-Le Guern, « Charles Nodier », *op. cit.*, pp. 853-854.

y voit ses grands ancêtres avec un regard respectueux ; d'autre part, le Moyen Âge naïf et primitif est considéré comme le début et l'enfance d'une civilisation, loin de son état perfectionné, et le sentiment tendre des modernes pour la naïveté de cette époque ressemble à la pitié, à l'attitude condescendante envers les petits enfants et les humbles, de la part des gens plus élevés ; l'image de la naïveté primitive implique à la fois la pureté intacte et l'imperfection rude. Tandis que le Moyen Âge du christianisme idéal sert de modèle à restituer dans le temps moderne, ce Moyen Âge idyllique semble plutôt refléter le regret des temps révolus, qui ne reviennent plus jamais. Le sentiment nostalgique semble plus fort dans le second que le premier.

Nous avons déjà précisé le goût de la naïveté païenne et populaire chez A. France, et lui aussi aime mettre en scène l'opposition entre l'innocence du paganisme et la rigueur du christianisme, dans les contes « Amycus et Célestin », « Saint Satyre », et « Laeta Acilia » (dans *Balthasar*, 1889). Et de même qu'Anatole France, Nodier s'intéresse beaucoup aux contes folkloriques et aux légendes ; il en tire profit dans de nombreux contes. De plus, trempés dans l'atmosphère du conte de fée, les contes de Nodier montrent une gaieté et une douceur qui contrastent avec les images sombres et terrifiantes des autres romantiques qu'A. France rejette. Compte tenu de ces points communs entre ces deux romanciers, il est étonnant qu'A. France n'évoque jamais cet écrivain romantique dans sa *Vie littéraire*. Alors qu'il écrit une préface courte au conte de Nodier intitulé *Histoire du chien de Brisquet*, dans l'édition en 1900[630], il ne s'exprime guère sur cet auteur, et il souligne la vieillesse de ce texte et de son auteur ; ce qui peut signifier que Nodier était peu lu à cette époque-là. Bien qu'il soit possible qu'A. France ne parle pas de Nodier en raison de leur affinité même, ce n'est qu'une simple supposition.

Par ailleurs, A. France évoque une telle image naïve et légendaire du Moyen Âge romantique dans l'article « Anthologie », à propos de Charles Hubert Millevoye (1782-1816), poète préromantique :

> [...] un jeune officier de l'oisive armée de la Restauration, [...] occupait ses loisirs de garnison en composant pour lui-même de petits poèmes élégants et purs, d'un sentiment nouveau ; scènes antiques animées, vivifiées par une âme moderne, souvenirs émus de la vieille France, dont bientôt la poésie allait pieusement recueillir les traditions dédaignées et déchirées. C'était Millevoye encore, Millevoye qu'il faut bien, malgré notre orgueil, retrouver à la source cachée du romantisme, car il y chantait, avec les nymphes enfiévrées, toutes ces figures, encore indistinctes, de nos légendes nationales.[631]

[630] A. France, « Chales Nodier, Histoire du chien de Brisquet – *Préface* (Lettre à Jeanne) », *Œuvres complètes illustrées*, t. XXV, *op. cit.*, pp. 62-66.
[631] « Anthologie », *op. cit.*, pp. 561-562.

Il nous semble que les « souvenirs émus de la vieille France » correspondent à ceux du Moyen Âge, et nous trouvons que l'auteur porte un jugement très favorable sur l'image païenne que ce poète s'est faite des « légendes nationales ».

D'autre part, la préférence pour le paganisme par rapport au christianisme est reconnue aussi chez Joseph Arthur de Gobineau (1816-1882), surtout dans son poème *Amadis* (1887)[632]. Mais, ce Moyen Âge païen de Gobineau, qui est aristocratique et antidémocratique, participe au goût chevaleresque et guerrier, et semble être loin de l'admiration pour la naïveté paisible et douce de l'univers du conte de fées.

D'ailleurs, la naïveté du Moyen Âge n'apparaît pas seulement sur le plan de religion. Les écrivains du XIXe siècle trouvent un charme esthétique dans le style « naïf » et « simple » des beaux-arts, de l'architecture et de la littérature de cette époque. C'est la tendance marquée chez Stendhal (1783-1842), Balzac (1799-1850) et Huysmans (1848-1907). À propos de l'art médiéval, Stendhal estime que « le sublime du caractère s'allie à la simplicité, à la naïveté des paroles »[633]. Balzac admire l'enseigne « naïve » qui décore la façade et les « modestes maisons »[634], et Huysmans montre son amour de l'art des Primitifs, en regrettant la simplicité et la foi naïve et ardente du Moyen Âge[635]. Là, les critiques relèvent le sentiment de nostalgie chez Balzac et Huysmans[636]. Au sujet de Stendhal, A. France fait remarquer que cet écrivain n'admirait pas l'art chrétien et l'architecture gothique, dans une étude sur lui[637] ; le ton de reproche de cette remarque nous révèle qu'A. France en revanche apprécie bien la beauté de l'architecture médiévale. Et d'autre part, A. Ahlstrom observe qu'il qualifie très souvent l'art médiéval de « naïf », « simple » et « grossier » ; nous le reverrons plus loin, d'une manière plus détaillée.

c. Le Mythe de l'origine

Le troisième type concerne l'image de « l'origine », que nous avons déjà évoquée à plusieurs reprises comme un des intérêts principaux du XIXe siècle. Dans la « Préface » à *La Fabrique du Moyen Âge au XIXe siècle,* on précise le lien étroit entre le thème de « l'origine » et celui du « mythe » : « le Moyen Âge [est] le mythe – attractif ou répulsif – d'une origine, et l'on sait que toute origine fait l'objet d'un mythe, c'est-à-dire d'une reconstruction imaginaire d'après des modèles de récits primitifs »[638]. Une telle « mythification » du Moyen Âge est

[632] Pierre-Louis Rey, « Joseph Arthur de Gobineau », in *La Fabrique du Moyen Âge au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 875.
[633] Ph. Berthier, « Stendhal », in *La Fabrique du Moyen Âge au XIXe siècle*, *ibid.*, p. 857.
[634] Renée de Smirnoff, « Honoré de Balzac », *op. cit.*, p. 864.
[635] Sylvie Duran, « Joris-Karl Huysmans », in *La Fabrique du Moyen Âge au XIXe siècle*, *ibid.*, pp. 899-900.
[636] R. de Smirnoff, « Honoré de Balzac », *op. cit.*, p. 864 ; S. Duran, « Joris-Karl Huysmans », *ibid.*, p. 900.
[637] A. France, *Stendhal*, *Œuvres complètes illustrées*, t. XXV, *op. cit.*, p. 172 (un volume publié en 1920, dans la collection « Les Amis d'Édouard »).
[638] S. Bernard-Griffiths, P. Glaudes et B. Vibert, « Préface », *op. cit.*, p. 23.

également observée du côté de l'image chrétienne de Barbey d'Aurevilly[639], et de l'image païenne de Nodier[640] et de Gobineau[641] ; l'image médiévale chez ces écrivains est souvent encline à se situer en dehors du temps historique. Pourtant, quant à ces deux premiers types du Moyen Âge, du moins il est significatif et utile pour appuyer leur argument idéologique ou politique que ces images médiévales puissent être situées dans le temps et le lieu réels en tant que réalité historique, tandis que ce Moyen Âge comme mythe est presque absolument isolé du temps et du lieu historiques, et n'existe que dans un univers insituable, dans un temps mythique hors de l'Histoire. En développant cette image mythique, les écrivains n'ont plus guère le souci de la précision historique et chronique, et parfois le Moyen Âge n'est qu'un cadre favorable à leur imagination libre[642]. Nous pouvons dire qu'il ne s'agit pas de la nostalgie du passé, mais plutôt de l'aspiration vers un ailleurs.

P. Glaudes relève que cette mythification du Moyen Âge remonte à la Querelle des Anciens et des Modernes du XVIIe siècle, qui a fait surgir une rupture absolue entre l'Antiquité et les Temps Modernes ; par conséquent, les « modernes » tentent d'établir la continuité entre leur temps et le Moyen Âge, et de donner le rôle fondateur de leur civilisation à ce dernier, comme « antiquité moderne »[643]. Et cette image du Moyen Âge mythifié est présente encore dans la représentation de cette époque comme « bon vieux temps » du roman de style troubadour. Toujours d'après P. Glaudes, « [l]a réalité à laquelle il [le roman de style troubadour] renvoie n'est pas celle du monde référenciel mais d'un univers *autre* : univers asocial, euphorique, assujetti aux lois de l'imaginaire, où s'épanouit le désir et règne la beauté morale »[644], et un tel Moyen Âge du roman troubadour constitue un « refuge » qui préserve « l'illusion d'une perfection humaine », à force des sortilèges de « l'utopie, du mythe ou du merveilleux »[645]. Il apparaît comme l'origine mythifiée intemporelle.

M. Milner, de son côté, montre que le mythe du Moyen Âge sert de « refuge » pour les écrivains de la fin du XIXe siècle, surtout les générations des « décadents », en suggérant que l'horreur du présent et du réel leur inspire des fantasmes et fantaisies médiévaux hors du temps[646]. Il cite en exemple, *Pelléas et Mélisande* (1892) de Maeterlinck (1862-1949) : le Moyen Âge de cet ouvrage est « le pays des ailleurs » chronologiquement insituable[647]. Et nous pouvons inscrire dans cette catégorie la tendance antirationaliste des écrivains symbolistes, ésotériques et mystiques : Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889), Huysmans, Léon Bloy (1846-1917), Joséphin Péladan (1858-1918) et Rémy de Gourmont (1858-1915), y

[639] Ph. Berthier, « Jules Barbey d'Aurevilly », *op. cit.*, p. 870.
[640] I. Durand-Le Guern, « Charles Nodier », *op. cit.*, p. 855.
[641] P.-L. Rey, « Joseph Arthur de Gobineau », *op. cit.*, p. 873.
[642] M. Milner, « Liminaire », *op. cit.*, pp. 18-19.
[643] P. Glaudes, « Le roman de style troubadour », *op. cit.*, pp. 765-766.
[644] *Ibid.*, p. 763. C'est P. Glaudes qui souligne.
[645] *Ibid.*, p. 763.
[646] M. Milner, « Liminaire », *op. cit.*, pp. 18-19.
[647] *Ibid.*, p. 18.

compris Maeterlinck[648]. En puisant abondamment dans le mythe médiéval, ces écrivains refusent « l'hypocrisie » et « l'apostasie de la vérité » des temps modernes qui font de l'homme « l'objet central de toute pensée », et ils sont « assoiffés d'absolu »[649].

Dans son article « Auguste de Villiers de l'Isle-Adam », Bertrand Vibert distingue le Moyen Âge de cet écrivain de celui de Huysmans, Bloy, Péladan et Marcel Schwob (1867-1905), qui « ont en commun de s'être approprié le Moyen Âge et de l'avoir investi de la force et de la couleur de leur l'imagination »[650] ; il dit que « Villiers ne rêve pas le Moyen Âge »[651]. Cependant, de même que Bloy, Villiers n'accorde pas d'importance au contexte historique dans lequel vit l'homme de cette époque[652]. Du reste, pour cet écrivain aristocrate légitimiste, le Moyen Âge est associé plutôt au mythe personnel forgé dans l'histoire de sa famille qu'au passé historique ou national, et la problématique du passé est mise toujours dans la « modernité » au sens baudelairien, c'est-à-dire, la « modernité » contre le moderne, qui est à la fois le transitoire et l'éternel[653] ; le Moyen Âge de Villiers de l'Isle-Adam n'en est pas moins détaché de l'époque historique et situé dans l'intemporalité mythique. La scène médiévale fonctionne comme un lieu où ces écrivains symbolistes et mystiques exécutent leur quête spirituelle[654].

D'autre part, il est possible de rapprocher de ce type de représentation le Moyen Âge évoqué dans *Le Rêve* (1888) d'Émile Zola (1840-1902). D'après un article de Claude Foucart sur cet écrivain, d'une part Zola s'en prend au Moyen Âge chrétien de Chateaubriand qui correspond au retour à l'origine glorieuse, et considère la religion du Moyen Âge, non pas comme idéal religieux, mais comme « illusion de nos sens », « hallucination » et « négation de la vie », en outre, le Moyen Âge est évoqué dans son œuvre afin d'illustrer la marque de l'impuissance de Dieu dans le présent. Mais, d'autre part dans son roman *Le Rêve*, en se référant à l'univers de la légende médiévale, l'écrivain met l'accent sur un aspect du mythe qui est le « dépassement des origines » ; ce dernier établit un lien entre les origines et le futur, et Zola fait de la cathédrale un lieu de rencontre du « milieu extérieur » comme la déscription réaliste du bâtiment, et du « milieu intérieur » comme le mouvement intérieur de l'héroïne, pour faire apparaître une fécondité future[655]. Aux yeux de Zola qui cherche la force mythique orientée vers l'avenir, à travers la restitution du monde médiéval, le Moyen Âge constitue avant tout une mythologie, qui est moins du côté des histoires mythiques que de celui de la problématique psychologique et philosophique.

Il nous intéresse que ces écrivains appartiennent à la même génération qu'Anatole

[648] S. Bernard-Griffiths, P. Glaudes et B. Vibert, « Préface », *op. cit.*, p. 27.
[649] *Ibid.*, p. 27.
[650] B. Vibert, « Auguste de Villiers de l'Isle-Adam », *op. cit.*, p. 882.
[651] *Ibid.*, p. 882.
[652] *Ibid.*, p. 882.
[653] *Ibid.*, pp. 882-884.
[654] *Ibid.*, p. 885.
[655] C. Foucart, « Émile Zola », *op. cit.*, pp. 890-898.

France. De fait, ce dernier consacre des articles de *La Vie littéraire* à Villiers de l'Isle-Adam, Péladan, Schwob, et au *Rêve* de Zola. En faisant le commentaire de ces écrivains, A. France retient surtout leur caractère religieux et mystique. Dans l'article qui est paru juste après la mort de Villiers de l'Isle-Adam, il écrit ainsi :

> Dans ses conversations, il se disait volontiers chrétien et catholique, et ses livres ne démentent pas ce témoignage.
>
> Mais, certes, sa foi n'était pas celle du charbonnier. Il y mêlait d'étranges audaces. Et ce qu'il semble avoir le mieux goûté dans la foi, c'est le délice du blasphème. Il était de cette famille des néo-catholiques littéraires dont Chateaubriand est le père commun, et qui a produit Barbey d'Aurevilly, Beaudelaire, et plus récemment, M. Joséphin Péladan. Ceux-là ont goûté par-dessus tout dans la religion les charmes du péché, la grandeur du sacrilège, et leur sensualisme a caressé les dogmes qui ajoutaient aux voluptés la suprême volupté de se perdre.
>
> Ces fils superbes de l'Église veulent pour ornements à leurs fautes la foudre du ciel et les larmes des anges. Villiers de l'Isle-Adam fut, comme eux, un grand dilettante du mysticisme. Sa piété était terriblement impie. Il avait des ironies énormes.[656]

Ici encore, A. France considère le sentiment religieux de Villiers, de Barbey d'Aurevilly, de Baudelaire, et de Péladan comme appartenant à la même lignée inaugurée par Chateaubriand, qu'il nomme celle des « néo-catholiques ». Les goûts du péché, du sacrilège et de la volupté sous-tendent toujours leur religion, et l'auteur souligne leur sentiment paradoxal comme la « piété impie ». Quoiqu'A. France ne mentionne pas Huysmans, ce dernier est attaqué par les représentants du catholicisme moderne pour sa description matérielle et réaliste, malgré sa conversion au catholicisme[657] ; ce cas de Huysmans témoigne également de la discordance entre l'attitude « néo-catholique » et le catholicisme en général.

Quant à l'article d'A. France sur Péladan, en rappelant sa parenté avec Barbey d'Aurevilly, l'auteur veut dénoncer la nature douteuse et dangereuse de leur prétendu « catholicisme » :

> M. Péladan affirme « que la pensée catholique est la seule qui ne soit pas une bourde stérile. » Il est catholique à la manière de Barbey d'Aurevilly, c'est-à-dire avec beaucoup de superbe. [...] Il érige ce vieux Barbey en Père de l'Église et le tient pour le dernier confesseur de la foi. C'est là une opinion singulière et pleine de fantaisie.
>
> [...]
>
> Je trouve là [dans une Revue dirigée par les R. P. jésuites] un article où Barbey

[656] A. France, « Villiers de l'Isle-Adam » (le 25 août 1889), *La Vie littéraire*, troisième série, *op. cit.*, p. 124.
[657] S. Duran, « Joris-Karl Huysmans », *op. cit.*, p. 901.

> d'Aurevilly était au contraire fort ménagé. On lui tenait compte très largement d'avoir professé dans plusieurs articles le catholicisme le plus romain et insulté M. Ernest Renan, ce qui est œuvre pie. On ne lui en reprochait pas moins sa légéreté, son étourderie et son peu de catéchisme. On voit que les petits pères ne pensent pas exactement sur Barbey d'Aurevilly comme M. Péladan. Je n'hésite pas à dire que ce sont les petits Pères qui ont raison. Barbey d'Aurevilly fut un catholique très compromettant. M. Joséphin Péladan est plus dangereux encore pour ceux qu'il défend. Peut-être blasphème-t-il moins que le vieux docteur des *Diaboliques*, car le blasphème était pour celui-là l'acte de foi par excellence. Mais il est encore plus sensuel et plus orgueilleux. Il a plus encore le goût du péché. Ajoutez à cela qu'il est platonicien et mage, qu'il mêle constamment le grimoire à l'Évangile, qu'il est hanté par l'idée de l'hermaphrodite qui inspire tous ses livres, et qu'il croit sincèrement mériter le chapeau de cardinal ![658]

L'auteur considère ici la tendance religieuse de Péladan, qui se disait « mage » en public, comme plus inquiétante que celle de ses prédécesseurs. Un tel ton critique et railleur est plus explicite quand Anatole France évoque l'image médiévale chez ce mystique : « Il est vrai qu'il a une politique qui est précisément celle de Grégoire VII. Il est pour le sacerdoce contre l'Empire. Et ce violent théocrate soutient encore que la pierre a donné le diadème à Pierre, qui l'a donné à Rodolphe. *Petra dedit Petro,* etc. Mais M. Joséphin Péladan ne considère point que Grégoire VII n'a pas réussi et qu'il est mort. »[659]

A. France rappelle Péladan même dans l'article consacré à Schwob. Le ton de la critique change complètement pour ce dernier : l'auteur fait l'éloge de l'originalité et du « fantastique sincère et personnel »[660] chez ce jeune écrivain. Compte tenu du fait que Schwob était considéré de son vivant comme écrivain qui sait puiser aux sources les plus diverses, mais qui manque d'originalité[661], cette appréciation d'A. France est très remarquable. Il relève la méfiance de Schwob à l'égard du merveilleux des « mages, si nombreux aujourd'hui et si vaillants à écrire de gros traités »[662], et cite un ouvrage mystérieux et fantastique de Péladan, *La Victoire du mari*, dont il a rendu compte dans l'article précédant, pour mettre en relief le fait que le « fantastique est tout intérieur » chez Schwob, c'est-à-dire qu'il s'explique par des raisons psychologiques comme la superstition et l'hallucination[663]. De plus, dans un autre article consacré à Schwob, qui n'est pas repris dans un volume de *La Vie littéraire* du vivant de l'auteur, il évoque la représentation du Moyen Âge par cet écrivain :

---

[658] A. France, « Joséphin Péladan » (le 5 janvier 1890), *La Vie littéraire*, troisième série, *op. cit.*, pp. 229-230.
[659] *Ibid.*, p. 229.
[660] A. France, « M. Marcel Schwob » (le 12 juillet 1891), *La Vie littéraire*, quatrième série, *op. cit.*, p. 681.
[661] Michel Viegnes, « Marcel Schwob », in *La Fabrique du Moyen Âge au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 903.
[662] « M. Marcel Schwob », *op. cit.*, pp. 681-682.
[663] *Ibid.*, pp. 682-683.

« Quant au Moyen Age, il va droit aux documents d'archives, aux registres du Châtelet. Il a enrichi, par d'heureuses contributions, la biographie de François Villon. Sa science est authentique et de première main. »[664] A. France estime beaucoup la connaissance historique bien fondée sur la documentation, qui appuie la création littéraire de Schwob.

En revanche, A. France se montre très sévère envers le roman *Le Rêve*, dans l'article intitulé « La Pureté de M. Zola ». Malgré son dégoût du naturalisme, il avoue son admiration pour la description naturaliste de *L'Assommoir*, afin de déprécier le roman en question, qui met en avant la chasteté et la pureté. Anatole France déclare que Zola a travaillé à un objet sur lequel il est totalement incompétent, et que sa peine est perdue[665] : « Cette fois-ci, l'erreur est complète et on ne saurait imaginer un roman plus déraisonnable que le Rêve »[666]. Puis, il cite la légende de sainte Agnès dans la *Légende dorée* de Jacques de Voragine[667], qui est un motif important dans le roman. Et tout en exaltant « la richesse éblouissante et la naïveté barbare » d'une telle légende, il fait remarquer que « [c]es légendes gothiques, devenues suspectes aux théologiens, ne sont maintenant connues que des archéologues », et que Zola commet un anachronisme de croire que « la religion d'aujourd'hui en a gardé le moindre souvenir »[668]. Entre autres, A. France reproche à cet écrivain l'invraisemblance du personnage de l'héroïne Angélique, qui vit dans un rêve de la « féerie chrétienne » inspiré de la *Légende dorée* :

> En réalité, ce qu'apprend une petite fille élevée, comme Angélique, dans la piété, à l'odeur de l'encens, ce n'est point la légende dorée, ce sont les prières, l'ordinaire de la messe, le catéchisme ; elle se confesse, elle communie. Cela est toute sa vie. Il est inconcevable que M. Zola ait oublié toutes ces pratiques. Pas une seule prière du matin ou du soir, pas une confession, pas une communion, pas une messe basse dans ce récit d'une enfance pieuse et d'une jeunesse mystique.[669]

La justesse de cette critique mise à part, il est évident qu'A. France tient particulièrement à la vraisemblance et au naturel même pour l'imaginaire mystique du Moyen Âge dans la littérature ; de plus, ce reproche révèle l'image qu'il conçoit sur la dévotion du catholique, qui est avant tout formelle et liturgique.

Par ailleurs, il est un peu difficile de ranger dans cette catégorie le Moyen Âge de Gustave Flaubert (1821-1880), qui dénonce le stéréotype du médiévisme tout en reconnaissant qu'il ne peut pas échapper à ce stéréotype littéraire, lui non plus. Marie-Thérèse Mathet, l'auteur de l'article sur cet écrivain, observe que sa critique de l'engouement pour

[664] A. France, « Marcel Schwob : "Le Roi au Masque d'Or" » (le 27 novembre 1892), *La Vie littéraire*, cinquième série, dans *La Vie littéraire*, vol. III, édition par le Cercle du Bibliophile, Paris, Calmann-Lévy, 1949, p. 218.
[665] A. France, « La Pureté de M. Zola », *La Vie littéraire*, deuxième série, *op. cit.*, pp. 590-591.
[666] *Ibid.*, p. 591.
[667] *Ibid.*, pp. 592-593.
[668] *Ibid.*, p. 593.
[669] *Ibid.*, p. 593.

cette époque médiévale insoucieux de chronologie est exprimée dans les descriptions du goût des personnages de ses romans, comme *Madame Bovary*, *L'Éducation sentimentale* et *Bouvard et Pécuchet*, et souligne le paradoxe inéluctable de son écriture entre le rejet et l'utilisation du cliché[670]. De son côté, Martine Lavaud, dans l'article intitulé « Mâchicoulis et troubadours : Gautier, Flaubert et le procès du médiévisme bourgeois », fait remarquer que Flaubert a conscience de l'ambiguïté de sa position par rapport à la bêtise du médiévisme bourgeois, et que, dans l'interrogation sur la création, il fait du « troubadour » un symbole de l'artiste, ou celui de la chasteté et la naïveté de l'artiste[671]. Mais, bien que l'écrivain confère une épaisseur historique à l'image médiévale de sa « Légende de saint Julien l'Hospitalier »[672], dans ce conte l'imagination et la recréation subjective prévalent sur l'érudition[673], et le conte est totalement situé dans le Moyen Âge de l'imaginaire mythique. Du reste, du fait que Flaubert se dit « homme du Moyen Âge » par sa répugnance à son siècle et qu'il met en valeur l'époque médiévale qui est devenue « une entité mythique » dans l'imaginaire populaire[674], il semble possible d'insérer le Moyen Âge présenté par cet écrivain dans cette catégorie de l'image mythique. Nous examinerons le texte de Flaubert en détail, plus loin, par une comparaison avec A. France.

d. Le Dynamisme barbare

Le quatrième type de l'image médiévale présente l'aspiration au dynamisme barbare et naturel de cette Antiquité nationale. Il est certain que ce type ainsi que le type précédent ont pour but de puiser des forces primitives et mythiques dans le Moyen Âge mythifié, pour ranimer le temps moderne. Mais, à la différence des premières trois catégories qui mettent en valeur les images positives et idéales de cette époque, dans cette quatrième catégorie, une facette qui rend ordinairement l'image médiévale négative, telle que la brutalité et les guerres incessantes, est idéalisée et changée en symbole de l'énergie et de la vitalité. Par conséquent, ce Moyen Âge incarne même la liberté sauvage, au lieu de l'image du monde sous la domination de l'Église et de la féodalité. Tandis que la nostalgie du christianisme ou de la naïveté provient du malaise dans le désordre et le trouble, cette image du Moyen Âge libre et dynamique vient, au contraire, du dégoût pour la médiocrité, la mollesse et la contrainte du temps moderne. Dans l'article intitulé « Romans fin de siècle », René-Pierre Colin souligne que la littérature « fin de siècle » invoque le Moyen Âge en vue de « donner un exemple

[670] Marie-Thérèse Mathet, « Gustave Flaubert », in *La Fabrique du Moyen Âge au XIXe siècle*, *op. cit.*, pp. 877-880.
[671] M. Lavaud, « Mâchicoulis et troubadours : Gautier, Flaubert et le procès du médiévisme bourgeois », *op. cit.*, pp. 213-214 et 219-221.
[672] M.-Th. Mathet, « Gustave Flaubert », *op. cit.*, p. 877.
[673] M. Lavaud, « Mâchicoulis et troubadours : Gautier, Flaubert et le procès du médiévisme bourgeois », *op. cit.*, pp. 214-216.
[674] M.-Th. Mathet, « Gustave Flaubert », *op. cit.*, pp. 877-878.

d'énergie à une époque énervée, sans élan, languide et veule »[675]. L'admiration du dynamisme médiéval consiste dans la négation et la critique ardente de la modernité, et ici encore, il apparaît le rôle de « refuge » contre la réalité moderne, qui est un élément important du médiévisme.

On observe cette caractéristique en particulier chez Stendhal, Barbey d'Aurevilly et Huysmans. D'après l'article sur Stendhal par Ph. Berthier, c'est le mythe du Moyen Âge « essentiellement énergétique et italien » qui nourrit son mythe personnel[676]. En se référant à l'œuvre de cet écrivain, comme *Histoire de la peinture en Italie* (1817), *Mémoire d'un touriste* (1838) et *Chroniques italiennes* (1837-1839), Ph. Berthier affirme que l'Italie médiévale représente pour Stendhal une farouche liberté avec l'insolence et des individualités exacerbées et déviantes, qui sont exemptes de la contrainte de la morale et de la loi, et qui réduisent au néant « le conformisme moutonnier d'un siècle où plus personne n'a le courage d'*oser être soi* »[677]. Stendhal se passionne pour les personnages déviants et immoraux comme un artiste meurtrier ou un père incestueux, et il trouve l'équivalent en France dans les figures de Gilles de Rais et de Jeanne d'Arc, en tant que « les plus insoucieux des renoncements qu'imposent au troupeau les tristes exigences de la vie sociale et les mornes rappels à l'ordre du principe de réalité »[678]. Et Ph. Berthier rappelle qu'une telle tentative de redonner de la vivacité à « une humanité flasque et frileuse » grâce à l'imaginaire médiéval est l'un des enjeux fondamentaux du romantisme[679]. Nous pouvons intégrer dans ce type, le Moyen Âge de Balzac, pour qui une certaine liberté est « l'apanage du Moyen Âge », malgré des facteurs d'oppression de cette époque[680]. L'aspiration à la liberté médiévale amène l'écrivain à l'admiration de Rabelais, pour sa liberté intellectuelle et littéraire, et la liberté et le dynamisme rabelaisiens deviennent une arme au profit de la critique satirique du temps présent[681].

Pour Barbey d'Aurevilly, toujours d'après Ph. Berthier, l'image médiévale est située « au plus loin possible de la débilité contemporaine, au plus près possible du surgissement originel de l'énergie, indomptable »[682], et l'écrivain met de l'importance à la « violence », la « ferveur », le « terrible », la « brutalité » et la « férocité », qui sont « édulcorés et muselés » par la civilisation moderne[683]. Il en est de même de Huysmans. Dans son article sur cet écrivain, Sylvie Duran souligne la fonction de l'imaginaire médiéval comme « refuge » contre la modernité, qui est « tiède, médiocre, matérialiste, hantée par des pensées de luxure et de

[675] René-Pierre Colin, « Roman fin de siècle », in *La Fabrique du Moyen Âge au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 913.
[676] Ph. Berthier, « Stendhal », *op. cit.*, p. 858.
[677] *Ibid.*, p. 859. C'est Ph. Berthier qui souligne.
[678] *Ibid.*, p. 860.
[679] *Ibid.*, p. 860.
[680] R. de Smirnoff, « Honoré de Balzac », *op. cit.*, p. 866.
[681] *Ibid.*, pp. 866-867.
[682] Ph. Berthier, « Jules Barbey d'Aurevilly », *op. cit.*, p. 870.
[683] *Ibid.*, pp. 870-871.

lucre, américanisée »[684]. Huysmans considère lui aussi la caractéristique du Moyen Âge comme « extrême », représenté par la violence, la férocité et la brutalité[685]. Ainsi, de même que la référence au Moyen Âge mystique, l'image brutale et violente sert-elle d'arme dans tous ses combats contre la modernité, le progrès, le positivisme, le scientisme et l'Église contemporaine qui est éloignée de la mystique et de l'art médiévaux[686]. Ces deux écrivains méprisent la documentation de l'École des Chartes, et privilégient l'imaginaire animateur[687]. Dès lors, bien qu'une telle image de la brutalité guerrière semble plus historique et réaliste que l'image mythique et mystique, elle est en fait conçue dans cette perspective peu chronologique et peu scientifique, quand les écrivains en font l'énergie créatrice qui peut provoquer leurs contemporains, en particulier les bourgeois. D'autre part, Jean-Yves Tilliette, dans son article intitulé « Les décadents, les symbolistes et le Moyen Âge latin », observe que les décadents exaltent même la barbarie et la brutalité dans le style de la littérature médiévale : ils associent à l'innovation littéraire contemporaine le solécisme et le barbarisme de la littérature de la décadence latine, qui sont capables d'exprimer la pensée ineffable, les nuances et la passion, dans son extrême outrance[688].

À propos de Stendhal, dans son étude déjà citée, A. France le qualifie de « troubadour » en parlant de son caractère passionné[689]. Il rappelle l'intérêt de cet écrivain pour l'art italien, et à son tour, lui aussi s'intéresse beaucoup au Moyen Âge italien : plusieurs de ses contes médiévaux se déroulent en Italie, comme « Saint Satyre », « La Dame de Vérone » (dans *Le Puits de sainte Claire*) et « L'Humaine Tragédie », et il choisit notamment le conflit entre les guelfes et les gibelins du XIIIe siècle comme scène de ses contes, tels que « Messer Guido Cavalcanti », « Le Mystère du sang » (dans *Le Puits de sainte Claire*) et « Farinata Degli Uberti ou la guerre civile » (dans *Sous l'invocation de Clio*, 1899). Cependant, l'« étude » par Anatole France ne touche presque pas à l'image du Moyen Âge chez Stendhal, et il en va de même de l'article de *La Vie littéraire* consacré à Balzac.

D'autre part, comme nous avons vu plus haut la critique sévère d'A. France envers les romantiques, et leurs représentations du Moyen Âge en particulier, l'article fait preuve de raillerie quant à l'exaltation de la brutalité par les jeunes romantiques contre les bourgeois, dans la phrase suivante :

> Rêve naïf de ces jeunes gens lettrés et sédentaires qui, tout en menant la vie la plus paisible, donnaient à croire au bourgeois qu'ils buvaient toute la nuit les flammes du

[684] S. Duran, « Joris-Karl Huysmans », *op. cit.*, p. 900.
[685] *Ibid.*, p. 900.
[686] *Ibid.*, pp. 900-901.
[687] *Ibid.*, p. 901 ; Ph. Berthier, « Jules Barbey d'Aurevilly », *op. cit.*, p. 870.
[688] Jean-Yves Tilliette, « Les décadents, les symbolistes et le Moyen Âge latin », in *Le Moyen Âge au miroir du XIXe siècle (1850-1900)*, *op. cit.*, pp. 272-276.
[689] *Stendhal*, *op. cit.*, p. 165.

> punch dans le crâne de leur maîtresse ![690]

Mais, en revanche, nous relevons que l'écrivain porte parfois un jugement favorable sur la contribution des romantiques à l'innovation poétique, ainsi :

> Ce n'est pas que tout soit ridicule dans ce second mouvement romantique dont Victor Hugo fut l'expression la plus éclatante. Les Jeune-France jetés avec beaucoup de frénésie et encore plus d'ignorance dans l'exotisme et dans l'archaïsme ne suivaient pas moins deux routes fortunées. [...] Ils faisaient passer ainsi dans la littérature française, naturellement raisonnable et raisonneuse, un peu du vague heureux qui fait que la poésie des races germaniques retentit indéfiniment dans les âmes. Par contre, en étudiant le moyen âge, dont ils se faisaient d'ailleurs une bizarre idée, ils réveillaient, à l'exemple du grand Augustin Thierry, les souvenirs antiques de la patrie et découvraient les véritables sources d'inspiration auxquelles une poésie nationale dût s'abreuver et se rafraîchir. Ils ne comprenaient pas grand'chose, étant fort peu philosophes ; mais ils avaient de l'instinct : c'étaient des artistes.[691]

Ce commentaire manifeste une ironie certaine. Pourtant, l'écrivain reconnaît que l'introduction de la poésie allemande et du goût du médiévisme étaient efficaces et significatives pour le renouvellement de la poésie nationale. En outre, dans *Les Poèmes du souvenir* A. France prône le romantisme qui a inventé pour la première fois le lyrisme intime et personnel, opposé au lyrisme collectif[692], et il souligne le charme du souvenir et du passé, à propos des poèmes romantiques[693].

Au sujet du Moyen Âge utilisé comme arme contre la modernité, par les écrivains de sa génération, A. France l'évoque dans l'article « Joséphin Péladan » :

> Ce moyen âge qu'il [M. Joséphin Péladan] nous oppose sans cesse et qu'il admire exclusivement, ce magnifique XIIIe siècle, qu'a-t-il donc accompli, sinon ce que nous entreprenons nous-mêmes aujourd'hui, c'est-à-dire la meilleure organisation possible de la société ? Son œuvre a duré quelques centaines d'années pendant lesquelles la vie a été sinon heureuse, du moins possible, et c'est assez pour que nous parlions avec respect de ce monde féodal qui s'est épanoui majestueusement comme le chêne royal de Vincennes.[694]

---

690 « Anthologie », *op. cit.*, p. 567.
691 *Ibid.*, pp. 567-568.
692 *Les Poèmes du souvenir*, *op. cit.*, pp. 339-341.
693 *Ibid.*, pp. 365-366.
694 « Joséphin Péladan », *op. cit.*, pp. 228-229.

Ici, l'auteur contredit l'opposition établie par cet écrivain entre le Moyen Âge et le temps moderne. Il supprime l'image trop barbare de l'époque médiévale et accentue le progrès continu, pour combler la rupture entre ces deux époques. De plus, A. France critique même l'idéalisation ou l'exagération excessives d'une époque passée :

> Je crois que son [le moyen âge] grand mérite à nos yeux est de ne plus exister. C'est une jouissance d'artiste que de vivre par l'imagination dans le passé ; mais il faut bien se dire que le charme du passé n'est que dans nos rêves et qu'en réalité le temps jadis, dont nous respirons délicieusement la poésie, avait dans sa nouveauté ce goût banal et triste de toutes les choses parmi lesquelles s'écoule la vie humaine.[695]

Une telle idée sur le passé, qui le relativise et le banalise, est à remarquer dans le goût pour l'Histoire chez A. France.

e. Le Goût de la cruauté

La dernière catégorie englobe le goût de la cruauté et du maladif. Bien que ce type de représentation du Moyen Âge ressemble au dernier type qui exalte la brutalité dynamique, l'esthétique de la cruauté en est distinguée par les traits suivants. En premier lieu, à la différence de l'admiration de la brutalité, on n'admire ni idéalise la cruauté, en reconnaissant la beauté dans la difformité et la terreur telles quelles, dans leur nature dégoûtante même. En deuxième lieu, du fait que la cruauté médiévale n'est pas présentée comme un état idéal, l'intention de la critique contre la modernité est affaiblie dans ce type de la mise en scène du Moyen Âge barbare et cruel. L'aspiration ou la nostalgie envers le temps passé ne se voient pas dans la description insistant sur la cruauté abominable, et il n'apparaît guère d'opposition entre le présent et le passé ; un tel Moyen Âge ne constitue pas le « bon vieux temps » contre le temps moderne. Il semble que ce qui est défendu ici n'est pas une époque passée, mais une esthétique moderne qui conteste le bon goût classique ou bourgeois ; il s'agit plutôt d'esthétique que d'Histoire. Par là, le Moyen Âge ne sert plus que de cadre pour exhiber cette esthétique. Michel Viegnes, auteur d'un article sur Schwob, relève que l'époque médiévale est un cadre particulièrement adapté à la sensibilité fin de siècle, qui aime les choses cruelles, effrayantes et sataniques[696].

Tandis que cette tendance est manifeste chez les écrivains de la fin du siècle, les romantiques exploitent également le cadre médiéval pour déployer leur goût du grotesque et de l'anomalie. Nous avons déjà vu A. France critiquer sévèrement ce goût romantique, en le qualifiant de « moyen âge vu, dans l'ombre, à travers un feu de Bengale vert et rouge »[697] : il

[695] *Ibid.*, p. 229.
[696] M. Viegnes, « Marcel Schwob », *op. cit.*, p. 906.
[697] « Anthologie », *op. cit.*, p. 565.

cite comme exemple représentatif de ce goût quelques vers écrits par « Louis Bertrand, qui signait, en bon romantique, Aloïsius Bertrand »[698].

Le goût du grotesque s'impose également dans *Notre-Dame de Paris* (1831), un des principaux romans représentatifs du médiévisme littéraire. D'après un article de Pascale Auraix-Jonchière sur ce roman de Hugo, l'image médiévale du roman fournit une scène sur laquelle se déploie l'esthétique du grotesque, qui est « un véritable renouveau de l'art »[699] : la difformité redoublée par la symétrie de la cathédrale et de son habitant Quasimodo[700], ou l'espace ténébreux dans la terre, comme la prison, qui est une image de l'obscurantisme féodal[701], par exemple. Cependant, P. Auraix-Jonchière souligne que le Moyen Âge dans *Notre-Dame de Paris* est différent du Moyen Âge chimérique, pittoresque et fantastique des *Odes et Ballades* (1826), et que le premier est considérablement empreint de la politique, en se présentant comme une allégorie du temps moderne. L'époque médiévale est, d'un côté, une « représentation d'un système carcéral, absolutiste et arbitraire »[702], à travers un parallèle entre le XVe siècle et le XIXe siècle de la Restauration. Et d'un autre côté, la transition ou l'évolution de la fin du Moyen Âge à la Renaissance, de l'obscurantisme à l'ouverture à un renouveau, est mise en valeur dans les descriptions de la cathédrale, qui est l'« architecture progressive » et un « édifice de la transition », et de la force du peuple encore fragile mais virtuelle[703]. Dans un article intitulé « Hugo et le grotesque », Anne Ubersfeld, de son côté, fait remarquer que le « grotesque » de Hugo est moins esthétique que philosophique et politique : tandis que l'écrivain relie le « grotesque » à l'art architectural et voit une esthétique nouvelle dans la conjonction contradictoire du laid et du beau, dans la pensée de Hugo, le « grotesque » est associé, d'une part, aux éléments du peuple et du Carnaval qui suscite l'inversion de la société, et d'autre part, au christianisme qui révèle que la vérité consiste dans la coexistence du grotesque et du sublime[704]. De toute manière, pour le but politique ou esthétique, *Notre-Dame de Paris* comporte des anachronismes divers[705] et ne présente pas un Moyen Âge réel[706]. Il n'en reste pas moins que le Moyen Âge constitue une scène particulièrement adaptée à la représentation de ce « grotesque ».

Tout en s'intéressant aux mêmes thèmes que Hugo, tels que la fin du Moyen Âge comme période de la transition, l'art chrétien, et la force du peuple naïf, inconscient et ignorant, A. France porte toujours un jugement peu appréciatif sur ce poète. Comme nous

[698] *Ibid.*, p. 565.
[699] Pascale Auraix-Jonchière, « Le Moyen Âge dans *Notre-Dame de Paris* », in *La Fabrique du Moyen Âge au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 814.
[700] *Ibid.*, pp. 814-815.
[701] *Ibid.*, pp. 816-817.
[702] *Ibid.*, p. 817.
[703] *Ibid.*, pp. 819-823.
[704] Anne Ubersfeld, « Hugo et le grotesque », in *La Fabrique du Moyen Âge au XIXe siècle*, *op. cit.*, pp. 1087-1090.
[705] P. Auraix-Jonchière, « Le Moyen Âge dans *Notre-Dame de Paris* », *op. cit.*, pp. 817-818.
[706] M. Lavaud, « Mâchicoulis et troubadours : Gautier, Flaubert et le procès du médiévisme bourgeois », *op. cit.*, p. 211.

l'avons vu, il considère Hugo comme représentant du mauvais goût moyenâgeux du second mouvement romantique. De plus, il s'exprime sur le sentiment religieux de ce poète en ces termes :

> Quant à Victor Hugo, il naquit et mourut enfant de chœur. En toutes choses, il changeait d'idées à mesure que les idées changeaient autour de lui. Son déisme seul resta fixe dans cette perpétuelle transformation. A quatre-vingts ans, ses croyances n'avaient pas une ride ; sa foi en Dieu était celle d'un petit enfant. Un soir, ayant entendu un de ses hôtes nier chez lui la Providence, il se mit à pleurer.[707]

Nous observons ici une attitude péjorative à l'égard de la naïveté enfantine de la croyance hugolienne. Même si A. France touche à la « jeunesse » et l' « innocence » du poète dans *Les Poèmes du souvenir*, en disant que « [j]eune encore, il pleurait sa jeunesse ; très grand, son innocence ; vieux de gloire, sa splendide adolescence »[708], sa critique n'est pas sans montrer un ton péjoratif et railleur.

D'autre part, selon M. Viegnes, le Moyen Âge finissant séduit également la sensibilité fin de siècle, par sa situation troublée par le déclin, la mutation, et par l'interrègne dans l'histoire des consciences, comme l'évoque Ian Huyzinga sous le nom de l'« automne du Moyen Âge »[709]. En outre, non seulement le crépuscule du Moyen Âge, mais aussi celui de l'Empire romain, à savoir le début du Moyen Âge, présente des images obscures, faisandées et maladives sous la plume des écrivains de la fin de siècle. Suivant J.-Y. Tilliette, de telles images reflètent le sentiment d'être dans un monde terne et déprimant, et qui se délite, après la défaite de 1870, et il souligne la différence entre ce Moyen Âge anémié et crépusculaire, et celui de la génération précédente des romantiques, qui est brutal et joyeux[710]. De plus, à la différence de l'esthétique du grotesque chez Hugo, l'esthétique de la cruauté chez les écrivains fin de siècle semble beaucoup moins politique. Mais, malgré leur différence, les derniers ressemblent au premier en ce qu'ils ne font pas du Moyen Âge un miroir dans lequel on trouve des images idéales, mais un écran sur lequel ils projettent et déploient l'état d'âme sombre et dégradé de leurs époques mêmes. Et il est intéressant que les décadents et les symbolistes trouvent dans l'époque médiévale un modèle du crépuscule ou de la vieillesse du monde, au contraire de l'image de l'origine et de l'enfance[711].

Le goût de la cruauté est donc remarquable chez les écrivains tels que Villiers de l'Isle-Adam, Huysmans et Schwob. Le Moyen Âge leur sert de prétexte à développer une

---

[707] « Anthologie », *op. cit.*, p. 565.
[708] *Les Poèmes du souvenirs*, *op. cit.*, p. 357. Voici la suite de cette phrase : « Et puisque les hommes de génie sont hommes comme nous (sans cela nous toucheraient-ils ?), Olympio [= Hugo] était triste aussi des critiques de Planche et du choix de l'Académie qui venait de lui préférer M. Dupaty. »
[709] M. Viegnes, « Marcel Schwob », *op. cit.*, pp. 904-905.
[710] J.-Y. Tilliette, « Les décadents, les symbolistes et le Moyen Âge latin », *op. cit.*, pp. 276-278.
[711] *Ibid.*, pp. 276-278.

esthétique de la cruauté ou de la beauté de l'excès[712]. Entre autres, ce thème est mis en avant dans l'article sur Marcel Schwob par M. Viegnes, lequel observe un rapport référentiel de cet écrivain à Hugo : « Légende des gueux » (dans *Cœur double*, 1891) du premier est une « version plébéienne et prosaïque de la *Légende des siècles* »[713] du second, et le personnage du Manchot, dans le conte schwobien intitulé « Les Routiers » (dans *Cœur double*), évoque la figure grotesque de Gwynplaine dans *L'Homme qui rit* (1869) de Hugo[714]. Et une remarque sur l'« innocence » chez Schwob nous intéresse beaucoup : d'après M. Viegnes, la cruauté se conjugue avec la plus étrange innocence, dans les contes médiévaux de cet écrivain[715]. Il cite en exemple trois personnages des contes schwobiens : Robin le Gallois, un des routiers qui est inconscient de la morale et « fort bon bougre » (« Les Routiers »), Nicolas Loyseleur, juge doux et pieux qui recommande de torturer Jeanne d'Arc (*Vies imaginaires*, 1896) et une fille nommée Blanche, qui est enfantine et religieuse, et qui fait assassiner son mari (« Blanche la sanglante », dans *Le Roi au masque d'or*, 1892)[716].

Anatole France évoque cette cruauté dans les articles sur Schwob déjà cités, en mettant en relief la « Terreur » de la littérature schwobienne. Il écrit dans l'article de 1891, qu'« [i]l [M. Marcel Schwob] nous avait promis la Terreur et la Pitié. Je n'ai guère vu la Pitié. Mais j'ai senti la Terreur. M. Marcel Schwob est dès aujourd'hui un maître dans l'art de soulever tous les fantômes de la peur et de donner à qui l'écoute un frisson nouveau »[717]. Et dans l'article de 1892, « [l]es vingt et une nouvelle que comporte ce livre [*Le Roi au masque d'or*] étrange et magnifique sont toutes dédiées à ces deux puissances, vieilles comme le monde et qui dureront autant que lui, la Terreur et la Pitié. M. Marcel Schwob sacrifie plus volontiers et plus abondamment à la première. Mais ce qu'il donne à la Pitié est précieux et rare »[718]. Il loue le conte de « Blanche la sanglante » d'être « aussi vrai au point de vue de l'histoire que superbe quant à l'effet artistique » et conclut qu'« [a]près *le Roi au masque d'or*, il faut dire que M. Marcel Schwob est le prince de la terreur »[719]. En outre, il nous semble même qu'A. France retient particulièrement la coexistence de la cruauté et de l'innocence chez ce jeune écrivain, quand nous lisons dans le premier article le commentaire suivant : « M. Marcel Schwob a un goût spécial, une prédilection pour les êtres très simples, héros ou criminels, en qui les idées se projettent sans nuances en tous vifs et crus »[720]. Du reste, dans un conte intitulé « Le Manuscrit d'un médecin de village » (dans *L'Étui de nacre*), qui est dédié à Marcel Schwob, A. France présente la beauté de la maladie sous la plume du médecin

[712] M. Viegnes, « Marcel Schwob », *op. cit.*, pp. 905-907 ; René-Pierre Colin, « Roman fin de siècle », *op. cit.*, p. 913.
[713] M. Viegnes, « Marcel Schwob », *ibid.*, p. 903.
[714] *Ibid.*, p. 907.
[715] *Ibid.*, p. 906.
[716] *Ibid.*, pp. 906-907.
[717] « M. Marcel Schwob », *op. cit.*, p. 681.
[718] « Marcel Schwob : "Le Roi au Masque d'Or" », *op. cit.*, p. 215.
[719] *Ibid.*, p. 218.
[720] « M. Marcel Schwob », *op. cit.*, p. 683.

narrateur[721]. Au contraire du commentaire sur les romantiques, la critique d'A. France sur Schwob se montre toujours élogieuse même en ce qui concerne son goût de la cruauté. Nous verrons la relation entre ces deux écrivains d'une manière plus précise, en les mettant en comparaison.

Voilà notre catégorisation pour saisir un contour, bien qu'incomplet, approximatif des images du Moyen Âge dans la littérature du XIXe siècle. Nous avons précisé la diversité et la plasticité du thème médiéval, qui présente l'Antiquité nationale, un univers mythique et un ailleurs imaginaire, et qui sert, pour reprendre une formule de G. Paris, à la fois des pères et des enfants[722] ; les hommes du Moyen Âge représentent d'une part une figure des vieux ancêtres des modernes, et celle de l'enfance de l'humanité, d'autre part. Les gens du XIXe siècle voient dans cette époque lointaine, à la fois la pureté de l'origine, la naïveté de l'enfance, et la décadence de la vieillesse. Il est probable que ce qui permet cette fécondité est la spécificité du Moyen Âge qui est constitué, comme nous l'avons retenu plus haut, en équilibre entre l'Histoire documentée et l'imagination fondée. En effet, tandis que les écrivains profitent des travaux historiques et philologiques sur cette époque, ils ont tendance à privilégier leur imaginaire au détriment de l'exactitude historique, bien que ce ne soit pas le cas uniquement pour les thèmes médiévaux dans la littérature du XIXe siècle. Cela renforce la richesse et l'ambiguïté de l'image médiévale ; celle-ci est là plutôt « moyenâgeuse » que « médiévale ». Du reste, nous pouvons dire que la plupart des écrivains cités se servent de l'image médiévale pour chercher ce qui n'existe pas dans leur époque ; le Moyen Âge est surtout marqué par l'altérité. Alors que nous trouvons le Moyen Âge en tant qu'allégorie du temps moderne dans *Notre-Dame de Paris*, ne s'agit-il pas, même pour Hugo, de déployer cette allégorie dans cette altérité du Moyen Âge, qui permet de développer son esthétique du grotesque ?

D'autre part, nous relevons encore le caractère anti-classique, et de plus anti-moderne, lié aux thèmes du Moyen Âge. Pour les hommes de lettres en particulier, il était nécessaire de dissocier leur imaginaire du Moyen Âge à l'eau rose fait pour les bourgeois, usé et rebattu dans les romans de style troubadour. C'est pourquoi, semble-t-il, le thème de l'amour courtois, qui était favori du genre troubadour sentimental et mièvre, n'est guère évoqué dans les articles sur les grands écrivains du XIXe siècle, alors que Stendhal, ainsi qu'A. France, honore la culture chevaleresque[723]. Nous pouvons supposer la même raison à propos du thème de la « simplicité » et de la « naïveté » populaires et enfantines, qui n'est guère marqué dans les articles consultés, sauf celui de Nodier. Tandis que ce thème est très familier à A. France, et répandu dans l'esprit de son époque, l'image de la simplicité n'est-elle pas considérée comme

[721] A. France, « Le Manuscrit d'un médecin de village », *L'Étui de nacre*, *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 948.
[722] U. Bähler, *op. cit.*, pp. 553-554.
[723] Ph. Berthier, « Stendhal », *op. cit.*, p. 858.

basse et puérile, étant liée au conte populaire et au conte de fées ? Comme nous l'avons vu autour du folklore, les intellectuels du XIXe siècle sont enclins à soutenir une telle « simplicité », non pas pour sa propre valeur, mais pour son utilité dans la polémique contre l'art savant. La matière médiévale dans la littérature semble servir d'arme contre des adversaires divers : l'état de la société contemporaine, le courant du positivisme, le goût formel et autoritaire du classicisme, ou l'abus de l'image banale et convenue du Moyen Âge.

À l'égard de l'apparition du Moyen Âge dans l'œuvre littéraire, A. France est bien conscient de cette mode du médiévisme qui pénètre son siècle ; nous pourrions même dire qu'il est sensible à ce sujet. Et ici encore, son attention est surtout prêtée à la problématique de la religion, du christianisme, qui occupe une partie importante de la thématique médiévale. De plus, nous observons que, d'une part, Anatole France ne porte pas nécessairement un jugement négatif sur les romantiques et les écrivains de sa génération, et d'autre part, qu'il traite du médiévisme d'une manière critique, objective, et parfois ironique, de sorte qu'il a l'air de prendre ses distances envers cette mode. Et c'est à la vraisemblance, ou plutôt au naturel, de la description historique, qu'il accorde le plus d'importance, même en ce qui concerne l'imaginaire littéraire qui ne compte pas l'historicité ; il ne tolère pas l'image « moyenâgeuse ». Cela nous rappelle son intérêt pour les études historiques et scientifiques sur l'époque médiévale, et sa connaissance bien fondée par cet intérêt. Mais, en même temps, il ne faut pas oublier que cet écrivain défend délibérément l'histoire artistique contre l'histoire scientifique. Pouvons-nous dire qu'il s'agit plutôt de la « vraisemblance » que de la « vérité » stricte, pour A. France ?

Jusqu'ici, nous avons observé qu'Anatole France pénètre dans les mouvements intellectuels de son époque, et que, malgré cela, il a toujours l'air de s'écarter du milieu d'un courant principal. La matière du Moyen Âge même est empreinte de marginalité dans la littérature, dans ce sens qu'elle est perçue comme banale et vulgaire. Nous trouvons sans cesse cette tendance d'A. France à préférer les choses humbles, basses, marginales et équivoques. Et une telle tendance qui confond et renverse le bas et le haut, le principal et le marginal, se rapporte à l'ambiguïté de la position de cet écrivain dans le médiévisme de son époque. En effet, tout en ayant un goût classique, l'écrivain s'approche volontiers des thèmes anti-classiques ou romantiques, comme l'histoire narrative, le folklore, la littérature médiévale et la matière médiévale. En outre, il semble rester indécis en face de plusieurs oppositions présentées à travers la thématique médiévale : l'art et l'Histoire (science), la nationalité et l'universalité, le populaire et le savant, l'oralité et l'écriture, le passé et la modernité, le romantisme et le classicisme, la décadence et le bon goût classique... Il en est de même du thème religieux : bien qu'A. France manifeste son intérêt pour la religion et le christianisme dans les thèmes médiévaux, en fait, sa critique littéraire sur ce sujet ne révèle pas si précisément son attitude devant l'antagonisme du rationalisme et de la religion, et devant les religions différentes, le paganisme, le catholicisme et le néo-catholicisme. À

présent, il faudra établir une image du Moyen Âge conçue par A. France lui-même, d'une manière synthétique.

I. 2. LE GOÛT POUR LE PASSÉ CHEZ ANATOLE FRANCE

I. 2. A. L'Image du Moyen Âge et sa place dans l'Histoire aux yeux d'Anatole France

Dans son essai intitulé *Le Moyen Âge dans l'œuvre d'Anatole France*, A. Ahlstrom dégage des textes d'Anatole France un certain nombre d'éléments décisifs quant à sa perception de cette époque. Les études de J. Levaillant et de M.-C. Bancquart ne prêtent pas beaucoup d'attention à ce sujet, de sorte que cet essai publié en 1930 constitue le seul ouvrage consacré à la thématique du Moyen Âge chez cet écrivain. L'auteur consulte les ouvrages d'A. France de façon presque exhaustive : les poèmes écrits au début de sa carrière, les romans, les contes, les ouvrages historiques, les critiques et même un texte renié par lui-même après coup[724]. En outre, A. Ahlstrom se réfère aux témoignages dans les mémoires sur A. France écrits par ses connaissances, aux études sur cet écrivain, aux études historiques du Moyen Âge par les spécialistes et aux textes médiévaux. Pour saisir le point de vue du romancier sur cette époque médiévale, nous allons tenter de rendre compte de cet essai, qui est appuyé sur une large lecture de son œuvre et sur une documentation détaillée, autour de quatre points suivants : en premier lieu, le statut particulier du Moyen Âge parmi l'intérêt que porte A. France à presque toutes les époques passées ; en deuxième lieu, l'aspect négatif du Moyen Âge marqué par A. France ; en troisième lieu, l'aspect positif que revêt cette époque à ses yeux ; et en dernier lieu, son point de vue sur les beaux-arts et la littérature du Moyen Âge.

a. Le Moyen Âge dans l'Histoire en général

Tout d'abord, A. Ahlstrom cherche à situer l'intérêt pour le Moyen Âge d'Anatole France dans son goût pour le temps passé en général, et ouvre son essai par cette citation d'A. France : « C'est une puissante douceur que de sentir revivre en soi les vieux âges. »[725] Elle insiste sur le fait que cet écrivain manifeste ce goût depuis son enfance, en s'appuyant sur les discours dans *La Vie littéraire* ou les descriptions dans les récits autobiographiques comme *Le Livre de mon ami*. L'enfance de l'écrivain était entourée des livres de la librairie de son père, de la *Vie des Saints* que sa mère lui lisait, des bouquinistes, des antiquaires et des vieilles pierres de Paris[726]. La collection d'antiquités qui entourait son âge mûr, et son œuvre historique qui occupait une grande partie de ses travaux témoignent de la permanence de ce

[724] *Sur la voie glorieuse*, Paris, Champion, 1915. D'après une chronologie d'A. France établie par M.-C. Bancquart, « [p]endant un an [1915], Anatole France va désormais écrire un certain nombre d'articles dans le ton jusqu'au-boutiste général ; ils forment le recueil *Sur la voie glorieuse*, publié en janvier 1916 chez Champion. France en parlera plus tard avec remords (article sur *La Houille rouge*, voir 28 avril 1923) et demandera qu'ils soient exclus de ses *Œuvres complètes* » (in A. France, *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. LXXIV).

[725] A. France « Jeanne d'Arc et la Poésie » (le 24 février 1889), *La Vie littéraire*, deuxième série, *op. cit.*, p. 646 (cité par A. Ahlstrom, *op. cit.*, p. 5).

[726] A. Ahlstrom, *ibid.*, pp. 5-6.

goût sa vie durant[727].

Pour expliquer ce penchant de l'écrivain, l'auteur de l'essai relève trois points. D'abord, A. France aimait ce qu'il ne comprenait pas[728]. Il fait ainsi dire à son double Pierre Nozière : « Je me distinguais encore de Fontanet [son ami] par un penchant à admirer ce que je ne comprenais pas »[729], et il écrit dans un article que « [l]a jeunesse a cela de beau qu'elle peut admirer sans comprendre »[730]. Ensuite, l'écrivain était attiré par le passé, pour la possibilité qu'il offre de sortir de soi-même[731], comme le montre la phrase que nous avons déjà citée plus haut : « le passé est notre seule promenade et le seul lieu où nous puissions échapper à nos ennuis quotidiens, à nos misères, à nous-mèmes »[732]. A. Ahlstrom souligne qu'A. France dit maintes fois que l'on ne peut pas sortir de soi-même, et que c'est une des raisons de la tristesse des hommes[733]. Enfin, l'amour du passé s'accorde avec sa philosophie[734]. L'écrivain le dit par la bouche de Pierre Nozière : « [...] j'ai pris, tout enfant, un profond sentiment de l'écoulement des choses et du néant de tout. J'ai deviné que les êtres n'étaient que des images changeantes dans l'universelle illusion, et j'ai été dès lors enclin à la tristesse, à la douceur et à la pitié »[735]. Anatole France qualifie même ce goût pour les temps anciens de « penchant irrésistible qui ramène sans cesse les esprits méditatifs aux choses qui leur parlent du passé »[736]. Par ailleurs, l'auteur de l'essai fait remarquer que l'écrivain n'oublie pas de plaisanter un tel « culte du passé », en se référant à un personnage « romantique » dans *La Vie en fleur*, qui regrette de vivre non pas au temps passé, mais à sa propre époque banale et mesquine, ou au personnage de Sylvestre Bonnard, qui connaît bien le passé, comme les lois des anciens temps et la toilette du XIVe siècle, mais ignore la vie actuelle, comme le code pénal de son temps et le vocabulaire actuel de la couture et de la lingerie[737]. Cependant, il nous semble qu'A. Ahlstrom n'éclaircit pas totalement la signification de cette légère ironie envers cet élan pour le passé, chez Anatole France ; peut-être peut-on y voir une trace de son scepticisme général sur l'Histoire, qui lui fait considérer sans illusion même l'époque pittoresque du Moyen Âge, « parce qu'il est impossible de se bien figurer l'aspect des âges passés »[738] ?

D'autre part, aux yeux d'A. France, l'Histoire est une succession sans interruption[739],

[727] *Ibid.*, pp. 7-10.
[728] *Ibid.*, pp. 6-7.
[729] *Le Livre de mon ami*, *op. cit.*, p. 494.
[730] A. France, « M. Maurice Barrès – Le "Jardin de Bérénice" » (le 1er mars 1891), *La Vie littéraire*, quatrième série, *op. cit.*, p. 593.
[731] A. Ahlstrom, *op. cit.*, p. 10.
[732] *La Vie en fleur*, *op. cit.*, p. 1030.
[733] A. Ahlstrom, *op. cit.*, p. 10.
[734] *Ibid.*, pp.10-11.
[735] *Le Livre de mon ami*, *op. cit.*, p. 510.
[736] A. France, « M. Octave Feuillet : "Le Divorce de Juliette" » (le 17 février 1889), *La Vie littéraire*, deuxième partie, *op. cit.*, pp. 642-643.
[737] A. Ahlstrom, *op. cit.*, p. 8.
[738] *Ibid.*, p. 13.
[739] *Ibid.*, p. 12.

comme le suggère cette phrase qui clôt le premier chapitre du *Livre de mon ami* : « Ne perdons rien du passé. Ce n'est qu'avec le passé qu'on fait l'avenir. »[740] De plus, pour conclure son ouvrage, A. Ahlstrom s'appuie encore sur ces mots de l'écrivain dans *Le Jardin d'Épicure*[741] :

> Notre état social est l'effet des états qui l'ont précédé, comme il est la cause des états qui le suivront. Il tient des premiers, comme les suivants tiendront de lui.[742]

Dans cette idée, toutes les époques sont la conséquence de l'époque précédente et la cause de l'époque suivante ; elles ne peuvent pas être conçues séparément. Il est donc naturel que toutes les époques intéressent A. France et qu'il ne néglige pas le Moyen Âge, en le plaçant dans l'enchaînement ininterrompu du temps. A. Ahlstrom souligne que c'est cette évolution de la religion, de la morale, de la littérature et des institutions humaines, qui intéresse l'écrivain[743]. Et selon elle, l'étude de l'Histoire à travers les siècles est un seul moyen de connaître cette évolution, car « Les plus grands changements de la vie sociale se produisent insensiblement et ne se voient qu'à distance. Ceux qui les traversent ne les soupçonnent pas »[744]. Alors, dans son intérêt pour toutes les époques passées, quelle est la singularité du Moyen Âge pour cet écrivain ?

A. Ahlstrom rappelle toujours que le Moyen Âge s'oppose en théorie au goût d'Anatole France, sceptique, classique et libre penseur[745], et essaie d'expliquer ce qui l'attire dans cette époque, malgré cette opposition. En premier lieu, elle y voit l'influence de son temps[746]. Bien qu'elle cite de nombreuses recherches par ses contemporains, dont G. Paris[747], Ulysse Robert[748], Alfred Maury[749], E. Blémont[750], Ch.-V. Langlois[751], Renan[752], Michelet[753] et A. Thierry[754], pour montrer leur influence sur l'écrivain ou préciser la référence de ses ouvrages, l'auteur de l'essai affirme que l'intérêt d'A. France pour le Moyen Âge est plus vaste que celui que peut avoir un historien, « car il porte sur la légende aussi bien que sur l'histoire »[755]. Et A. Ahlstrom met plus d'accent sur l'influence des romantiques, tels que

[740] *Le livre de mon ami*, *op. cit.*, p. 461.
[741] A. Ahlstrom, *op. cit.*, p. 199.
[742] *Le Jardin d'Épicure*, *op. cit.*, p. 454.
[743] A. Ahlstrom, *op. cit.*, p. 12.
[744] A. France, *Sur la pierre blanche*, *Œuvres*, t. III, *op. cit.*, p. 1073.
[745] A. Ahlstrom, *op. cit.*, pp. 12 et 186.
[746] *Ibid.*, p. 193.
[747] *Ibid.*, pp. 37, 50, 54, 84, 87, 106, 109 et 115.
[748] *Ibid.*, pp. 87 et 115.
[749] *Ibid.*, pp. 141, 144 et 149.
[750] *Ibid.*, p. 95.
[751] *Ibid.*, pp. 143-144.
[752] *Ibid.*, pp. 34, 147 et 192.
[753] *Ibid.*, pp. 28-29, 133, 165-168, 171, 177 et 183.
[754] *Ibid.*, pp. 55, 56, 115.
[755] *Ibid.*, p. 14.

Chateaubriand, Walter Scott, Nodier, Hugo, y compris A. Thierry et Michelet : elle cite quelques témoignages sur ses goûts proches de ceux des romantiques, comme celui pour les pompes rituelles et les objets de culte[756]. Mais, tout en reconnaissant lui-même l'écho des romantiques dans son intérêt pour l'époque médiévale, Anatole France « se sépare très nettement d'eux et estime qu'il voit d'un œil plus sûr cette époque lointaine »[757]. Il avait tendance à critiquer les romantiques à propos de leur conception du Moyen Âge, depuis le commencement de sa carrière[758] : dans son étude sur *Alfred de Vigny* (1869), le jeune A. France reproche à Hugo de ne pas avoir voulu comprendre le Moyen Âge, empêché par « le sang bouillonn[ant] avec trop de fracas dans sa tête »[759], et dans *Le Génie latin*, Anatole France félicite Sainte-Beuve d'avoir échappé à l'influence de Hugo[760]. Non seulement notre écrivain rejette l'image fausse et déformée, et la manière grandiose et oratoire des romantiques, mais encore il nie leur effort pour reproduire la « couleur locale »[761]. A. Ahlstrom cite ainsi sa formule dans *Le Jardin d'Épicure* : « Ce que nous appelons la couleur locale est une rêverie »[762].

En deuxième lieu, l'auteur de l'essai insiste sur l'importance de l'intérêt d'A. France pour Jeanne d'Arc, et nous avons déjà mentionné sa remarque sur le fait que les études pour la préparation de la *Vie de Jeanne d'Arc* ont nourri les connaissances d'A. France sur le Moyen Âge en général[763]. Cet écrivain écrit dans la préface de ce livre, ainsi : « Dans mon récit, j'ai rapporté un assez grand nombre de circonstances qui, sans avoir directement trait à Jeanne, révèle l'esprit, les mœurs et les croyances du temps. »[764] Et comme l'indique cette citation, son vaste intérêt recouvre tous les aspects de la vie des gens de ce temps, en puisant aux sources les plus diverses, et en reconstituant les détails de la vie médiévale, de l'agriculture à l'état des bourgeois en passant par l'influence de la religion[765]. De plus, selon A. Ahlstrom, ces études sur Jeanne d'Arc ont incité l'écrivain à rédiger plusieurs contes médiévaux, et trois contes sont cités comme ceux qui sont directement inspirés des renseignements sur l'époque de la Guerre de Cent Ans : « Frère Joconde » (dans *Les Contes de Jacques Tournebroche*, 1908), qui raconte un épisode des inspirés dans la ville de Paris assiégée par l'armée de Jeanne d'Arc, « Le roi boit » (dans *Sous l'invocation de Clio*), récit d'un événement de l'Épiphanie en 1428, au cours de la guerre, et « Le Miracle de la pie » (dans *Les Contes de Jacques Tournebroche*), qui se déroule dans un grand pèlerinage au Puy-en-Velay en 1429[766].

---

[756] *Ibid.*, pp. 193-194.
[757] *Ibid.*, p. 194.
[758] *Ibid.*, p. 194.
[759] A. France, *Alfred de Vigny*, *Œuvres complètes illustrées*, t. I, *op. cit.*, 1925, p. 46.
[760] *Le Génie latin*, *op. cit.*, p. 303.
[761] A. Ahlstrom, *op. cit.*, pp. 194-195.
[762] *Le Jardin d'Épicure*, *op. cit.*, p. 407.
[763] A. Ahlstrom, *op. cit.*, pp. 16-17 et 177.
[764] *Vie de Jeanne d'Arc*, t. I, *op. cit.*, pp. 66-67.
[765] A. Ahlstrom, *op. cit.*, pp. 16-17.
[766] *Ibid.*, pp. 177-179.

L'auteur de l'essai souligne que la *Vie de Jeanne d'Arc* constitue le seul ouvrage historique de l'écrivain[767], et consacre un chapitre à l'analyse du personnage de Jeanne d'Arc chez Anatole France[768].

En ce qui concerne l'origine de cette préoccupation, l'écrivain ne la précise jamais[769]. Tandis qu'A. Ahlstrom doute de la fiabilité des témoignages qui réduisent son intérêt pour Jeanne d'Arc au patriotisme dans un but politique et électoral, elle considère elle-même le patriotisme comme une des motivations probables, en indiquant que le portrait de cette héroïne était « traditionnel, romantique et purement patriotique », au commencement des études par l'écrivain[770] : « Elle [Jeanne] vécut, s'arma, mourut pour la France, et c'est ce qui nous la rend chère à tous indistinctement. »[771] En outre, l'auteur de l'essai insiste souvent sur le goût du mystique et du surnaturel d'A. France, en tant qu'élément qui l'a attiré vers ce personnage médiéval[772] : Jeanne est pour lui « l'une des dernières incarnations du mysticisme »[773] . Et l'importance du côté religieux de l'histoire de Jeanne d'Arc pour l'écrivain est manifestée dans la préface qui accompagne le livre qu'il consacre à ce personnage : « l'histoire de Jeanne, je ne puis assez le dire, est une histoire religieuse, une histoire de sainte, tout comme celle de Colette de Corbie ou de Catherine de Sienne »[774]. Enfin, comme nous l'avons déjà noté, A. Ahlstrom fait remarquer que pour Anatole France, Jeanne d'Arc est un point culminant de cette époque, qui incarne la religion et la féodalité[775].

En troisième lieu, l'auteur de l'essai souligne sans cesse la simplicité et la naïveté de la mentalité des gens du Moyen Âge, reconnues dans la religion ou les œuvres d'art, en tant que charme de cette époque aux yeux de l'écrivain[776]. Même pour le personnage de Jeanne d'Arc, A. Ahlstrom affirme que ce sont sa candeur, sa naïveté et sa sincérité qui attiraient Anatole France[777]. Et ici encore, l'auteur de l'essai accentue l'importance du thème de la religion, en suggérant que la « simplicité de l'âme chrétienne [a] séduit Anatole France »[778]. D'autre part, A. Ahlstrom distingue cette simplicité du Moyen Âge de la perfection simple de l'Antiquité[779], qui a la prédilection de l'écrivain : elle allègue la parole de ce dernier déplorant la destruction de l'art médiéval, qui « n'était point le Parthénon, [qui] n'était point les Panathénées », mais qui « était encore de la beauté »[780], dans *La Révolte des anges*.

---

[767] *Ibid.*, p. 163.
[768] *Ibid.*, pp. 163-185.
[769] *Ibid.*, p. 163.
[770] *Ibid.*, pp. 163-165.
[771] « Sur Jeanne d'Arc », *op. cit.*, p. 237.
[772] A. Ahlstrom, *op. cit.*, pp. 122 et 164.
[773] *Ibid.*, p. 164.
[774] *Vie de Jeanne d'Arc*, t. I, *op. cit.*, p. 67.
[775] A. Ahlstrom, *op. cit.*, p. 164.
[776] *Ibid.*, pp. 17, 25, 36, 40, 55, 74, 75, 94-95, 98-100, 106-108, 110-111, 114, 122, 125-127, 134, 156, 162, 165, 168-169, 184, 187 et 196.
[777] *Ibid.*, p. 165.
[778] *Ibid.*, p. 162.
[779] *Ibid.*, p. 52.
[780] A. France, *La Révolte des anges*, *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 758.

Cependant, tandis que cet écrivain se plaît à étudier l'âme simple, il manifeste dans certains textes un sentiment d'envie à l'égard des simples, qui s'épargne la complication et le malaise de la réflexion[781]. À la fin du livre l'auteur de l'essai se demande de nouveau si un esprit compliqué, sceptique et païen comme lui, était capable de comprendre cette simplicité du Moyen Âge, et sa conclusion est la suivante : l'universalité et la souplesse de son esprit lui permettaient de comprendre ce qui n'était pas en lui, tout comme il peut sympathiser avec l'esprit de l'enfant, et analyser la pensée de l'enfant, dans *Le Livre de mon ami* et *La Vie en fleur*[782].

b. Les Jugements négatifs et les réticences franciennes

A. Ahlstrom attire notre attention sur un aspect d'A. France en tant que sociologue[783], et cherche à éclairer son opinion sur la société médiévale, dégagée des études historiques : l'écrivain figure toutes les classes sociales dans la *Vie de Jeanne d'Arc* et ses contes[784]. Suivant les arguments de l'auteur de l'essai, c'est presque toujours à l'égard de la cruauté et de la barbarie de cette époque qu'il porte des jugements négatifs. D'une part, l'écrivain accuse la cruauté dans la société féodale, et la relie à l'inégalité des classes. Cette inégalité produit celle de la justice, entraînant une application des lois qui n'est pas la même pour toutes les classes, et infligeant plus de souffrance aux humbles ; une telle injustice heurte le sens social de l'écrivain[785]. Par ailleurs, la cruauté des tortures et des châtiments répugne à son sens de l'humanité : on peut se référer aux textes de la *Vie de Jeanne d'Arc*, dans lesquels l'écrivain parle souvent des tortures comme l'emprisonnement dans des cages ou des tours, la décapitation et l'écartèlement[786]. Or, en ce qui concerne le reproche d'inégalité législative au Moyen Âge, A. Ahlstrom se réclame exclusivement des témoignages biographiques donnés par l'entourage de l'écrivain, et elle ne cite qu'une seule phrase de lui exprimant sa critique sur l'injustice de la féodalité[787] : « Il [le roi Christophe] ne concevait pas que ses sujets pussent supporter une si injuste justice ; mais ces magistrats rachetaient leur honteuse faiblesse envers les forts par une inflexible dureté à l'égard des faibles. Leur sévérité rassurait les intérêts et commandait le respect. »[788] Le conte qui comprend cette phrase n'est pourtant pas précisément situé au Moyen Âge. De plus, Anatole France constate que la cruauté des châtiments n'est pas propre à l'époque médiévale, et il dépeint la même cruauté dans *Les*

[781] A. Ahlstrom, *op. cit.*, pp. 55 et 187.
[782] *Ibid.*, pp. 186-187.
[783] *Ibid.*, p. 16.
[784] *Ibid.*, p. 17.
[785] *Ibid.*, p. 18.
[786] *Vie de Jeanne d'Arc*, t. I, *op. cit.*, pp. 473-474, et *Vie de Jeanne d'Arc*, t. II, *Œuvres complètes illustrées*, t. XVI, *op. cit.*, 1929, pp. 142, 157, 196 et 218-219.
[787] A. Ahlstrom, *op. cit.*, p. 18.
[788] A. France, « La Chemise », *Les Sept Femmes de la Barbe-Bleue*, *op. cit.*, p. 375.

Dieux ont soif (1912), roman de la Révolution[789]. Il est certain qu'A. France désapprouve l'injustice sociale, mais il nous semble que son indignation n'est pas tournée particulièrement sur la société médiévale.

Enfin, la cruauté venue de l'inégalité est également présentée dans la description de la guerre dans la *Vie de Jeanne d'Arc*, qui montre le contraste entre la condition du peuple et celle des seigneurs : ce sont toujours les faibles qui souffrent de la brutalité des aristocrates[790]. A. France évoque l'atrocité du pillage qui menace la vie du peuple dans la guerre, à plusieurs reprises, dans l'article de « M. Gaston Paris et la Littérature française au moyen âge », et les contes de « Frère Joconde » et du « Miracle de la pie »[791]. Voici un passage de *La Révolte des anges*, qui représente brièvement cette époque des guerres :

> Au printemps, quand le ciel était bleu, nobles et vilains étaient pris à l'envi du désir de folâtrer dans la prairie émaillée de fleurs. Le violoneux accordait son instrument ; dames, chevaliers et demoiselles, bourgeois et bourgeoises, villageois et pucelles, se tenant par la main, commençaient le branle. Mais soudain, la Guerre, la Famine et la Peste entraient dans la ronde, et la Mort, arrachant le violon des mains du ménétrier, menait la danse. L'incendie dévorait les villages et les moustiers, les hommes d'armes pendaient au chêne du carrefour les paysans qui ne pouvaient payer rançon, et liaient au tronc les femmes grosses à qui les loups venaient la nuit dévorer leur fruit dans leur ventre. Les pauvres gens en perdaient le sens.[792]

A. Ahlstrom apprécie cette image saisissante[793], et souligne que cette cruauté contre les faibles irrite et indigne Anatole France[794]. Le Moyen Âge est marqué par de nombreuses guerres, telles que les croisades, la Guerre de Cent Ans et les guerres entre guelfes et gibelins en Italie ; ces dernières intéressent beaucoup l'écrivain[795]. À propos des croisades, A. Ahlstrom reproche à A. France sa sévérité injuste pour les croisés, et en effet, le second récuse tout idéalisme dans leurs motifs[796] : d'après l'écrivain, « leur esprit aventureux et cupide les excitait à chercher au loin des terres, des femmes, des esclaves, de l'or, de la myrrhe et l'encens »[797]. En outre, l'auteur de l'essai suppose qu'A. France a progressivement modifié son idée sur le Moyen Âge, antérieurement exprimée, selon laquelle « au début de la Guerre de Cent Ans la condition des paysans était généralement bonne en France »[798], et assombri

[789] A. Ahlstrom, *op. cit.*, p. 19.
[790] *Ibid.*, pp. 23-25.
[791] *Ibid.*, pp. 23-24.
[792] *La Révolte des anges*, *op. cit.*, p. 755.
[793] A. Ahlstrom, *op. cit.*, p. 23.
[794] *Ibid.*, p. 25.
[795] *Ibid.*, p. 24.
[796] *Ibid.*, p. 22.
[797] *La Révolte des anges*, *op. cit.*, p. 754.
[798] « M. Leconte de Lisle à l'Académie française », *op. cit.*, p. 94.

l'image de cette époque[799]. Cependant, il ne nous semble pas qu'elle ait complètement raison. Même si sa vision sur l'Histoire est devenue de plus en plus pessimiste, comme le signalent A. Ahlstrom elle-même[800] et le texte d'A. France cité ci-dessus, le romancier reconnaît qu'il a régné une période de paix au début du Moyen Âge ; nous pouvons dire qu'il ne transforme pas cette vision en une version radicalement assombrie.

A. Ahlstrom fait remarquer que « l'importance et la fréquence des guerres paraissent avoir frappé Anatole France, comme un des caractère principaux de cette époque »[801] ; c'est parce qu'il y reconnaît les instincts de l'humanité, méchante, brutale et cruelle, qui la conduisent à faire la guerre[802]. Bien qu'elle cite une phrase dans *Sur la pierre blanche* à ce sujet, il nous semble que cette phrase dans laquelle est évoquée la tendance des aristocrates à se consacrer à « des occupations telles que la chasse et la guerre »[803], est moins adéquate, pour démontrer cette idée d'un instinct foncièrement cruel de l'homme, qu'une autre phrase dans le même ouvrage : « Il y aura sans doute encore des guerres. Les instincts féroces, unis aux convoitises naturelles, l'orgueil et la faim, qui ont troublé le monde durant tant de siècles, le troubleront encore. »[804] Et bien sûr que cet instinct n'est pas la particularité des gens du Moyen Âge. Le romancier trouve la guerre du Moyen Âge plus excusable et plus compréhensible que celle des temps modernes, car « les peuples n'étaient pas encore "liés entre eux par la communauté des arts, des sciences et du trafic" »[805]. À ses yeux, de même que la cruauté des châtiments, la cruauté et la brutalité des guerres sont toujours présentes dans toutes les périodes de l'Histoire humaine, les mœurs de cette époque médiévale ne sont pas beaucoup plus cruelles que celles des autres temps[806] ; à l'inverse du stéréotype communément répandu d'un Moyen Âge barbare et de temps modernes civilisés. Enfin, A. Ahlstrom semble retenir surtout la sympathie d'Anatole France pour les humbles, pauvres et malheureux, dans son accusation de la cruauté et de l'inégalité sociales[807].

D'autre part, la cruauté de la religion fait l'objet de sa critique. Tout d'abord, l'idée de pénitence, qui soutient la valeur rédemptrice de la souffrance, ne s'accorde pas avec le culte de de la joie d'A. France, épicurien[808]. Il évoque souvent cette idée du christianisme, qui fait obéir le peuple aux oppressions, aux iniquités et aux châtiments sévères, comme l'emprisonnement, sur un ton critique et ironique : dans un article il qualifie le curé du Moyen Âge, qui promet les terres du paradis aux vilains qui n'ont pas de terre ici-bas, de

[799] A. Ahlstrom, *op. cit.*, pp. 22-23.
[800] *Ibid.*, p. 23.
[801] *Ibid.*, p. 24.
[802] *Ibid.*, pp. 24-25.
[803] *Sur la pierre blanche*, *op. cit.*, p. 1118.
[804] *Ibid.*, p. 1082.
[805] A. Ahlstrom, *op. cit.*, p. 25. La phrase citée provient de *La Révolte des anges*, *op. cit.*, p. 763.
[806] A. Ahlstrom, *ibid.*, pp. 25-26.
[807] *Ibid.*, pp. 17 et 25.
[808] *Ibid.*, pp. 19-20.

« merveilleux économiste »[809], et il dit par l'intermédiaire d'un de ses personnages, que « [d]ans les âges barbares, les hommes se faisaient de grandes illusions sur l'efficacité des peines »[810]. Au passage, ce personnage étant un homme du monde futur, ces « âges barbares » comprennent les temps modernes aussi.

Ensuite, A. Ahlstrom fait remarquer que l'écrivain reproche au christianisme du Moyen Âge son manque de tolérance ; A. France est sévère, entre autres, envers l'Inquisition[811]. Pour montrer qu'il déteste la persécution religieuse autant que la guerre et le meurtre[812], elle se réfère aux évocations des supplices cruels dans la *Vie de Jeanne d'Arc*[813], et à la critique de M. Bergeret, porte-parole du romancier, sur ces faits historiques dans *L'Anneau d'améthyste* (1899) : « Comment penser que les idées religieuses sont essentiellement moralisatrices, quand on voit que l'histoire des peuples chrétiens est tissue de guerres, de massacres et de supplices ? [...] toutes les espèces de moines, les blanches et les noires, les pies et les capucines, se sont souillées des crimes les plus exécrables. Les suppôts de l'Inquision et les curés de la Ligue étaient pieux, et ils étaient cruels. »[814] Et ici aussi, Anatole France trouve une preuve de la méchanceté et la cruauté invariables des hommes, ce qui, nous semble-t-il, renforce son idée que les hommes ne changent pas beaucoup à travers les époques : M. Bergeret dit, à propos des tortures, que « de tout temps, les hommes ont été méchants et cruels, et qu'ils ont toujours pris plaisir à tourmenter les malheureux »[815]. Sur ce point, A. Ahlstrom prétend qu'Anatole France ne se place pas au point de vue des gens de cette époque, qui considéraient l'Inquisition comme acte pieux et charitable en faveur du salut de l'âme hérétique[816]. Pourtant, l'écrivain évoque cette idée par la bouche d'un des interlocuteurs de M. Bergeret : « Ce tribunal livrait les hérétiques au bûcher par charité pure. Et, s'il sacrifiait le corps, c'était, disait-il, pour sauver l'âme. »[817] Cette phrase montre qu'Anatole France ne néglige jamais une telle opinion sur l'Inquisition, et il nous semble qu'elle était bien répandue à son époque[818]. Et on peut marquer dans ce personnage qui défend sérieusement la « charité » de la torture, l'ironie de l'écrivain qui s'intéresse beaucoup à l'idée selon laquelle les actes cruels sont souvent soutenus par des motivations nobles, ou qui paraissent nobles : il la met en scène dans son roman *Les Dieux ont soif* (1912), par exemple. M. Bergeret dément la présence d'une telle charité. En répliquant à cet interlocuteur, il attribue son idée à Victor Hugo, et on trouve ici une critique très sévère envers Hugo et le médiévisme romantique :

---

809 « M. Gaston Paris et la Littérature française au moyen âge », *op. cit.*, pp. 572-573.
810 *Sur la pierre blanche*, *op. cit.*, p. 1125.
811 A. Ahlstrom, *op. cit.*, pp. 153-155.
812 *Ibid.*, p. 154.
813 *Vie de Jeanne d'Arc*, t. II, *op. cit.*, pp. 71 et 259-260.
814 *L'Anneau d'améthyste*, *op. cit.*, pp. 90-91.
815 *Le Mannequin d'osier*, *op. cit.*, p. 947 (cité dans A. Ahlstrom, *op. cit.*, p. 154).
816 A. Ahlstrom, *ibid.*, p. 154.
817 *Le Mannequin d'osier*, *op. cit.*, p. 947.
818 Au moins, A. Ahlstrom affirme la conception pieuse et charitable de l'Inquisition (*op. cit.*, p. 154).

> Il [Hugo] a construit sur cette idée un drame tout scintillant d'antithèse. Mais cette idée n'est pas soutenable. Et je ne conçois pas qu'un savant, nourri comme vous de tant de vieux parchemins, se soit laissé séduire par les mensonges du poète. La vérité, c'est que le tribunal de l'Inquisition, en livrant l'hérétique au bras séculier, retranchait de l'Église un membre malade, de peur que le corps entier n'en fût contaminé. Quant au membre ainsi retranché, il devenait ce qu'il plaisait à Dieu. Tel est l'esprit de l'Inquisition. Il est épouvantable, mais il n'est pas romantique.[819]

Ainsi, il est vrai que l'écrivain n'admet pas que l'idée de la charité sous-tende l'Inquisition[820], mais ce n'est pas par ignorance, comme A. Ahlstrom semble le suggérer. Anatole France opère une remise en question des fondements de l'Inquisition, qu'il démysthifie en les dévoilant comme un sentiment égoïste qui donne lieu à la barbarie humaine. On a là un exemple du sceptisme profond d'A. France face à la nature humaine. D'ailleurs, A. Ahlstrom rappelle, de son côté, que le romancier se garde de juger le Moyen Âge uniquement d'après ce fait sombre et impitoyable, et qu'il accuse Leconte de Lisle et Hugo d'avoir grossi l'importance des bûchers dans cette époque[821].

En outre, A. Ahlstrom observe que toute forme de cruauté, envers les autres comme envers soi, blesse cet écrivain. À ce titre l'ascétisme même est condamné, en tant que cruauté envers soi-même comme le montrent *Noces corinthiennes* et *Thaïs*, qui constituent des peintures critiques de l'ascétisme[822]. Mais, d'autre part, la pratique de cet ascétisme est presque limitée aux premiers siècles du christianisme, de ce fait A. France trouve les moines du Moyen Âge plus humains[823]. En effet, ces deux ouvrages sont situés à la fin de l'Antiquité, au premier temps du christianisme. Ici encore, ce qui nous intéresse, la cruauté religieuse n'est pas exclusivement rapprochée du christianisme médiéval, chez A. France.

Anatole France se montre également critique envers les ruses théologiques de cette époque médiévale, qui fait contraste avec la naïveté de Jeanne d'Arc dans son procès[824]. Dans la *Vie de Jeanne d'Arc*, les juges essaient de confondre la pauvre paysanne et de lui faire reconnaître ses errements par des ruses de savant raisonnement :

> À cette demande :
> – Parliez-vous à Dieu même, quand vous promîtes de garder votre virginité ?
> Elle [Jeanne] répondit :

[819] *Le Mannequin d'osier*, *op. cit.*, p. 948.
[820] A. Ahlstrom, *op. cit.*, p. 154.
[821] *Ibid.*, p. 155.
[822] *Ibid.*, p. 156.
[823] *Ibid.*, p. 156.
[824] *Ibid.*, p. 145.

> – Il devait bien suffire de le promettre aux envoyés de la part de Dieu, à savoir saintes Catherine et Marguerite.
>
> C'est bien là qu'ils voulaient la prendre, car le vœu se fait à Dieu seul.[825]

Par ailleurs, Anatole France semble très marqué par le caractère morbide du Moyen Âge : la terreur de la mort, que la religion inspire au peuple du Moyen Âge. A. France s'intéresse beaucoup aux images de la danse macabre et de l'enfer, qui symbolisent cette épouvante à l'idée de la mort, et il insiste sur l'importance de cette idée pour les gens médiévaux[826]. Par exemple, le romancier rédige un poème intitulé « La Danse des morts » (dans *Poésies*, 1896), qui commence par ces vers :

> Dans les siècles de foi, surtout dans les derniers,
> La grand'danse macabre était fréquemment peinte
> Au vélin des missels comme aux murs des charniers.[827]

De plus, on note des expressions dans ses articles, telles que : « L'enfer fait peur, comme dit François Villon »[828], et « Le moyen âge [...] nous a effrayés par la peur de l'enfer, [...] par les simulacres funèbres des sépulcres, par les images des squelettes et des vers du cercueil rongeant la chair corrompu, enfin par les danses macabres »[829]. Cette représentation épouvantable de la mort déplaît à Anatole France, car elle s'oppose à la nature ; et ce qui constitue même « l'origine d'un de ses principaux arguments contre le christianisme »[830]. Et A. France compare cette image cruelle avec l'imagination hellénique qui donne de la grâce même à la mort[831] ; de ce fait, nous pouvons dire que l'écrivain considère cette idée sur la mort comme caractéristique du Moyen Âge. En s'appuyant sur un des textes posthumes de l'écrivain[832] et un témoignage biographique de son entourage, A. Ahlstrom dit que le romancier déplore la tristesse de l'art chrétien et du christianisme[833]. Il nous semble que cette terreur et cette tristesse occupent une place importante dans le jugement négatif d'A. France sur le Moyen Âge. Ses paroles telles que « [c]'est la science qui nous affranchit de ces vaines terreurs »[834] et « [a]u moyen âge [sic], l'ignorance enfantait la peur »[835], révèlent qu'A. France tient l'ignorance pour la cause de cette peur contraire à la nature, et de l'inhumanité du

[825] *Vie de Jeanne d'Arc*, t. II, *op. cit.*, pp. 290-291.
[826] A. Ahlstrom, *op. cit.*, pp. 42-43 et 135.
[827] A. France, « La Danse des morts », *Poésies*, *Œuvres complètes illustrées*, t. I., *op. cit.*, 1925, p. 231.
[828] « M. Gaston Paris et la Littérature française au moyen âge », *op. cit.*, p. 573.
[829] A. France, « La Mort et les Petits Dieux » (le 15 avril 1888), *La Vie littéraire*, deuxième série, *op. cit.*, pp. 410-411.
[830] A. Ahlstrom, *op. cit.*, pp. 42-43.
[831] *Ibid.*, p. 43. Voir « La Mort et les Petits Dieux », *op. cit.*, p. 410.
[832] *Dernières Pages Inédites d'Anatole France*, publiées par Michel Corday, Paris, Calmann-Lévy, 1921, p. 78.
[833] A. Ahlstrom, *op. cit.*, p. 52.
[834] A. France, *Opinions Sociales*, t. I, Paris, G. Bellais, 1902, p. 68.
[835] A. France, « Préface », *La Vie littéraire*, première série, *op. cit.*, p. 10.

chrétien du Moyen Âge[836].

c. Les Jugements positifs

Pourtant, il arrive que l'écrivain porte les jugements positifs sur ces mêmes dimensions du système social et de la religion du Moyen Âge.

D'abord, en ce qui concerne le système législatif et social, Anatole France apprécie les progrès faits dans cette époque médiévale ; il admire en particulier les efforts et l'esprit de labeur des gens du Moyen Âge, qui ont réalisé ce progrès dans l'organisation de la société, malgré les conditions considérablement difficiles, comme nous l'avons vue[837]. On peut rappeler le passage déjà cité plus haut, ainsi : « ils [les hommes du Moyen Âge] préparèrent le monde meilleur dont nous jouissons aujourd'hui. Ils ont beaucoup souffert, ils ont beaucoup aimé. Ils ont procédé, dans des conditions que les invasions et le mélange des races rendaient très difficiles, à une organisation nouvelle de la société humaine, qui représente une somme de travail et d'efforts dont on reste étonné »[838]. Et A. Ahlstrom y reconnaît son espoir en un meilleur avenir, sa foi dans le progrès[839].

D'autre part, malgré ses défauts, l'écrivain ne considère pas que la justice médiévale est complètement mauvaise en elle-même[840]. Non seulement il voit dans cette justice une partie du progrès continuel, mais il fait l'éloge des juristes médiévaux[841], comme nous l'avons déjà vu : « il y eut [...] des juristes pleins de science et d'équité. L'œuvre législative du XIIIe siècle est admirable »[842]. À ce sujet, A. Ahlstrom rappelle l'attitude d'A. France, qui s'efforce de se placer dans l'état d'esprit du temps[843] ; nous pouvons nommer cette attitude un relativisme historique. L'idée d'A. France sur la relativité des conceptions de la justice à travers des siècles est représentée dans cette phrase-ci, comprise dans *Opinions sociales* (1902), recueil de discours et d'articles :

> [...] de tout temps, les juges se sont estimés bienveillants, équitables et doux. Aux âges gothiques de Saint Louis et même de Charlemagne, ils admiraient leur propre bénignité, qui nous semble rudesse aujourd'hui ; je devine que nos fils nous jugeront rudes à leur tour, et qu'ils trouveront encore quelque chose à retrancher sur les tortures et sur les

836 A. Ahlstrom, *op. cit.*, pp. 161-162.
837 *Ibid.*, pp. 25-26.
838 « M. Leconte de Lisle à l'Académie française », *op. cit.*, pp. 93-94.
839 A. Ahlstrom, *op. cit.*, pp. 26-27. Il est difficile de dire si A. France croit vraiment au progrès des générations futures : il dépeint tantôt un rêve d'un avenir idéal (dans *Sur la pierre blanche*), tantôt un monde futur après l'effondrement de la civilisation, dans lequel les hommes mènent la vie primitive (dans *L'Îles des Pingouins*). Au moins, il est vrai que son « espoir » n'est pas ferme, et l'écrivain oscille entre optimisme et pessimisme.
840 A. Ahlstrom, *ibid.*, p. 20.
841 *Ibid.*, pp. 20-21.
842 « M. Leconte de Lisle à l'Académie française », *op. cit.*, p. 94.
843 A. Ahlstrom, *op. cit.*, p. 21.

> supplices dont nous usons.[844]

Dans cette comparaison entre son temps et le Moyen Âge, nous nous aperçevons non seulement le simple espoir du progrès, mais encore une relativisation fondamentale de ces deux époques dans l'Histoire humaine.

Quant à la religion, en premier lieu, A. Ahlstrom appuie sur le rôle du christianisme, qui rend les gens du Moyen Âge plus dociles, et qui leur fait accepter un état misérable sur terre[845] : A. France dit qu'« ils [les vilains] peuvent endurer de grands maux sur cette terre, car ils auront part à la félicité éternelle »[846], et dépeint le jongleur Barnabé qui « comptait fermement que, si ce monde est mauvais, l'autre ne pourrait manquer d'être bon, et [que] cette espérance [...] soutenait »[847]. En outre, Anatole France considère que la religion chrétienne servait à adoucir le sort des condamnés[848], comme le suggère l'usage de visiter les prisonniers, favorisé par l'Église pour accomplir « une de sept œuvres de la miséricorde »[849], dans la *Vie de Jeanne d'Arc*. Malgré la part de cruauté qui découle de cette religion, le romancier admet même une contribution du christianisme à la paix des nations[850] : on en donnera pour exemple un religieux du conte intitulé « Farinata degli Uberti », qui prêche la paix à Florence déchirée par la guerre civile[851], ou les mentions de l'usage de la trêve aux grands jours de fête religieuse, dans la *Vie de Jeanne d'Arc*[852].

En deuxième lieu, A. Ahlstrom affirme que le parallélisme entre le christianisme et le paganisme attire A. France, et reconnaît dans cet intérêt pour le rapprochement des religions distinctes, l'influence des études comparées de son maître Renan[853]. Anatole France voit l'évolution ininterrompue des idées dans le mélange de ces deux religions, et il souligne la continuité des idées religieuses de l'Antiquité à l'époque chrétienne, ainsi[854] : « une dévote de Myrina [l'antique ville de l'Asie], si elle revenait subitement à la vie, ne serait pas trop dépaysée au milieu des innombrables statuettes de piété qui représentent toutes les personnes de la nouvelle mythologie chrétienne »[855], et « Les beaux esprits du XVe siècle, étaient beaucoup plus entêtés de la Grèce et de Rome qu'on ne s'imagine »[856]. Dans la *Vie de Jeanne d'Arc*, l'écrivain met en relief, avec insistance, les traces du paganisme dans la mentalité du

---

844 *Opinions sociales*, t. II, *op. cit.*, p. 186.
845 A. Ahlstrom, *op. cit.*, p. 19.
846 « M. Gaston Paris et la Littérature française au moyen âge », *op. cit.*, p. 572.
847 A. France, « Le Jongleur de Notre-Dame », *L'Étui de nacre*, *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 919.
848 A. Ahlstrom, *op. cit.*, p. 20.
849 *Vie de Jeanne d'Arc*, t. II, *op. cit.*, p. 208.
850 A. Ahlstrom, *op. cit.*, pp. 156-157.
851 A. France, « Farinata degli Uberti ou la guerre civile », *Sous l'invocation de Clio*, *Œuvres*, t. III, *op. cit.*, p. 691.
852 *Vie de Jeanne d'Arc*, t. I, *op. cit.*, pp. 216-217, et t. II, *op. cit.*, pp. 69-70.
853 A. Ahlstrom, *op. cit.*, p. 147.
854 *Ibid.*, pp. 44-45.
855 « La Mort et les Petits Dieux », *op. cit.*, p. 417.
856 « Jeanne d'Arc et la poésie », *op. cit.*, p. 652.

peuple du XVe siècle[857], telles que le culte des arbres, la croyance aux fées, la pratique de « l'homme de mai », les mandragores et leurs pouvoirs[858]. Mais une telle remarque du romancier sur le mélange des religions ne se limite pas à la croyance populaire. D'après A. Ahlstrom, bien que ces croyances pénétrées de paganisme soient contraires à l'enseignement de l'Église, les clergés eux-mêmes acceptaient certaines des pratiques païennes en les christianisant, et A. France le signale nettement dans ses textes[859]. D'une part, nous avons déjà vu la rencontre et le heurt entre le paganisme et le christianisme représentés dans ses contes, comme « Amycus et Célestin », et A. Ahlstrom, de son côté, trouve la même description du curé qui lutte contre la tradition païenne au VIIe siècle, dans une étude d'Alfred Maury, intitulée *Croyances et Légendes du Moyen-Age* (1896), à laquelle Anatole France fait référence dans sa *Vie de Jeanne d'Arc*[860]. Et d'autre part, dans ce dernier ouvrage, l'écrivain fait remarquer que l'art chrétien place les figures de l'Antiquité païenne, comme la Sibylle et Aristote, à côté des figures chrétiennes, comme les vierges et les saints[861]. De plus, comme l'observe A. Ahlstrom, à travers le personnage de son conte « Saint Satyre », savant franciscain nommé Fra Mino, l'écrivain montre une tendance de cette époque, selon laquelle l'Église médiévale même s'efforçait volontiers d'accepter les éléments païens dans sa propre doctrine[862], par exemple :

> [...] Fra Mino étudiait les poètes antiques, afin de louer Dieu dans tous les ouvrages des hommes, et il bénissait Virgile pour avoir prophétisé la naissance du Sauveur, lorsque le Mantouan dit aux nations : *« Jam redit et Virgo. »*[863]

> Il conclut [...] que Dieu communiqua aux païens quelques lueurs de vérité, afin qu'ils pussent être sauvés. Aussi les sibylles, telles que la Cumane, l'Égyptienne et la Delphique, ont-elles fait paraître, dans les ténèbres de la gentilité, la Crèche, les Verges, le Sceptre de roseau, la Couronne d'épines et la Croix. Et, pour cette raison, saint Augustin a admis la sibylle Érythée dans la cité de Dieu.[864]

Enfin, pour A. France, le parallélisme ou le mélange des cultes témoignent du mysticisme naturel et inné à l'homme, et cela met en lumière les besoins humains qui sont communs à toutes les époques[865]. Ce point de vue est présenté par la phrase suivante, dans un article de *La Vie littéraire* : « Dans tous les pays et dans tous les siècles, le solstice du printemps a mêlé

[857] *Vie de Jeanne d'Arc*, t. I, *op. cit.*, pp. 84-90.
[858] A. Ahlstrom, *op. cit.*, p. 148.
[859] *Ibid.*, pp. 148-149.
[860] *Ibid.*, p. 149. A. France précise cette référence, dans sa note (*Vie de Jeanne d'Arc*, t. I, *op. cit.*, p. 85).
[861] *Vie de Jeanne d'Arc*, t. II, *op. cit.*, pp. 298-299 et 500 (cité dans A. Ahlstrom, *ibid.*, p. 45).
[862] A. Ahlstrom, *ibid.*, pp. 149-150.
[863] A. France, « Saint Satyre », *Le Puits de sainte Claire*, *Œuvres*, t. II, *op. cit.*, p. 586.
[864] *Ibid.*, p. 587.
[865] A. Ahlstrom, *op. cit.*, pp. 44 et 148.

ainsi, dans une solennité joyeuse, les espérances du mystique à l'allégresse de la nature. Le christianisme ne s'est pas dégagé, dans ses féeries pascales, de ce doux paganisme qui l'enlace, au fond de nos campagnes comme le lierre et la ronce embrassent une croix de pierre. »[866] Il est à remarquer que dans cette vue qui reconnaît dans toutes les formes de cultes une réponse aux besoins naturels de l'homme, le christianisme du Moyen Âge n'a pas sa particularité, et ne constitue qu'une partie de la religion et de la nature humaine, en général.

En troisième lieu, d'après A. Ahlstrom, le charme de la mystique du christianisme a son importance dans l'intérêt d'A. France pour le Moyen Âge. Elle observe que son goût pour la mystique vient de l'hérédité et de l'influence de sa mère, qui était très pieuse et dévote, et rappelle qu'il était touché par le mystère chrétien dès l'enfance, comme le signale la description du petit Pierre Nozière plongé dans l'atmosphère mystique d'une chapelle[867]. Alors qu'on ne peut pas immédiatement identifier Pierre Nozière à Anatole France, il est très probable que cette description reflète l'expérience de l'auteur. Cependant, il faut noter un emploi abusif du mot de « mystique » dans cet argument d'A. Ahlstrom ; il nous semble qu'elle n'utilise pas ce terme dans son sens strict, qui concerne le mysticisme, mais le confond plutôt avec le « merveilleux » ou le « mystérieux ». Or, nous supposons qu'une telle confusion est une tendance de cette époque[868]. Comme l'évoque A. Ahlstrom, une curiosité pour les religions et les mystiques constitue une partie importante de l'esprit et du sentiment du XIXe siècle[869], et nous avons touché plus haut au vif intérêt des écrivains fin de siècle, tels que Villiers de l'Isle-Adam, Huysmans, et Joséphin Péladan, pour l'ésotérisme et le mysticisme[870]. De plus, dans son étude Édith Tendron montre combien la littérature de la fin du XIXe siècle était occupée par le merveilleux et l'occultisme[871]. Il est possible que la mystique fût à peu près réduite à une partie du culte de l'irrationel, dans la conscience du temps.

Anatole France, de son côté, reconnaît que le besoin et le goût du merveilleux sont communs à l'âme de toutes sortes d'hommes, même modernes, même rationalistes[872], ainsi : « Avouons-le : nous avons tous au fond du cœur le goût du merveilleux. Les plus réfléchis d'entre nous l'aiment sans y croire, et ne l'en aiment pas moins. »[873] On remarque ici que le romancier se place au sein de l'enthousiasme pour le surnaturel des contemporains, et qu'il distingue l'amour envers le merveilleux de la croyance religieuse. Mais le premier n'est pas plus superficiel que la seconde, car cet amour provient du « fond du cœur ». De plus, on peut dire que ce sentiment est plus fondamental et plus universel que la croyance, puisqu'il existe

[866] A. France, « Mysticisme et Science » (le 27 avril 1890), *La Vie littéraire*, quatrième série, *op. cit.*, p. 429.
[867] A. Ahlstrom, *op. cit.*, p. 121. Cité dans *Le Livre de mon ami*, *op. cit.*, p. 498.
[868] Cet essai d'A. Ahlstrom étant pubilé en 1930, on peut dire qu'elle est presque contemporaine d'A. France.
[869] A. Ahilstrom, *op. cit.*, p. 122.
[870] Voir « c. Le mythe de l'origine » (I. 1. D. Les images du Moyen Âge chez les écrivains du XIXe siècle) dans la présente étude.
[871] Édith Tendron, *op. cit.*, pp. 21-24.
[872] A. Ahlstrom, *op. cit.*, p. 122.
[873] A. France, « Roman et Magie » (le 13 janvier 1889), *La Vie littéraire*, deuxième série, *op. cit.*, p. 631.

dans tous les hommes sans distinction de croyants et d'incroyants. Selon A. France, c'est « un amour déséspéré » de l'humanité, qui veux l'« impossible » tant qu'« [i]l n'y a pas d'issue pour sortir de la nature »[874]. L'écrivain cherche, nous semble-t-il, le fondement psychologique du sentiment religieux dans ce goût pour le surnaturel et le mystérieux, de sorte qu'il démythifie et laïcise le sentiment religieux même. Cela nous rappelle qu'il traite le christianisme comme le folklore[875].

Par ailleurs, il est certain que les figures de deux mystiques attirent particulèrement A. France : Jeanne d'Arc et saint François d'Assise[876]. L'écrivain met en parallèle ces deux personnes dans cette phrase suivante[877] : « Comme Jésus et saint François d'Assise, ses patrons, elle [Jeanne d'Arc] fait descendre le ciel sur la terre, elle apporte au monde le rêve de l'innocence supérieure au mal et de la justice triomphante. »[878] Le jugement d'A. France sur eux est toujours favorable, et il leur reconnaît par-dessus tout l'innocence, la douceur et la tendresse.

En ce qui concerne saint François d'Assise, A. Ahlstrom fait remarquer que, non seulement ce saint homme inspire quelques-uns des contes franciens, mais A. France établit un rapprochement entre la philosophie de saint François et la sienne[879] : l'écrivain qualifie un de ses porte-paroles, l'abbé Jérôme Coignard, d'« une sorte de mélange merveilleux d'Épicure et de saint François d'Assise »[880]. Et il dit de ces deux hommes que « Ce sont là, à mon sens, les deux meilleurs amis que l'humanité souffrante ait encore rencontrés dans sa marche désorientée »[881] ; et sur le second, « Le bon saint François, plus tendre et plus sensuel, [...] conduisit [les âmes] à la félicité par le rêve intérieur, et voulut qu'à son exemple les âmes se répandissent en joie dans les abîmes d'une solitude enchantée »[882]. On rencontre en outre une correspondance entre la philosophie d'Anatole France et celle de saint François, dans une recommandation à la résignation et à la pitié exprimée dans *Le Jardin d'Épicure*[883], ou dans une affirmation du bénéfice de la souffrance et une indignation contre la violence, présentées dans « L'Humaine Tragédie »[884]. Le romancier tient cette idée sur la souffrance pour une des raisons du succès du christianisme[885] : « Heureux ceux qui souffrent et malheur aux heureux ! Pour avoir poussé ce cri, l'Évangile a régné deux mille ans sur le monde. »[886] Selon A.

[874] *Ibid.*, pp. 631-632.
[875] Voir « - 3. "Promenade de Pierre Nozière en France" » (I. 1. B. Le folklore – f. A. France et le folklore) dans la présente étude.
[876] A. Ahlstrom, *op. cit.*, p. 122.
[877] *Ibid.*, p. 122.
[878] « Sur Jeanne d'Arc », *op. cit.*, p. 238.
[879] A. Ahlstrom, *op. cit.*, pp. 122-123.
[880] A. France, *Les Opinions de M. Jérôme Coignard*, *Œuvres*, t. II, *op. cit.*, p. 211.
[881] *Ibid.*, p. 211.
[882] *Ibid.*, p. 211.
[883] *Le Jardin d'Épicure*, *op. cit.*, pp. 452 et 462 (cité dans A. Ahlstrom, *op. cit.*, pp. 123-124).
[884] A. France, « L'Humaine Tragédie », *Le Puits de sainte Claire*, *op. cit.*, pp. 662 et 663.
[885] A. Ahlstrom, *op. cit.*, pp. 123-124.
[886] A. France, « La Vertu en France » (le 30 octobre 1887), *La Vie littéraire*, première série, *op. cit.*, p. 297. A. Ahlstrom suggère qu'il y a quelque influence de Renan dans cette idée sur la spécificité du christianisme (*ibid.*, p.

Ahlstrom, cette tendresse et cette pitié du saint pour les pauvres s'accordent avec les idées humanitaires d'A. France, et un tel caractère du christianisme qui console ou adoucit la souffrance des malheureux, est vu par l'écrivain comme une qualité de cette religion[887]. L'écrivain manifeste la même admiration pour l'esprit des disciples de saint François, en parlant du *Dies irae*. Il évoque partout cette « Prose des Morts », et dans le texte suivant, il exprime son sentiment suscité par l'écoute du chant du *Dies irae*[888] :

> Tout à coup, le *Dies irae* éclatait dans l'air épaissi par l'encens, et ces stances, composées, dans quelque jardin sans ombre, par un doux disciple de saint François, se déroulaient sur nos têtes comme des menaces mêlées d'espérances. Je ne sais si vous avez été touché ainsi que moi jusqu'aux larmes de cette poésie empreinte de l'austère amour qui débordait de l'âme des premiers franciscains. Mais je puis vous dire que je n'ai jamais entendu la treizième strophe sans me sentir secoué d'un frisson religieux. Elle dit, cette strophe :
>
> *Qui Mariam absolvisti*
> *Et latronem exaudisti,*
> *Mihi quoque spem dedisti.*
>
> [...] « Toi, qui as absous la pécheresse et pardonné au larron, à moi aussi tu as donné l'espérance. » Voilà ce que veut l'Église, qui a condamné le vol et fait du mariage un sacrement. [...] Cette morale chrétienne me semble infiniment douce et infiniment sage. Elle ne prévaudra jamais tout à fait contre les violences de l'âme et l'orgueil de la chair ; mais elle répandra parfois sur nos cœurs fatigués sa paix divine et elle nous enseignera à pardonner, avec toutes les autres offenses, les trahisons qui nous ont été faites par celles que nous avons trop aimées.[889]

Bien qu'il nous semble que ce texte cache une légère ironie envers l'Église, A. Ahlstrom dit avec raison que le romancier reconnaît ici la beauté et la consolation qu'offre à l'homme la religion chrétienne[890].

Cela dit, le franciscanisme d'Anatole France n'est que partiel. A. Ahlstrom rappelle que l'exaltation de la souffrance dans la morale chrétienne n'est pas en accord avec la morale d'A. France, épicurien, qui considère la souffrance comme mal, et la joie comme bien[891], et de plus, que son admiration pour saint François d'Assise n'a pas de fondement rationnel ou

---

124).
[887] A. Ahlstrom, *ibid.*, pp. 125, 153 et 160.
[888] *Ibid.*, pp. 150-153. Comme le signale A. Ahlstrom, dans *L'Anneau d'améthyste*, le protagoniste M. Bergeret s'intéresse à la question de l'histoire et de l'auteur du *Dies irae* (*L'Anneau d'améthyste*, *op. cit.*, pp. 86-87 et 98).
[889] A. France, « M. Alexandre Dumas Fils » (le 20 décembre 1887), *La Vie littéraire*, deuxième série, *op. cit.*, pp. 341-342.
[890] A. Ahlstrom, *op. cit.*, p. 152.
[891] *Ibid.*, p. 124.

logique, en citant sa déclaration suivante : « Les choses qui nous touchent le plus, qui nous semblent les plus belles et les plus désirables sont précisément celles qui demeurent toujours vagues pour nous et en partie mystérieuses. [...] ni la douceur de saint François d'Assise [...] ne se laisser[a] réduire en formules »[892].

D'après A. Ahlstrom, c'est la même qualité de douceur consolatrice qui occupe une partie importante dans l'intérêt de l'écrivain pour le culte de la sainte Vierge, qui était très marqué à l'époque médiévale : « Interprétés par sa mère, certainement les récits de la vie et des miracles de la Vierge et des saintes avaient pris pour lui une grâce et un caractère spécialement féminins. De plus, la douceur de Notre-Dame lui a touché le cœur car il aimait tout ce qui rend la vie des hommes plus douce ».[893] Il est à souligner que la Vierge apparaît fréquemment dans les œuvres d'A. France, telles que les contes médiévaux, et qu'il note brièvement l'importance du culte de la Vierge pour les franciscains[894]. En outre, l'écrivain évoque très souvent ce culte dans sa *Vie de Jeanne d'Arc*, et il rattache l'histoire de Jeanne d'Arc à la croyance aux grandes vertus des vierges en général, qui a procédé du culte de la Vierge Marie[895] : le romancier dit dans son article qu'« Il faudrait rechercher ensuite par quel lent et profond travail l'âme chrétienne se forma l'idée de la puissance de la virginité et comment le culte de Marie et les légendes des saintes préparèrent les esprits à l'avènement d'une Catherine de Sienne et d'une Jeanne d'Arc »[896]. D'autre part, A. Ahlstrom accentue à plusieurs reprises le fait qu'Anatole France est incroyant et athée, afin de rapprocher son intérêt pour la mystique de son culte du beau universel ; d'après elle, son goût pour l'œuvre d'art chrétienne et les cérémonies de l'Église, qui offrent des choses religieuses et mystiques, s'appuie sur une jouissance volupteuse et sensuelle, ce qui révèle qu'il apprécie l'art religeux toujours en tant qu'artiste[897]. On voit ici encore une démythification de la religiosité.

En dernier lieu, comme nous l'avons déjà vu, la simplicité du christianisme médiéval suscite un jugement favorable de la part d'Anatole France. Il reconnaît ce caractère dans les deux saints mystiques évoqués ci-dessus[898], et en outre, dans l'ensemble de l'esprit populaire de cette époque ; en étant simple, ce culte chrétien est nécessairement réduit à l'essentiel[899]. A. Ahlstrom affirme que « c'est la représentation de la religion dans l'esprit du peuple qui lui agrée et l'intéresse le plus », et cela est observé dans sa *Vie de Jeanne d'Arc* et ses contes[900]. Il est certain qu'une telle simplicité de l'idée religieuse est surtout marquée dans le peuple, mais le romancier sait bien que les conceptions des principes de la religion des savants ne diffèrent

[892] A. France, « Préface », *La Vie littéraire*, troisième série, *op. cit.*, p. 13.
[893] A. Ahlstrom, *op. cit.*, p. 134.
[894] *Ibid.*, pp. 130-131. A. Ahlstrom renvoie à la *Vie de Jeanne d'Arc*, t. I, *op. cit.*, pp. 451-452.
[895] A. Ahlstrom, *ibid.*, pp. 131-132.
[896] « Sur Jeanne d'Arc », *op. cit.*, p. 245.
[897] A. Ahlstrom, *op. cit.*, pp. 51-52, 159 et 189.
[898] *Ibid.*, pp. 156, 165 et 168-169.
[899] *Ibid.*, p. 125.
[900] *Ibid.*, p. 125.

pas beaucoup de celles du peuple[901], comme « un saint Thomas d'Aquin par exemple, [qui] se figur[ait] le ciel à peu près comme une grande horloge »[902]. Compte tenu du fait qu'A. France avait une profonde connaissance des conceptions théologiques du Moyen Âge[903], il nous semble qu'aux yeux de l'écrivain, même les arguments compliqués de la théologie sont essentiellement basés sur un imaginaire simple et enfantin ; il ne distingue guère la mentalité de la classe intellectuelle de celle de la classe humble, les savants et les théologiens sont parfois inclus dans les « âmes simples » de l'époque médiévale avec les gens humbles. Le romancier déroule souvent la psychologie simple des gens du Moyen Âge, à travers la littérature et l'art du temps, et accentue le fait que les esprits simples conçoivent l'univers d'une façon simple, au travers d'images concrètes et terrestres[904]. Comme le signale A. France dans son article, les chrétiens du Moyen Âge imaginent la figure de Dieu en habit d'empereur et les saints descendant à tous moments sur la terre[905]. Entre autres, la métaphore de l'horloge, que nous venons de voir dans la phrase concernant saint Thomas d'Aquin, est reprise par l'écrivain plusieurs fois pour représenter la conception de l'univers à cette époque[906], ainsi :

> [...] l'univers était si simple, qu'on le représentait au complet, avec sa vraie figure et son mouvement, dans certaines grandes horloges machinées et peintes.[907]

De plus, Anatole France fait remarquer l'habitude des gens du Moyen Âge de rapprocher les événements de leur vie de l'histoire de la Bible[908] : tantôt l'écrivain évoque une comparaison de Jeanne d'Arc avec Ezéchiel et Zacharie[909], tantôt un personnage de son conte voit le miracle du prophète Élie dans un incident heureux qui lui est arrivé[910]. Et particulièrement au sujet de Jeanne d'Arc, A. France essaie d'expliquer la légende et le surnaturel du Moyen Âge d'une façon rationelle et psychologique, en utilisant une telle analyse de l'esprit du peuple, à l'exemple de Renan et de Michelet[911].

Enfin, il semble qu'A. France envie les simples, qui peuvent croire à l'immortalité, à l'enfer et aux belles légendes, et qui ont la foi que lui-même a perdu[912]. On le voit dans ces passages-ci : « Oh ! bienheureux ceux-là qui croyaient à l'Enfer »[913], et « [i]ls [Épicure et

---

[901] *Ibid.*, p. 143.
[902] A. France, « Rêveries astronomiques » (le 24 novembre 1889), *La Vie littéraire*, troisième série, *op. cit.*, p. 210.
[903] A. Ahlstrom, *op. cit.*, p. 143.
[904] *Ibid.*, pp. 125-127.
[905] « M. Gaston Paris et la Littérature française au moyen âge », *op. cit.*, p. 573.
[906] A. Ahlstrom, *op. cit.*, p. 47.
[907] *Le Jardin d'Épicure*, *op. cit.*, p. 396. Voir aussi « M. Gaston Paris et la Littérature française au moyen âge », *op. cit.*, pp. 573-574, et A. France, *La Rôtisserie de la reine Pédauque*, *Œuvres*, t. II, *op. cit.*, p. 69. Pourtant, dans ce dernier ouvrage, l'image de l'horloge correspond au système copernicien.
[908] A. Ahlstrom, *op. cit.*, pp. 128-130.
[909] *Vie de Jeanne d'Arc*, t. II, *op. cit.*, p. 250.
[910] A. France, « Le Miracle de la pie », *Les Contes de Jacques Tournebroche*, *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, pp. 267-268.
[911] A. Ahlstrom, *op. cit.*, pp. 166-169.
[912] *Ibid.*, pp. 160-162 et 187
[913] « La Danse des morts », *op. cit.*, p. 235.

saint François d'Assise] furent bons tous deux, l'un de détruire les illusions décevantes, l'autre de créer les illusions dont on ne s'éveille pas »[914]. Et elle tient le conte du « Jongleur de Notre-Dame » pour un exemple de ce bonheur dans l'illusion[915]. Cependant, en même temps, A. Ahlstrom remarque dans cette attitude favorable à la simplicité du Moyen Âge, une intention sous-jacente de saluer les nouveaux temps du positivisme, qui se sont définitivement brouillés avec la foi des anciens âges[916], en rappelant que l'écrivain dit ainsi : « Mais il semble que les vieilles erreurs soient moins fâcheuses que les nouvelles, et que, puisque nous devons nous tromper, le meilleur est de s'en tenir aux illusions émoussées. »[917] Nous avons pourtant un doute sur l'interprétation d'A. Ahlstrom selon laquelle cette citation présente une complaisance condescendante pour l'esprit médiéval, de la part d'un homme élevé à l'époque moderne ; il nous semble plutôt qu'il y a un regard sceptique et ironique jeté sur sa propre époque, qui est censée avoir beaucoup évolué depuis le Moyen Âge. Dans tous les cas, il est certain qu'Anatole France reconnaît que, même si les illusions de la religion sont heureuses et profitables, cela n'empêche pas qu'elles ne soient que des illusions, des erreurs.

d. L'Art médiéval

À propos de l'art et la littérature du Moyen Âge, A. Ahlstrom met en relief l'idée de l'écrivain selon laquelle les œuvres d'art sont le reflet de l'esprit du temps et qu'elles servent de documents historiques très importants[918]. Anatole France considère en particulier la représentation visuelle telle que les peintures et les sculptures, comme aide à la connaissance historique, à l'étude de la vie médiévale[919] :

> On ne se fait une idée un peu nette d'un peuple que par la vue des monuments qu'il a laissés. L'histoire figurée exerce sur l'imagination un charme puissant.[920]

> Pour saisir l'esprit d'un temps qui n'est plus, pour se faire contemporain des hommes d'autrefois, une lente étude et des soins affectueux sont nécessaires.[921] [...]
>
> J'ai accoutumé mes yeux aux formes qu'affectaient alors les êtres et les choses. J'ai interrogé ce qui reste de pierre, de fer ou de bois travaillé par la main de ces vieux artisans [...]. J'ai étudié le mieux que j'ai pu les images peintes et taillées [...].[922]

---

914 *Les Opinions de M. Jérôme Coignard*, *op. cit.*, p. 211.
915 A. Ahlstrom, *op. cit.*, p. 162.
916 *Ibid.*, p. 162.
917 *Les Opinions de M. Jérôme Coignard*, *op. cit.*, p. 213.
918 A. Ahlstrom, *op. cit.*, pp. 28-30, 54 et 114.
919 *Ibid.*, pp. 28-29.
920 A. France, « Lexique » (le 7 octobre 1888), *La Vie littéraire*, deuxième série, *op. cit.*, p. 586.
921 *Vie de Jeanne d'Arc*, t. I, *op. cit.*, p. 62.
922 *Ibid.*, pp. 64-65.

Pour cette approche historique par l'art, A. Ahlstrom suggère l'influence de Michelet et d'autres historiens[923]. Chez A. France, l'étude de l'œuvre d'art et l'étude de l'époque passée s'enrichissent réciproquement : « il étudiera l'art pour comprendre mieux l'époque, il comprendra mieux cet art grâce à l'étude qu'il a fait des autres aspects de la vie médiévale »[924]. Et dans ce sens, l'esthétique d'A. France est contraire à la doctrine de « l'art pour l'art »[925]. Nous trouvons dans un fragment du *Jardin d'Épicure*, la formule suivante : « C'est le fait d'une imbécillité orgueilleuse de croire qu'on a produit une œuvre qui se suffit à elle-même. La plus haute n'a de prix que par ses rapports avec la vie. »[926] De plus, nous pouvons préciser que le romancier cherche avant tout à trouver et à comprendre la vie et l'esprit de l'homme de l'époque, à travers les œuvres d'art et les textes littéraires[927], en se référant à des propos tels que ceux ci-dessous :

> Ne pouvant concevoir la beauté indépendante du temps et de l'espace, je ne commence à me plaire aux œuvres de l'esprit qu'au moment où j'en découvre les attaches avec la vie, et c'est le point de jointure qui m'attire. [...] C'est l'homme, et l'homme seulement, que je cherche dans l'artiste. [...] il n'y a, à tout prendre, que des œuvres de circonstance, car toutes dépendent du lieu et du moment où elles furent crées.[928]

> [...] le grand intérêt d'une œuvre d'art, poème, roman ou comédie, est de nous faire comprendre, sentir, goûter délicieusement la vie avec le goût particulier qu'elle avait au temps où cette œuvre fut conçue et dans la société dont elle est l'expression la plus subtile, [...] enfin il n'est pas de monument plus précieux des mœurs d'autrefois, pas de témoignages plus sûrs des vieux états d'âme que tel conte ou telle chanson, à les bien entendre.[929]

Et comme nous l'avons déjà vu, l'écrivain accentue la même idée en citant G. Paris :

> En somme, le grand intérêt de cette littérature [du Moyen Âge], ce qui en rend surtout l'étude attrayante et fructueuse, c'est qu'elle nous révèle mieux que tous les documents historiques l'état des mœurs, des idées, des sentiments de nos aïeux pendant une période qui ne fut ni sans éclat ni sans profit pour notre pays [...].[930]

---

923 A. Ahlstrom, *op. cit.*, pp. 28-29.
924 *Ibid.*, p. 29.
925 *Ibid.*, p. 29.
926 *Le Jardin d'Épicure*, *op. cit.*, p. 444.
927 A. Ahlstrom, *op. cit.*, pp. 29, 54 et 113-114.
928 *Le Jardin d'Épicure*, *op. cit.*, pp. 443-444.
929 A. France, « J.-J. Weiss » (le 24 mai 1891), *La Vie littéraire*, quatrième série, *op. cit.*, p. 651.
930 « M. Gaston Paris et la Littérature française au moyen âge », *op. cit.*, p. 578.

Par là, A. Ahlstrom relève que l'intérêt de l'écrivain pour l'art est toujours à la fois artistique et historique[931]. En effet, Anatole France accorde de l'importance à la valeur historique et documentaire des poètes médiévaux, tels que Charles d'Orléans, Christine de Pisan, Alain Charnier et Eustache Deschamps, surtout en ce qui concerne l'histoire de Jeanne d'Arc[932]. A. Ahlstrom retient presque tous les écrivains et les poètes du Moyen Âge que l'écrivain évoque dans ses textes. De ces ouvrages littéraires et des œuvres d'art, religieux ou séculiers, il dégage une idée et un jugement sur cette époque, comme nous l'avons vu ci-dessus.

Tandis qu'elle voit dans le fait de considérer l'art médiéval comme une source pour la connaissance de l'époque, une marque de la nature d'A. France, qui s'intéresse plus au jeu des formes et des idées qu'aux spéculations métaphysiques[933], A. Ahlstrom souligne qu'il fait moins état de la forme que du fond, pour les œuvres littéraire du Moyen Âge[934]. Nous avons déjà observé que ce romancier, suivant l'idée de G. Paris, pointe le manque de beauté des formes et de profondeur psychologique de la littérature de cette époque[935]. Un tel intérêt porté à la valeur humaine plutôt qu'à la forme artistique renforce l'impression que les œuvres anciennes, surtout la littérature, sont moins des objets de réflexion esthétique que des documents et témoignages du temps, pour Anatole France. Enfin, on peut déceler un sentiment patriotique dans son intérêt pour l'art médiéval de France : ce sentiment est déclaré dans son appel à la défense de l'héritage culturel et de la civilisation de la patrie, lancé pendant la Première Guerre mondiale dans *Sur la voie glorieuse*[936]. Tout en indiquant que ce livre a été renié par l'écrivain, A. Ahlstrom note que le sentiment ici exprimé est sincère[937]. Mais, en même temps, il est vrai que l'amour d'A. France pour les œuvres d'art est de caractère plus universel que patriotique, et qu'il tient la destruction des monuments artistiques pour un crime contre la beauté et contre l'humanité entière, ainsi qu'on le voit dans ce passage du même livre : « Le monde civilisé flétrit unanimement ces attentats à la beauté, qui devrait être sacrée à tous les peuples, puisqu'elle est le patrimoine le plus noble de l'humanité tout entière. »[938]

En ce qui concerne la valeur historique des œuvres d'art du Moyen Âge, qui sont essentiellement religieuses et reflètent l'esprit de l'époque de foi, l'écrivain insiste sur le fait qu'elles étaient destinées à l'enseignement du peuple, sous le contrôle de l'Église[939]. Il donne la remarque suivante, dans un conte sur un peintre florentin :

---

931 A. Ahlstrom, *op. cit.*, pp. 30 et 114.
932 *Ibid.*, pp. 101-105.
933 *Ibid.*, p. 29.
934 *Ibid.*, pp. 115-116 et 191.
935 « M. Gaston Paris et la Littérature française au moyen âge », *op. cit.*, p. 578.
936 A. Ahlstrom, *op. cit.*, p. 30.
937 *Ibid.*, p. 30.
938 *Sur la voie glorieuse*, *op. cit.*, p. 42.
939 A. Ahlstrom, *ibid.*, p. 46.

> [...] une peinture étalée sur le mur d'une chapelle ou d'un cloître, représentant Jésus-Christ assis pour juger les vivants et les morts, parlait sans cesse aux regards des pécheurs et corrigeait par les yeux ceux qui avaient péché par les yeux ou autrement. [...] Aussi, tout, dans ces peintures, était-il instructif et véritable, et l'on peut dire qu'on tire moins de profit à lire une chronique très ample qu'à contempler de telles images.[940]

Et en s'intéressant toujours à l'esprit populaire, A. France tient compte de l'influence de l'art sur l'imagination du peuple, quand il restitue le concept de l'univers simple et concret des gens du Moyen Âge, comme nous l'avons vu plus haut : par exemple, les anges que Jeanne d'Arc a fait peindre sur sa bannière « comme ils sont dans les églises »[941], les images du diable et de l'enfer qui inspiraient aux gens la peur de la mort et des châtiments, ou l'univers conçu comme une horloge[942].

Une telle fonction de l'art en tant que moyen d'enseignement religieux est également marquée pour la littérature savante, c'est-à-dire cléricale, dans cet essai. Tandis qu'A. Ahlstrom souligne son influence sur la mentalité populaire par le moyen de la prédication, elle met plus d'accent, afin de prouver l'influence réciproque entre les littératures savante et populaire, sur le fait que la littérature savante prend souvent des formes populaires, pour être diffusée dans le peuple, dans la prédication et la traduction en langue populaire[943]. Nous avons déjà mentionné, à propos de la relation entre A. France et G. Paris, la remarque d'A. Ahlstrom sur l'ambiguïté de la distinction du caractère entre les deux littératures, et sur le fait que l'écrivain devait connaître l'influence mutuelle entre la littérature savante et l'esprit populaire au Moyen Âge[944]. Le commentaire suivant sur la légende de sainte Agnès dans *La Légende dorée* nous montre qu'Anatole France perçoit bien les éléments populaires dans les récits religieux : « C'est là un conte charmant, et les légendes des vierges martyres, telles qu'elles fleurirent au XIIIe siècle, sont autant de joyaux dont il faut goûter à la fois la richesse éblouissante et la *naïveté barbare*. Ce sont les chefs-d'œuvre d'une orfèvrerie *enfantine* et merveilleuse. Le bon *peuple* en resta longtemps ébloui et ce fût jusqu'au XVIe siècle la poésie des *pauvres*. »[945] Ainsi, il semble qu'il n'y a guère de différence importante entre les savants et le peuple de l'époque médiévale, qu'il s'agisse d'art ou de religion, aux yeux d'A. France.

À propos de la valeur esthétique de l'art médiéval, Anatole France considère l'art de ses aïeux comme « tantôt grossier, tantôt subtil, presque toujours symétrique et régulier comme les jardins sans arbres des vieilles miniatures »[946]. D'après l'interprétation d'A.

---

940 A. France, « Lucifer », *Le Puits de sainte Claire*, *op. cit.*, pp. 601-602.
941 *Vie de Jeanne d'Arc*, t. II, *op. cit.*, p. 309.
942 A. Ahlstrom, *op. cit.*, pp. 46-48.
943 *Ibid.*, p. 55.
944 *Ibid.*, pp. 55 et 88.
945 « La Pureté de M. Zola », *op. cit.*, p. 593. C'est nous qui soulignons.
946 « M. Gaston Paris et la Littérature française au moyen âge », *op. cit.*, p. 571.

Ahlstrom, la grossièreté apparaît plutôt dans le domaine de technique[947], comme lorsque l'écrivain décrit une figure sculptée qui « avait la tête plus grosse que le corps et représentait un ange, ainsi qu'il paraissait à ses ailes »[948] ; et la subtilité se rapporte plutôt à l'esprit, comme on le voit dans l'iconographie allégorique[949]. En outre, le charme de la simplicité s'impose ici encore. Il ne s'agit pas de la simplicité de la forme, mais de la simplicité de l'esprit. Notre écrivain est frappé, entre autres, par la simplicité et la naïveté des artistes du Moyen Âge, qui ne pensaient pas à leur gloire personnelle et qui consacraient leur vie au service de leur idéal[950] : Anatole France voit « de sublimes artisans qui bâtissent des cathédrales et ne disent point leur nom »[951] dans le Moyen Âge, et qualifie cette époque de « temps où l'art n'était pas personnel, où l'artiste sans nom n'avait que le souci de bien faire, où chacun travaillait à l'immense cathédrale, sans autre désir que d'élever harmonieusement vers le ciel la pensée unanime du siècle »[952]. Dans une telle exaltation de l'idéalisme sincère et désintéressé des artistes, A. Ahlstrom décèle un regret du « bon vieux temps », opposé à l'époque moderne où les artistes semblent moins idéalistes et plus égoïstes[953]. Cette question de « l'auteur » nous intéresse beaucoup.

Il en est de même de la littérature médiévale. Comme le fait remarquer A. Ahlstrom[954], d'une part A. France relève « une peur disgracieuse de la beauté de la chair » donnée par l'Église[955] et un manque de « la beauté des formes »[956], et d'autre part, il évoque la saveur de la naïveté et de la candeur d'esprit ; et c'est surtout la naïveté vue dans les légendes de saints qui plaît à l'écrivain : il dit qu'« Il faut goûter la naïveté de leur [des hommes du Moyen Âge] imagination. Elle se peint en traits aimables dans les *Miracles de la Vierge* et dans les *Vies des Saints* »[957]. De plus, le romancier voit une représentation de la naïveté de l'imagination populaire dans le théâtre du Moyen Âge[958], comme le suggère sa remarque sur la correspondance entre l'univers du peuple de l'époque et « [l]es échafauds à trois étages sur lesquels on jouait les mystères »[959]. A. Ahlstrom suppose que la simplicité du jeu et l'absence d'artifice du théâtre médiéval séduisent A. France, en s'appuyant sur le fait que ce dernier admire souvent la naïveté et la simplicité du jeu des marionnettes, et qu'il rapproche le théâtre des marionnettes de celui du Moyen Âge[960]. En effet, bien qu'il ne formule nulle part

[947] A. Ahlstrom, *op. cit.*, pp. 35-36.
[948] A. France, « Prologue – Le R. P. Adone Doni », *Le Puits de sainte Claire*, *op. cit.*, p. 568.
[949] A. Ahlstrom, *op. cit.*, p. 36.
[950] *Ibid.*, pp. 36-37.
[951] « M. Leconte de Lisle à l'Académie française », *op. cit.*, p. 94.
[952] A. France, « Apologie pour le plagiat – "Le Fou" et "L'Obstacle" » (le 4 janvier 1891), *La Vie littéraire*, quatrième série, *op. cit.*, p. 539.
[953] A. Ahlstrom, *op. cit.*, p. 37.
[954] *Ibid.*, pp. 55, 75 et 112.
[955] « M. Gaston Paris et la Littérature française au moyen âge », *op. cit.*, p. 576.
[956] *Ibid.*, p. 578.
[957] *Ibid.*, p. 574.
[958] A. Ahlstrom, *op. cit.*, p. 106.
[959] « Rêveries astronomiques », *op. cit.*, p. 210.
[960] A. Ahlstrom, *op. cit.*, pp. 106-108.

expressément ses idées sur le théâtre médiéval, il évoque parfois les drames, les comédies et les mystères du Moyen Âge représentés par les marionnettes, tels que « la vie du grand saint Antoine »[961], *Callimaque*, *Panuphtius* [sic] et *Abraham*[962]. A. Ahlstrom imagine qu'Anatole France devait être touché par le désintéressement et la modestie des moines, auteurs des chroniques et des vies de saints, qui « vivent cachés »[963], et de l'auteur de *L'Imitation de Jésus-Christ*, dont le nom reste inconnu même aujourd'hui[964].

Si A. Ahlstrom relève la difficulté de commenter le point de vue d'A. France sur la littérature médiévale, dans la mesure où il est rare qu'il étudie directement telle ou telle œuvre[965], elle rappelle que l'écrivain note le caractère oral de cette littérature :

> Dédaignés des gens instruits, les écrits en langue vulgaire ne s'adressaient guère qu'aux ignorants. Ce ne pouvait donc être d'abord que des contes et chansons. Et, puisque ces chansons étaient faites pour le plaisir des nobles et des bourgeois qui ne lisaient point, il fallait les leur lire ou mieux les leur chanter. Aussi la *Chanson de Roland,* et généralement tous les vieux gestes étaient-ils chantés par les jongleurs. De là, le caractère essentiellement populaire de la littérature française au moyen âge.[966]

Mais, en même temps, il ne fait nulle part de description pittoresque de jongleurs ou de trouvères[967]. D'autre part, l'auteur de l'essai retient une valorisation de la poésie du Moyen Âge de la part de l'écrivain, comme ci-dessous : « elle [la poésie] aidait les hommes à supporter l'ennui de vivre, [...] elle donnait à chacun la petite part de beauté dont tous avaient besoin »[968]. En fait, cette phrase est précédée d'une justification de la valeur esthétique de la poésie médiévale, telle que « cette poésie fut belle en sa fraîche nouveauté » et « elle eut, à son heure, les formes et les couleurs si douces de la jeunesse ». Il nous semble probable qu'A. Ahlstrom a omis ce jugement favorable sur la forme de la littérature médiévale, pourtant nuancé par l'expression « à son heure », pour éviter la confusion de l'argument sur sa sous-estimation du côté formel. Du moins, il est évident qu'A. France peut reconnaître la beauté propre à la littérature de cette époque, hors de la norme classique.

En revanche, l'essai pointe également le jugement négatif porté sur la littérature du Moyen Âge. En s'appuyant sur un témoignage dans un recueil de notes, publié par Paul Gsell

---

961 *Le Jardin d'Épicure*, *op. cit.*, p. 435.
962 A. France, « Hrotswitha aux Marionnettes » (le 7 avril 1889), *La Vie littéraire*, troisième série, *op. cit.*, pp. 24-31. Ces trois dernières pièces sont écrites par la jeune religieuse Hrotswitha, au temps de l'empreur Othon, dans un couvent de la Saxe, selon A. France.
963 « M. Leconte de Lisle à l'Académie française », *op. cit.*, p. 94.
964 A. Ahlstrom, *op. cit.*, pp. 55-56 et 63.
965 *Ibid.*, p. 53.
966 « M. Gaston Paris et la Littérature française au moyen âge », *op. cit.*, p. 576.
967 A. Ahlstrom, *op. cit.*, p. 96.
968 « M. Leconte de Lisle à l'Académie française », *op. cit.*, p. 95.

du vivant de l'écrivain[969], A. Ahlstrom révèle qu'Anatole France considère le symbolisme théologique de Dante comme obscur, prétentieux et fatigant[970], pourtant l'écrivain évoque fréquemment les œuvres de Dante, comme la *Divine Comédie* et la *Vita Nuova*[971]. De plus, tandis que le romancier aime l'esprit comique des fabliaux et des contes médiévaux, il n'apprécie pas la platitude de leur humour et la rudesse de leur forme, et préfère l'esprit plus subtil de la littérature moderne[972]. A. France écrit ainsi dans *La Vie littéraire* :

> En ce temps, chez les conteurs, la forme était rude et le fond à l'avenant.[973]

> [...] nos pères connaissaient la fragilité des femmes. Mais ils en faisaient les fabliaux. Il faut bien qu'il y ait quelque chose de changé, puisque nous gémissons de ce qui les faisait tant rire.
>
> Nous sommes plus affinés, plus délicats, plus ingénieux à nous tourmenter, plus habiles à souffrir.[974]

Et malgré le caractère de son conte « mieux fait pour nous surprendre que pour nous plaire », Marie de France est une exception aux yeux d'A. France, car le « naturel parfait » et l'« incomparable simplicité »[975] de cette poétesse lui plaisent[976].

On peut finalement s'interroger sur la présence d'une influence réelle de la littérature médiévale sur l'œuvre d'Anatole France. A. Ahlstrom en détecte de nombreux exemples : la citation et l'imitation des œuvres de Dante[977], l'emprunt du sujet des nouvelles à la chronique de Grégoire de Tours[978] et aux sermons d'Olivier Maillard[979], et les images naïves et macabres de la croyance médiévale, inspirées par les poèmes de François Villon[980]. À propos du prédicateur Olivier Maillard, l'écrivain lui consacre un article de *La Vie littéraire*[981], et y présente quatre contes racontés dans ses sermons, qui fourniront la base des contes franciens : « La Dame de Vérone » (dans *Le Puits de sainte Claire*), « La Picarde, la Poitevine, la Tourangelle, la Lyonnaise et la Parisienne », « La Leçon bien apprise » et « Le Pâté de

969 Paul Gsell, *Les Matinées de la villa Saïd*, Paris, Grasset, 1922, pp. 140-141.
970 A. Ahlstrom, *op. cit.*, p. 73.
971 *Ibid.*, pp. 67-75.
972 *Ibid.*, pp. 108-110.
973 A. France, « M. Guy de Maupassant et les conteurs français » (le 13 février 1887), *La Vie littéraire*, première série, *op. cit.*, p. 53.
974 A. France, « Pourquoi sommes-nous triste ? » (le 31 mars 1889), *La Vie littéraire*, troisième série, *op. cit.*, pp. 19-20.
975 « M. Guy de Maupassant et les conteurs français », *op. cit.*, pp. 53-54.
976 A. Ahlstrom, *op. cit.* p. 110.
977 *Ibid.*, pp. 67-75.
978 *Ibid.*, pp. 56-57.
979 *Ibid.*, pp. 88-92.
980 *Ibid.*, pp. 98-101.
981 A. France, « Un prédicateur populaire : Olivier Maillard » (le 3 avril 1892), *La Vie littéraire*, cinquième série, *op. cit.* D'après A. Ahlstrom, l'écrivain publie une reprise raccourcie de cet article dans *Univers Illustré* du 16 mars 1895 (*ibid.*, p. 88), ce qui témoigne de son grand intérêt à ce prédicateur.

langues » (dans *Les Contes de Jacques Tournebroche*). Dans cet article, Anatole France relève que le prédicateur joignait les gestes et les chants à la parole : « si vous commencez à vous assoupir, il vous lance à l'improviste des interpellations qui vous réveillent », ou « quand le discours lui semblera trop froid pour exprimer ce qu'il sent, il chantera une chanson »[982]. Un tel prêche ressemble au spectacle du troubadour et du jongleur, ou au « contage » des contes populaires, qui sont exécutés avec une part d'improvisation dans une communication avec les auditeurs ; ne donne-il pas à l'écrivain une idée de la représentation non verbale, et une inspiration du conte « Le Jongleur de Notre-Dame » dans lequel le jongleur fait des acrobaties au lieu de prier ?

Entre autres, l'adaptation des vies de saints est marquée chez ce romancier. A. Ahlstrom tient son devoir d'écolier sur sainte Radegonde, écrit à l'âge de quinze ans, pour un exemple précoce d'adaptation d'un récit médiéval[983], et énumère vingt-sept noms des saints et des saintes qu'il rappelle dans ses ouvrages, bien qu'ils n'en soient qu'une partie[984]. Et elle confronte deux des contes hagiographiques d'A. France avec leurs sources : « Scolastica » avec un texte dans *Histoire des Francs* de Grégoire de Tours[985], et « Le Mystère du sang » avec une lettre écrite par sainte Catherine de Sienne elle-même[986]. Même si on peut regretter qu'elle ne fasse pas d'analyse détaillée à travers ces confrontations, A. Ahlstrom met l'accent sur la fidélité des contes franciens à leurs sources, et sur le fait que le romancier adopte parfois une posture objective à l'égard de la littérature du Moyen Âge, en tant que traducteur impersonnel ou simple conteur, afin de révéler l'esprit du temps[987]. Mais, il est à noter qu'A. France ajoute parfois à ses propres contes une fin qui n'existait pas dans les histoires originales, parfois contradictoire avec le but de ces contes chrétiens et édifiants : l'insertion des souvenirs du paganisme à la fin de « Scolastica »[988] et le dénouement comique et ironique de « La Leçon bien apprise », où une dame interprète à contresens la leçon donnée par un religieux[989], par exemple. A. France prend certaines libertés avec ses sources. A. Ahlstrom écrit qu'« [à] vrai dire, il ne garde pas toujours l'esprit médiéval ; il s'amuse parfois à jouer avec la légende. »[990] Du reste, l'écrivain pénétrait tellement dans les légendes et les miracles qu'il a su inventer lui-même un miracle, qui pourrait passer pour être de source médiévale, comme « Le Miracle de la pie »[991].

En ce qui concerne l'influence du langage du Moyen Âge, il faut tenir compte de l'intérêt d'A. France pour l'histoire du développement de la langue. Tandis qu'on voit une

[982] A. France, *ibid.*, pp. 137-138.
[983] A. Ahlstrom, *op. cit.*, p. 55.
[984] *Ibid.*, p. 76.
[985] *Ibid.*, pp. 57-61.
[986] *Ibid.*, pp. 78-84.
[987] *Ibid.*, pp. 54 et 120.
[988] *Ibid.*, pp. 61-62.
[989] *Ibid.*, p. 91.
[990] *Ibid.*, p. 197.
[991] *Ibid.*, pp. 85-86.

critique de l'écrivain sur le travail minutieux des érudits, dans son idée « que la poésie et l'art ne relèvent que du sentiment, que la science ne connaît point la beauté et qu'un vers tombé aux mains d'un philologue est comme une fleur entre les doigts d'un botaniste »[992], il était attiré par l'étymologie et la morphologie depuis sa jeunesse, et il répète maintes fois que la langue est le produit du peuple[993] : « N'oublions pas que c'est le peuple qui fait la langue. »[994] Quant à l'écriture d'A. France, quelques critiques estiment que son imitation des styles de diverses époques est parfaite[995]. D'une part, A. Ahlstrom reconnaît le mélange des formes du vieux français appartenant à toutes les époque du Moyen Âge, dans le conte intitulé « De vne horrible paincture » (dans *Les Contes de Jacques Tournebroche*), mais, d'autre part, elle souligne que son usage des expressions médiévales est bien mesuré, car l'écrivain craint que l'archaïsme ne soit pénible quand il est forcé[996] : pour Anatole France, « Il est mauvais [...] d'employer trop de termes anciens et d'affecter l'archaïsme. »[997] Ici, nous observons que, tout en saisissant le style du Moyen Âge d'une manière précise, le romancier évite toujours les extrêmes dans son écriture ; il opère une synthèse entre le style médiéval, le goût de son époque, et ses propres préférences esthétiques, et respecte avant tout la mesure. En ce goût de la mesure, il est vraiment un écrivain classique, et un tel souci de la mesure et de la synthèse le sauve de la plate imitation. Selon A. Ahlstrom, cette préoccupation de la mesure est surtout marquée dans le conte du « Jongleur de Notre-Dame », dont le style est naturel et aisé tout en gardant l'esprit et le ton du Moyen Âge[998]. On remarque également le choix d'un vocabulaire ancien dans le conte de « La Leçon bien apprise », ainsi[999] : « Le chevalier concevait de ces retardements beaucoup d'inquiétude et de dépit »[1000], et l'évocation de la formule des jongleurs pour achever leurs contes, dans « Le Miracle de la pie », comme suit[1001] : « Ainsi, finit le miracle de la pie. Puisse celui qui l'a conté vivre, conformément à ses désirs, en bonne et douce paix, et tous bien advenir à ceux qui le liront. »[1002]

À travers ce compte-rendu de l'essai d'A. Ahlstrom, nous avons précisé à nouveau la richesse des connaissances qu'A. France avait de l'époque médiévale, et l'étroitesse du lien entre l'art et l'Histoire chez lui. En se reportant à beaucoup de textes franciens, l'auteur de

[992] A. France, « Sur le quai Malaquais – M. Alexandre Dumas et son discours » (le 3 avril 1887), *La Vie littéraire*, première série, *op. cit.*, p. 107.
[993] A. Ahlstrom, *op. cit.*, p. 116.
[994] *Le Génie latin*, *op. cit.*, p. 97. Voir aussi *Le Crime de Sylvestre Bonnard*, *op. cit.*, p. 272, et A. France « M. Charles Morice » (le 19 août 1888), *La Vie littéraire*, deuxième série, *op. cit.*, p. 524. De plus, nous avons fait remarquer que l'écrivain affirme la relation étroite entre la langue, la terre et le peuple, dans l'article intitulé « Propos de rentrée » : ici, il dit que « [c]'est le peuple qui fait les langues » (*op. cit.*, p. 265).
[995] A. Ahlstrom, *op. cit.*, p. 117.
[996] *Ibid.*, pp. 118-119.
[997] « M. Charles Morice », *op. cit.*, p. 525.
[998] A. Ahlstrom, *op. cit.*, p. 118.
[999] *Ibid.*, p. 118.
[1000] A. France, « La Leçon bien apprise », *Les Contes de Jacques Tournebroche*, *op. cit.*, p. 286.
[1001] A. Ahlstrom, *op. cit.*, pp. 118-119.
[1002] « Le Miracle de la pie », *op. cit.*, p. 268.

l'essai fait bon nombre de remarques intéressantes. Cependant, comme le dit A. Ahlstrom elle-même, elle s'appuie souvent sur des témoignages peu fiables de la part de l'entourage de l'écrivain, et de plus, ses citations des textes d'A. France sont parfois inadéquates à ses arguments. En outre, elle ne va pas jusqu'à dégager des éléments remarqués une analyse approfondie ou synthétique. Il nous semble qu'A. Ahlstrom a tendance à considérer comme une discordance la coexistence chez l'écrivain du goût classique et de l'intérêt pour le Moyen Âge, suivant en cela son appréciation globale sur ses écrits, jugés pleins de paradoxes et d'incohérences[1003] ; de sorte que son intérêt pour cette époque et son goût pour la simplicité sont réduits à une simple curiosité, à une aspiration vers ce qui ne lui appartient pas, ou à un exercice de l'imagination en tant qu'écrivain. Mais, est-ce vraiment le cas ? N'existe-t-il pas une relation entre cet intérêt et la problématique essentielle d'A. France ?

On peut d'ores et déjà avancer des éléments de conclusion sur la question de la place que le thème du Moyen Âge occupe chez cet écrivain. Il est évident qu'A. France partage avec les écrivains du XIXe siècle l'image du temps médiéval comme époque de la foi, de la guerre et de la féodalité. La simplicité et la naïveté s'imposent particulièrement dans son image du Moyen Âge ; ainsi cette époque ne constitue pas pour lui une image du crépuscule comme pour les symbolistes et les décadents, mais plutôt une sorte d'enfance, avec toutes les connotations (négatives et positives) que cela comporte. Mais, tandis qu'il est sensible à la mode du médiévisme, et qu'il introduit dans ses écrits les images récurrentes à son époque, nous nous aperçevons d'une chose importante qui l'éloigne du goût de ses contemporains pour le Moyen Âge. C'est la relativisation de l'époque médiévale.

Nous avons déjà fait remarquer une telle tendance à la relativisation, du fait que l'écrivain ne s'intéresse guère aux périodes proprement médiévales, et qu'il place le Moyen Âge dans la continuité de l'Histoire. En outre, nous avons constaté que le romancier aime voir le vestige et la trace de l'Antiquité dans le Moyen Âge, pour établir une continuité entre ces deux temps ; ce qui s'oppose radicalement à la définition traditionnelle du « Moyen Âge », qui distingue ce dernier de l'Antiquité en soulignant l'antagonisme entre eux. Du reste, Anatole France considère très souvent ce qui est censé être caractéristique de l'époque médiévale, tel que la croyance mystique et la cruauté barbare, comme exemples un peu excessifs de la nature de l'humanité en général de toutes les époques. Dans la préface à la *Vie de Jeanne d'Arc*, l'écrivain déclare : « Je me suis rapproché de ces gens [du Moyen Âge] qui furent nos semblables et qui pourtant différaient de nous par mille nuances du sentiment et de la pensée »[1004] ; il nous semble qu'il croit pouvoir franchir cette différence et pénétrer dans les âmes médiévales, par la nature universelle des hommes, si seulement il comprend ces nuances à force d'études minutieuses. Cette relativisation est contraire à l'idée du médiévisme qui s'attache à la singularité du Moyen Âge. Comme nous l'avons mentionné plus haut, A.

[1003] A. Ahlstrom, *ibid.*, p. 12.
[1004] *Vie de Jeanne d'Arc*, t. I, *op. cit.*, p. 65.

France ne voit pas dans cette époque l'image de « l'origine », qui est pourtant la spécificité du Moyen Âge par excellence, pour les gens du XIXe siècle. De plus, son intérêt jusqu'au bout historique ne lui permet pas de faire du temps médiéval une origine mythique, au profit de l'imagination complètement libre ; il ne néglige jamais l'historicité, même dans ses ouvrages fictifs situés au Moyen Âge. Par conséquent, nous pouvons dire même que c'est en vue de détruire la singularité et l'altérité trop exagérées du Moyen Âge que l'écrivain traite du thème médiéval. Dans ce sens, il est raisonnable qu'aucun des collaborateurs du grand livre, *La Fabrique du Moyen Âge au XIXe siècle*, ne traite d'A. France ; il ne peut pas se situer dans le courant du médiévisme proprement dit.

Par ailleurs, cette idée de la relativité semble avoir un rapport avec l'ambiguïté de notre écrivain. Nous avons déjà vu, dans la partie précédente, son attitude assez équivoque en face des idées opposées ; ce qui nous révèle nettement la raison pour laquelle on reprochait à A. France son incohérence et son opportunisme. Et ici encore, il apparaît dans une posture ambiguë et indécise, même à l'égard de thèmes plus restreints : l'écrivain trouve à la fois une facette appréciable et une facette négative dans le même objet, comme le système social et la religion du Moyen Âge. C'est ce que l'on a appelé son scepticisme. Il est toujours ambigu et incohérent, mais cela constitue paradoxalement une posture cohérente ; il est cohérent en ce qu'il ne change pas son incohérence. Ce fait nous conduit à croire qu'A. France prend cette attitude volontairement et délibérément, comme pratique du relativisme et du scepticisme. En présentant différentes faces des choses et des jugements divers à leur propos, n'a-t-il pas l'intention d'éviter qu'une idée devienne singulière, absolue ou fixée ? Anatole France affirme qu'« [i]l me semble qu'on a moins de chances de se tromper tout à fait dans son admiration quand on admire des choses très diverses »[1005], et qu'« il est permis aujourd'hui d'admirer toutes les formes du beau. Les vieux préjugés d'école n'existent plus »[1006] ; ce qui nous révèle qu'il estime souhaitable la coexistence de différentes idées et valeurs, et qu'il ne s'embarrasserait pas de conciliation entre des valeurs classiques et anti-classiques. Nous pouvons dire que l'écrivain n'oscille pas, mais il ébranle consciemment, afin d'empêcher la fixation des idées.

Dans ce point de vue, nous percevons le fait qu'A. France choisit de préférence les périodes de transition, même au sujet des autres époques que le Moyen Âge : la fin de l'Antiquité, le début et la fin du Moyen Âge, la Révolution... Ces périodes transitoires constituent celles du trouble et de la confusion des idées et des valeurs. À travers la description de telles périodes, n'a-t-il pas pour objet la relativisation de toutes les idées, de toute l'Histoire humaine ? Et son intérêt pour les marginaux et les humbles semble être plus qu'un sentiment d'amitié ou de pitié, et semble faire partie de cette relativisation ; car les humbles ébranlent la stabilité des idées des autorités et des hauts-placés, et les marginaux

[1005] « M. Leconte de Lisle à l'Académie française », *op. cit.*, p. 96.
[1006] « M. Charles Morice », *op. cit.*, p. 517.

troublent les idées dominantes, ou effacent la catégorisation censée être évidente et fixée en se plaçant sur les frontières entre les catégories. Sur ce point, il est significatif qu'A. Ahlstrom fasse remarquer que le romancier s'intéressait à l'époque médiévale pour être « universel d'esprit », pour comprendre tous les temps différents[1007]. Il est probable que, quand Anatole France reconnaît des facettes diverses et contradictoires, et une forme de constance dans la nature humaine, dans le Moyen Âge, qui est aux yeux de ses contemporains l'époque de la singularité, l'écrivain cherche à contredire cette singularité même et à démythifier cette époque. Réduire le Moyen Âge à la banalité ou à l'universalité historiques permet de relativiser l'ensemble de l'Histoire jusqu'aux temps modernes, car le cas exceptionnel disparaît, et d'en dégager la vraie universalité de l'humanité. Chez A. France, le Moyen Âge n'est-il pas considéré comme un exemple de la singularité ou de l'excès à relativiser et à banaliser, en vue de prouver son relativisme sur toutes les idées et toutes les valeurs dans l'Histoire ?

Par ailleurs, en réalité, il serait impossible de relativiser toutes les idées en s'interdisant aucun appui logique ou éthique. En général, si on adopte une posture relativiste ou sceptique, n'existe-il pas nécessairement une idée comme axe qui le conduit à faire ce choix ? On ne peut pas être libre de toutes les idées présupposées. Et une attitude absolument relativiste et sceptique serait destinée à la négation sans fin, et au nihilisme ; il faudrait se garder d'absolutiser aucune idée, et continuer infiniment de douter et de relativiser. Mais A. France n'est peut-être pas nihiliste. Il doit avoir une idée ou un sentiment qui soutient son scepticisme. Autrement dit, c'est pour quelque objectif que l'écrivain adopte le scepticisme. Il nous faudra examiner ce qu'il cherche au-delà du relativisme et du scepticisme, au moyen de la littérature, surtout de la réécriture.

[1007] A. Ahlstrom, *op. cit.*, p. 187.

I. 2. B. Les Objets d'intérêt d'Anatole France dans le Moyen Âge

Même si nous avons signalé qu'A. France cherche à atténuer la singularité du Moyen Âge, cela ne veut pas dire que cette époque n'a pas sa spécificité aux yeux de cet écrivain. Pour finir l'examen de la place du Moyen Âge chez lui, nous allons passer en revue les objets auxquels A. France s'attache particulièrement dans cette époque, en vue de saisir la signification de l'adoption des thèmes médiévaux pour ses contes. Ces objets sont essentiellement les suivants : Jeanne d'Arc, saint François d'Assise, François Villon et *L'Imitation de Jésus-Christ*.

a. Jeanne d'Arc

Jusqu'ici, nous avons déjà traité de ce personnage héroïque par rapport à l'influence de Michelet, à l'intérêt pour l'ensemble du Moyen Âge et au goût de la mystique, chez cet écrivain. À présent, nous pouvons aborder l'idée générale d'A. France lui-même sur Jeanne d'Arc. Comme il est difficile de prendre en compte sa *Vie de Jeanne d'Arc* dans son entier, nous nous servirons de trois textes, que l'écrivain a rédigés à propos de cette pucelle : « Jeanne d'Arc et la Poésie » (dans *La Vie littéraire*, deuxième série), article publié le 24 février 1889, « Sur Jeanne d'Arc » (dans *La Vie littéraire*, troisième série), le premier décembre 1890, et « Préface » de la *Vie de Jeanne d'Arc*, datée de février 1908, qui compte plus de soixante pages dans l'édition des *Œuvres complètes illustrées*. Dégageons de ces textes les caractéristiques de la présentation de Jeanne d'Arc par Anatole France.

- 1. Jeanne d'Arc et l'étude historique

En premier lieu, nous nous apercevons que cet écrivain relie volontiers l'étude de Jeanne d'Arc à la problématique de l'étude historique. Surtout dans la « Préface » pour sa vaste étude consacrée à cette héroïne, l'auteur aborde avant tout la question des documents historiques. Il présente les quatre catégories de sources dont il fait usage : le procès de condamnation, les chroniques, le procès de réhabilitation, et les autres pièces détachées comme les lettres et les actes. En examinant en détail les caractères et les problématiques de chaque catégorie de documents, il insiste sur le fait qu'il faut tenir compte des intentions des auteurs de ces documents, et des situations qui étaient les leurs pour lire leurs écrits[1008]. Nous pouvons reconnaître dans le recours à cette documentation une application des méthodes historiques et philologiques. Entre autres, à propos des documents de la quatrième catégorie, A. France indique que « [l]es livres de comptes, lettres, actes et autres pièces authentiques de l'époque donnent seuls sur bien des points quelque précision à l'histoire de la Pucelle »[1009] ;

[1008] *Vie de Jeanne d'Arc*, t. I, *op. cit.*, pp. 3-29.
[1009] *Ibid.*, pp. 26-27.

ce qui nous rappelle la conception de l'histoire statistique. En outre, il semble suivre fidèlement le mode opératoire de l'écriture de l'histoire statistique, en enfermant toutes ses idées subjectives dans la « Préface », qui précède le corps de l'étude, exempt pour sa part autant que possible de subjectivité. S'il dit dans la « Préface de la vingt-huitième édition », qu'il « ne s'était écarté d'aucune des règles en usage pour la recherche de la vérité historique »[1010], il nous semble qu'Anatole France adopte ouvertement la méthode de l'histoire statistique, qui était alors courante, pour son étude qui tend vers la précision des faits historiques. D'autre part, l'écrivain relève dans les textes sur Jeanne des changements et des additions apportés par leurs auteurs, et des témoignages sollicités par les interrogateurs avec trop d'art[1011] ; ces préoccupations recoupent la question de la réécriture. De toute manière, bien qu'A. France relève beaucoup d'embarras dans les documents, il affirme que ces documents permettent de rétablir la vraie Jeanne d'Arc : « Au moyen de ces documents on peut se représenter, en somme, assez précisément Jeanne d'Arc dans son caractère et dans sa vie »[1012], et « ils [les textes relatifs à la Pucelle] sont presque tous suspects à divers égards et soulèvent à chaque instant des objections ; mais je pense qu'en faisant de ces textes un usage prudent et judicieux, on en peut tirer encore des données suffisantes pour constituer une histoire positive de quelque étendue »[1013].

- 2. Jeanne d'Arc mise en contexte

En deuxième lieu, A. France souligne la nécessité de replacer Jeanne d'Arc dans les situations historiques de son temps, d'une manière précise, afin de restituer la vérité de son personnage. Il prétend surtout qu'il faut situer cette héroïne nationale « au milieu des prophétesses et des voyantes qui foisonnaient alors »[1014], et dit que « rien dans la vie de Jeanne d'Arc ne se dérobe, en dernière analyse, à une interprétation rationnelle »[1015]. Mais, en même temps, l'écrivain assure qu'en incarnant le rêve de toutes les âmes, Jeanne d'Arc ne perdrait rien à être expliquée rationnellement, et que « l'histoire ne détruira pas la légende »[1016]. D'autre part, dans la « Préface », tout en soupçonnant Jeanne d'être hallucinée, le romancier montre une réserve à l'égard de l'application des études cliniques ou psychiatriques à l'Histoire, car « il est hasardeux de tirer d'une donnée historique les éléments d'une étude clinique » ; il se contente de consulter sur ce point un spécialiste de la psychiatrie[1017].

[1010] *Ibid.*, p. 71.
[1011] *Ibid.*, pp. 10 et 22.
[1012] *Ibid.*, p. 29.
[1013] *Ibid.*, p. 66.
[1014] « Sur Jeanne d'Arc », *op. cit.*, p. 244.
[1015] *Ibid.*, p. 244.
[1016] *Ibid.*, p. 245.
[1017] *Vie de Jeanne d'Arc*, t. I, *op. cit.*, pp. 29-30. A. France présente la réponse de la part de ce docteur Georges Dumas dans l'appendice de son ouvrage (*Vie de Jeanne d'Arc*, t. II, *op. cit.*, pp. 443-447).

En ce qui concerne les situations qui entouraient cette bergère, l'écrivain met en relief les faits qui diffèrent des images constituées dans les légendes de Jeanne d'Arc. D'abord, comme nous l'avons dit, le fait que l'existence des visionnaires et des illuminés était presque normale à cette époque, et que Jeanne n'était donc ni unique ni particulière en tant que mystique. De plus, Anatole France souligne que « [r]ien, alors, ne paraissait plus naturel qu'un miracle »[1018]. Puis, pour « [c]e qu'on ne remarque pas assez », l'auteur relève le fait que « le parti français la mit en œuvre très adroitement » : d'après lui, les clercs de Poitiers engagés dans les affaires du royaume « attiraient sur Jeanne la curiosité, l'intérêt, l'espoir des âmes émerveillées », à force d'examen lent et solennel de ses mœurs et sa foi[1019]. Ensuite, A. France révèle que les guerres du Moyen Âge n'étaient pas si meurtrières qu'on se l'imagine, et qu'elles étaient si simples qu' « il suffisait de monter à cheval » pour faire la guerre ; par là, l'auteur montre que Jeanne n'avait pas besoin de recevoir une inspiration militaire spécifique de la part de Dieu pour conduire les armées, comme on voulait le croire[1020]. En outre, compte tenu du contexte, A. France considère qu'il n'est pas pensable que Charles VII et ses conseillers se soient conjurés pour perdre Jeanne d'Arc, bien qu'elle fût très utile pour eux, et considère que le roi n'aurait pu trouver aucun moyen de la sauver, au contraire des historiens, comme Quichelat et Henri Martin, qui reprochent sévèrement au gouvernement du roi sa trahison[1021]. Enfin, il défend même les juges qui ont condamné la sainte. Selon A. France, ces juges « pensaient, la plupart, procéder vraiment en matière de foi », ils ne cèdent donc pas à la politique des Anglais ; ils étaient sincères conformément à leur conviction religieuse[1022]. Il nous semble que toutes ces remarques historiques montrent l'intention de l'écrivain de ne pas héroïser Jeanne à l'excès.

D'autre part, dans l'article « Sur Jeanne d'Arc », l'auteur met l'accent par-dessus tout sur la relation intime entre l'histoire de Jeanne d'Arc et le paganisme dans la tradition populaire. En déployant une description de cette croyance populaire au temps de Jeanne, il déclare que « Rien ne me touche à vrai dire comme ce paganisme inconscient »[1023]. Du reste, dans « Jeanne d'Arc et la Poésie », il relève comme base de la naissance de l'héroïne, les « sermons fleuris dans lesquels les fils de saint François exaltaient la pauvreté, la candeur et l'innocence », « la féerie éternelle des bois et des fontaines de ces contes naïfs des aïeules », et les chansons de la légende du roi Arthur[1024]. Ainsi, Anatole France voit dans la figure de la sainte, de façon intéressante, une conciliation des thèmes chrétiens et folkloriques.

[1018] *Vie de Jeanne d'Arc*, t. I, *op. cit.*, p. 38.
[1019] *Ibid.*, p. 36.
[1020] *Ibid.*, pp. 39-42.
[1021] *Ibid.*, pp. 45-46.
[1022] *Ibid.*, pp. 46-48.
[1023] « Sur Jeanne d'Arc », *op. cit.*, p. 240.
[1024] « Jeanne d'Arc et la Poésie », *op. cit.*, p. 662.

- 3. Création et évolution de la figure de Jeanne d'Arc

En troisième lieu, il est très intéressant que l'écrivain prête attention plutôt à la réception de la figure de Jeanne d'Arc, qu'à son vrai personnage. Dans la « Préface » l'auteur retrace une histoire des révolutions du sentiment au sujet de Jeanne d'Arc, en gros, de la Renaissance à l'époque moderne, et fait remarquer qu'elle devient le symbole de la patrie dans la France impériale et républicaine[1025]. Et dans « Jeanne d'Arc et la Poésie » de même, il parcourt différentes représentations de cette héroïne nationale par les poètes, tels que Christine de Pisan, Martin le Franc, Martial d'Auvergne, Malherbe et mademoiselle de Gournay[1026]. Ce faisant, l'écrivain met au jour le fait que la figure de la vraie Jeanne d'Arc n'existe à nulle époque, ni de son vivant ni plus tard : « Jeanne n'est faite que de poésie »[1027], et « à aucun moment de son existence, Jeanne ne fut connue autrement que par des fables et [...] si elle remua les foules, ce fut par le bruit des innombrables légendes qui naissaient sur ses pas et volaient devant elle »[1028]. Ici, pour désigner l'ensemble des contes populaires formés sur Jeanne, A. France utilise le mot de « cycle »[1029], qui signifie un groupe de textes portant sur les mêmes sujets, principalement dans le genre épique. Nous y reconnaissons encore la tendance de l'écrivain à rapprocher Jeanne d'Arc du monde légendaire et imaginaire, comme le cycle de Charlemagne ou du roi Arthur.

En outre, à propos de l'enthousiasme du XIXe siècle pour cette héroïne, Anatole France fait remarquer que Jeanne d'Arc peut attirer différents types de personnes par un mélange de caractères divers. Dans « Sur Jeanne d'Arc », l'auteur observe qu'« [e]lle est l'exemple, la consolation et l'espérance. Divisés comme nous le sommes d'opinions et de croyances, nous nous réconcilions en elle »[1030]. Et selon lui, la candeur de sa foi chrétienne touche les catholiques sincères, son indépendance en face des théologiens les réformés, la simplicité de Jeanne qui resta toujours près de la nature les philosophes qui ne croient qu'à la nature et aux apparences, sa loyauté les monarchistes, et son amour pour les humbles les démocrates : « [e]lle vécut, s'arma, mourut pour la France, et c'est ce qui nous la rend chère à tous indistinctement. »[1031] Au reste, l'écrivain relève un charme de l'ambivalence chez Jeanne d'Arc, en disant qu'« [i]l y a en elle des contrastes charmants qui la rendent aimable à tous » : elle est à la fois guerrière et douce, illuminée et sensée, une fille du peuple et un bon chevalier, et son histoire unifie l'image de la bergère et celle de saint Michel, le ciel et la terre[1032]. Enfin, nous trouvons dans la « Préface », une phrase d'A. France qui semble approuver la variabilité et la diversité de la figure de Jeanne d'Arc, à travers la recréation

[1025] *Vie de Jeanne d'Arc*, t. I, *op. cit.*, pp. 48-54.
[1026] « Jeanne d'Arc et la Poésie », *op. cit.*, pp. 654-662.
[1027] *Ibid.*, p. 662.
[1028] *Vie de Jeanne d'Arc*, t. I, *op. cit.*, pp. 17-18.
[1029] *Ibid.*, p. 17.
[1030] « Sur Jeanne d'Arc », *op. cit.*, p. 236.
[1031] *Ibid.*, p. 237.
[1032] *Ibid.*, pp. 237-238.

populaire : « Les figures de la poésie et de l'histoire ne vivent dans la pensée des peuples qu'à la condition de se transformer sans cesse. »[1033]

Par conséquent, il est rare que l'écrivain porte son propre jugement sur le personnage de Jeanne d'Arc elle-même ; la plupart du temps, les commentaires qui paraissent faits à son sujet recoupent les remarques et les sentiments généralement exprimés. Néanmoins, quelques passages nous semblent constituer le jugement personnel d'A. France sur la sainte. À propos de son caractère, d'une part, il relève des défauts comme la ténacité et l'orgueil, ainsi : « Elle était sainte ; les saintes sont intraitables »[1034], et « la simplicité de son naïf et candide orgueil »[1035]. Mais, d'autre part, il déclare qu'il n'a pas « soulevé de doute sur la sincérité de Jeanne »[1036], et reconnaît dans sa mission des vertus, telles que « le plus doux et le plus fier courage »[1037] et « tant d'héroïsme uni à tant d'innocence »[1038]. Reprenons encore une phrase de la « Préface » :

> Elle eut la part la plus belle : celle du sacrifice ; elle donna l'exemple du plus haut courage et montra l'héroïsme sous une forme imprévue et charmante.[1039]

- 4. Problématique de la représentation de Jeanne d'Arc

En dernier lieu, Anatole France introduit des propositions ou des conseils pour la représentation scénique de Jeanne d'Arc, avec zèle, dans les deux articles de *La Vie littéraire*. À ce sujet, il est remarquable que l'écrivain exige de reproduire le style d'alors, du XVe siècle, sur la scène. Dans « Jeanne d'Arc et la Poésie », il prétend que « la meilleure manière de mettre sur la scène cette admirable Jeanne, ce serait de faire, non un drame ou une tragédie, mais un simple mystère, composé de scènes détachées »[1040], et voudrait que les saints fussent « dans le goût du XVe siècle », pour représenter « l'âme de la vieille France »[1041]. Il répète cette recommandation du goût du XVe siècle dans un second article. Ici, l'auteur qualifie l'art de cette période comme celui qui « fait songer à une forêt qui n'a encore que des bourgeons »[1042]. Même dans la « Préface » de son étude, il rappelle que tout en se défendant d'introduire les citations littérales des textes anciens dans l'étude, en faveur de sa lisibilité, il a gardé autant que possible le ton de l'époque et les formes archaïques de la langue, dans la mesure où ils semblent intelligibles, afin d'éviter de changer les idées par la substitution des

---

1033 *Vie de Jeanne d'Arc*, t. I, *op. cit.*, p. 54.
1034 *Ibid.*, p. 38.
1035 *Ibid.*, p. 55.
1036 *Ibid.*, p. 34.
1037 *Ibid.*, p. 40.
1038 *Ibid.*, p. 40.
1039 *Ibid.*, p. 44.
1040 « Jeanne d'Arc et la Poésie », *op. cit.*, p. 658.
1041 *Ibid.*, p. 658.
1042 « Sur Jeanne d'Arc », *op. cit.*, p. 238.

mots[1043]. Un tel respect d'A. France pour la forme de l'art et de la langue du Moyen Âge nous intéresse particulièrement.

De plus, l'écrivain accentue la nécessité de la simplicite, la naïveté et la religiosité pour la représentation de cette pucelle. Il indique dans sa proposition pour la mise en scène de Jeanne, qu'« [i]l faudrait ne recourir à aucun artifice », et qu'« [o]n devrait, dans ce travail à la fois simple et minutieux, craindre surtout l'éloquence des mots, qui nuirait à celle des choses »[1044]. Et en soulignant qu'il faudrait « la poésie chrétienne » et le « caractère religieux »[1045], il affirme délibérément : « [j]e 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 »[1046]. Dans la critique du drame de Jules Barbier aussi, A. France exprime son sentiment ainsi : « j'y aurais voulu plus de naïveté, plus de candeur, un art plus religieux, plus mystique »[1047]. En outre, tandis que l'écrivain montre son respect pour les textes anciens, il s'oppose à ce que l'on mette un langage soutenu dans la bouche d'une jeune fille comme Jeanne d'Arc, et la fasse parler « selon les lois d'une versification qui date de Ronsard »[1048], sur la scène. Il affirme que « le théâtre ne souffre pas les archaïsmes du discours » et qu'« il faut joindre l'idéal au réel », pour recommander la simplicité et le naturel dans les paroles de Jeanne d'Arc. À ce sujet, le romancier renvoie aux documents qui conservent beaucoup de paroles de cette bergère, et il admire ces paroles comme « des perles et des joyaux de la plus pure langue française »[1049]. Il évoque également les paroles conservées de la sainte elle-même, dans « Sur Jeanne d'Arc », à propos de Sarah Bernard dans le rôle de l'héroïne nationale. Et il est très intéressant que l'écrivain se penche sur la question du parler et de la voix de Jeanne d'Arc. Anatole France estime que ses paroles « sont tantôt d'une brièveté héroïque, tantôt d'une finesse souriante », et déconseille de faire déclamer à Jeanne[1050] ; il réclame encore la simplicité ou la pureté pour le ton de la voix de l'héroïne. En même temps, en se référant à une étude d'Henri Blaze de Bury, il rappelle les témoignages sur la voix de Jeanne d'Arc : « la voix douce », « une voix de jeune fille », et « la voix jeune et pure »[1051]. L'auteur cite un passage de l'étude de Bury, et observe que ce dernier voit des éléments de merveilleux dans la voix même de la sainte[1052].

1043 *Vie de Jeanne d'Arc*, t. I, *op. cit.*, p. 67.
1044 « Jeanne d'Arc et la Poésie », *op. cit.*, p. 658.
1045 *Ibid.*, p. 658.
1046 *Ibid.*, p. 659.
1047 « Sur Jeanne d'Arc », *op. cit.*, p. 238.
1048 « Jeanne d'Arc et la Poésie », *op. cit.*, pp. 658-659.
1049 *Ibid.*, p. 659.
1050 « Sur Jeanne d'Arc », *op. cit.*, pp. 242-243.
1051 *Ibid.*, p. 243.
1052 *Ibid.*, pp. 243-244.

- 5. Évaluation de la *Vie de Jeanne d'Arc* par la critique

En dernier lieu, examinons les réactions à l'étude d'A. France sur Jeanne d'Arc. Dans la « Préface de la vingt-huitième édition », datée de janvier 1909, l'écrivain aborde lui-même ce sujet. D'après lui, « Les savants qui ont bien voulu s'occuper de ce livre l'ont traité, le plus souvent, avec une extrême bienveillance »[1053], et de plus, les historiens comme Gabriel Monod, Salomon Reinach et Germain Lefèvre-Pontalis, ont relevé un certain nombre de fautes, qu'il a corrigées dans cette édition[1054]. En revanche, il avoue que son livre a été blâmé par les personnages de sensibilité religieuse, qu'il appelle « hagiographes », et fait remarquer la raison de leur reproche, ainsi : « Ce qu'ils me reprochent, ce n'est pas la manière dont j'ai expliqué les faits, c'est de les avoir expliqués »[1055] ; c'est-à-dire d'avoir avancé des explications naturelles, rationnelles et humaines.

Quant à M.-C. Bancquart, spécialiste d'A. France, elle est très sévère pour sa *Vie de Jeanne d'Arc*. Dans un article publié en 2006, elle proclame que cet ouvrage est « très fastidieu[x] à lire »[1056]. De plus, elle observe que ce livre est « la compilation forcément chaotique de toutes les attitudes prises successivement par France », et que sa description de Jeanne d'Arc manque de cohérence : « sa Jeanne n'est assurément pas une »[1057]. Il nous semble qu'elle a raison, et que ces faits proviennent du point de vue de notre écrivain, qui, comme nous venons de le voir, fixe volontairement son attention sur l'évolution et la variété des figures de cette sainte dans l'âme populaire. Du reste, cet ouvrage sur Jeanne d'Arc n'est pas repris dans l'édition de la Pléiade, publiée sous la direction de M.-C. Bancquart.

A. Ahlstrom, de son côté, résume les critiques que ce livre a provoquées. Cette étude sur Jeanne d'Arc a eu un grand retentissement, dans lequel on trouve « toute la gamme de l'esprit critique »[1058]. Comme le soulignait l'écrivain, d'une part, les hommes d'Église ont tous rejeté cet ouvrage comme « contraire aux vues de l'Église »[1059], tandis que les savants comme S. Reinach, G. Monod et Gustave Lanson, d'autre part, ont applaudi sa valeur historique[1060]. De surcroît, Bernard Shaw accuse A. France d'avoir traité Jeanne comme une mascotte, et d'avoir nié toutes les capacités et les miracles de cette fille sainte, en considérant cet écrivain parisien comme anti-clérical et anti-mystique[1061]. Selon A. Ahlstrom, « la Jeanne d'Arc d'Anatole France n'a pas eu un succès complet », et « [l]'étude de Michelet reste plus connue que la sienne et plus souvent consultée, bien que moins détaillée et moins

[1053] *Vie de Jeanne d'Arc*, t. I, *op. cit.*, p. 71.
[1054] *Ibid.*, p. 71.
[1055] *Ibid.*, p. 72.
[1056] M.-C. Bancquart, « Anatole France, de sainte Radegonde à la sainteté de Satan », in *Les Représentations littéraires de la sainteté, du Moyen Âge à nos jours*, sous direction d'Élisabeth Pinto-Mathieu, Paris, PUPS, 2006, pp. 195-196.
[1057] *Ibid.*, p. 196.
[1058] A. Ahlstrom, *op. cit.*, p. 173.
[1059] *Ibid.*, p. 173.
[1060] *Ibid.*, pp. 174-175.
[1061] *Ibid.*, pp. 175-176.

complètement documentée »[1062]. Elle explique ce relatif insuccès par la longueur du texte, qui empêche d'en dégager une idée nette et claire[1063]. Et l'avis de Jean-Jacques Brousson, un des biographes du romancier, paraît juste : l'auteur raconte la partie la plus charmante et la plus savoureuse, comme l'enfance et la mission, au début du livre, en la dégageant des documents du procès ; du coup, le second volume consacré au procès de Rouen ne peut éviter la monotonie et l'ennui[1064].

Enfin, nous pouvons nous référer à une « Introduction » pour la *Vie de Jeanne d'Arc* de l'édition en 1999, par Olivier Bouzy. Cet historien met en lumière le fait que la production historique et littéraire concernant Jeanne d'Arc était immense entre les années 1890-1920 : « environ 10 000 ouvrages, soit près d'un par jour »[1065] ; et il souligne qu'il y avait beaucoup de scories. De plus, il observe que Jeanne d'Arc était un personnage difficile à traiter pour les historiens, à cette période où l'on entreprenait la canonisation de cette sainte nationale : il était aventureux de s'éloigner de l'hagiographie, pour écrire sur elle[1066]. Compte tenu de ces circonstances, O. Bouzy suggère que, faute d'ouvrage satisfaisant et convenable, Anatole France a réalisé l'étude sur Jeanne qu'il aurait voulu lire[1067]. D'un côté, cet historien approuve la sincérité et l'objectivité de l'écrivain, à bonne distance des enjeux politiques, en disant que « s'il fallait n'en lire qu'une seule, le choix de celle-ci [cette biographie] ne serait pas mauvais »[1068]. Mais, d'un autre côté, il relève plusieurs erreurs dans ce livre, éclaircies par le fruit des recherches récentes sur Jeanne d'Arc et le Moyen Âge, et met en relief l'insuffisance de la documentation et les fautes causées par le préjugé et la tradition, chez A. France ; son étude « n'est ni tout à fait fausse, ni entièrement correcte »[1069].

Bien que l'historien semble avoir raison en grande partie, nous trouvons que certaines de ses remarques sont discutables. Par exemple, il est vrai que l'écrivain accentue la « "gracilité" du goût » et la « faiblesse de la raison »[1070] des hommes du Moyen Âge, mais, à bien lire l'endroit cité, on s'aperçoit que ce mépris est principalement exprimé pour les témoignages dans le procès de réhabilitation, et que l'auteur fait valoir une telle puérilité pour mettre en cause l'authenticité des témoignages, en suggérant l'intervention possible d'artifices de la part des interrogateurs, qui font dire aux témoins ce qu'ils veulent[1071]. Et quand l'historien reproche à A. France d'avoir commis des erreurs à cause de son hostilité à l'Église médiévale[1072], et à Charles VII qui « ne fit rien pour sauver Jeanne d'Arc »[1073], O.

[1062] *Ibid.*, p. 177.
[1063] *Ibid.*, p. 177.
[1064] *Ibid.*, p. 177.
[1065] Olivier Bouzy, « Introduction », in A. France, *Vie de Jeanne d'Arc*, Paris, L'Atelier de l'Archer, 1999, p. 9 (L'Île Lettrée).
[1066] *Ibid.*, p. 10.
[1067] *Ibid.*, p. 10.
[1068] *Ibid.*, p. 11.
[1069] *Ibid.*, pp. 10-11.
[1070] *Ibid.*, p. 14.
[1071] *Vie de Jeanne d'Arc*, t. I, *op. cit.*, pp. 19-22.
[1072] O. Bouzy, *op. cit.*, pp. 14-15.

Bouzy exclut la défense de la part de l'écrivain de ces gens, qui sont considérés comme adversaires de la pucelle dans sa légende, comme nous l'avons déjà vu. L'historien ne néglige-t-il pas l'équivoque qu'A. France présente sans cesse dans son texte ? D'ailleurs, O. Bouzy révèle qu'A. France minimise le nombre des batailles et l'importance des pertes subies par les armées ; ce qui nous suggère que c'est son intention de relativiser l'Histoire qui domine sa conception, au point de le conduire à sous-estimer les guerres médiévales, par erreur.

b. Saint François d'Assise

Nous avons déjà vu, par la remarque d'A. Ahlstrom, qu'A. France cite souvent le nom de saint François d'Assise, rédige plusieurs contes inspirés de la vie de ce saint, et partage *grosso modo* sa philosophie. Ici, nous allons préciser la place qu'occupe saint François dans l'imaginaire de la deuxième moitié du XIXe siècle, et examiner sa représentation dans deux textes d'A. France : *Le Lys rouge* (1894) et « Prologue – Le R. P. Adone Doni » (dans *Le Puits de sainte Claire*, 1895).

- 1. Historiographie de saint François d'Assise

D'abord, selon une étude de *Saint François d'Assise* par Raoul Manselli, le XIXe siècle a connu un tournant des recherches historiques sur ce saint, dans le mouvement spirituel et culturel du romantisme : il cite Joseph von Görres et Frédéric Ozanam, comme « deux grands représentants du romantisme catholique qui ont été les initiateurs d'un nouveau discours historico-critique sur saint François »[1074]. Après leurs études, l'histoire de saint François a rompu « définitivement avec la tradition hagiographique et avec l'historiographie de l'Ordre », qui l'enfermaient « dans les stigmates et dans la contemplation du Christ », afin de situer le saint dans son temps, dans la vie culturelle et sociale d'alors en Italie, en tant que jeune homme dans un monde d'êtres humains[1075]. C'est pourquoi, pour saint François et le franciscanisme, on attache de l'importance non seulement à un phénomène religieux, mais aussi à une mutation suscitée par eux dans la conception de l'existence et dans la civilisation[1076]. De plus, dans une étude publiée en 1885 par Henry Thode, chercheur allemand, le saint est considéré comme celui qui prépara la Renaissance, en introduisant une nouvelle sensibilité qui exalte la nature, ou l'univers, en tant que belle et bonne création de Dieu ; cette idée de la nature concrète et vive est aux antipodes de la tradition de l'abstraction

[1073] *Ibid.*, p. 16.
[1074] Raoul Manselli, *Saint François d'Assise*, traduit de l'italien par Henri Louette et Jacques Mignon, introduction de Marco Bartoli, épilogue d'Édith Pásztor, Paris, Les Édition du Cerf – Les Éditions franciscaines, 2004, p. 66.
[1075] *Ibid.*, p. 66.
[1076] *Ibid.*, p. 67.

du haut Moyen Âge[1077]. Une telle interprétation du saint comme précurseur de la Renaissance nous rappelle celle de Jeanne d'Arc chez Anatole France.

Parmi les nombreux livres au sujet de saint François d'Assise parus au XIXe siècle, R. Manselli distingue une étude de Paul Sabatier (1858-1928) publiée en 1893, pour sa rigueur critique, sa scrupuleuse exactitude, sa capacité d'introspection psychologique et la force de son récit[1078]. Paul Sabatier était un des auditeurs du cours de Renan au Collège de France, et c'est ce savant qui l'a personnellement introduit dans l'étude de saint François, n'ayant plus de temps de s'en occuper[1079]; il nous semble certain qu'Anatole France, disciple de Renan, connaissait cette étude renanienne. Nous trouvons deux points intéressants dans les remarques de R. Manselli sur l'étude de Sabatier : d'abord, ce dernier voit dans les biographies officielles du saint par Thomas de Célano et de Bonaventure, des fautes et des manipulations de la part de la papauté, et considère que les sources non officielles conservent des témoignages plus véritables et plus fiables[1080], ce qui nous conduit aux problématiques de l'historiographie, de la philologie et de la réécriture. Ensuite, il présente ce fondateur de l'ordre des franciscains comme précurseur du protestantisme, qui représente le retour au Christ face à la corruption de l'Église, en soulignant que le saint était déchiré entre l'obéissance à l'Église et son idéal[1081].

- 2. La Vogue du franciscanisme

Par ailleurs, il faut tenir compte du fait qu'il existait une tendance que Jean Levaillant appelle « la vogue du franciscanisme », à la fin du XIXe siècle. Il consacre plusieurs pages de son étude à ce sujet, pour situer A. France dans cette mode. D'après lui, le franciscanisme moderne est né dans le mouvement du néo-christianisme de la fin de siècle, qui est caractérisé par un mouvement contre le rationalisme, dans un désir de redécouvrir la pureté du christianisme primitif, à partir de 1886[1082]. Dans une telle situation, dit-il, « nul mieux que saint François d'Assise ne pouvait traduire cette tendance à la charité et à la joie, cette découverte du Moyen Âge délivré des épouvantes dont l'avaient chargé les poètes parnassiens autant que Michelet, et ce christianisme d'amour que le dogme et l'Église à eux seuls ne semblaient pas capables de garantir et de renouveler »[1083]. Et à travers plusieurs ouvrages sur le saint des années 90, dont celui de Paul Sabatier, « saint François devient le porte-bannière de l'anticléricalisme », en tant qu'« idéal évangélique contre autorité »[1084] ; cette vision de saint François comme anticlérical nous intéresse. Alors que le mouvement du franciscanisme

[1077] *Ibid.*, p. 68.
[1078] *Ibid.*, p. 71.
[1079] *Ibid.*, p. 70.
[1080] *Ibid.*, pp. 72-73.
[1081] *Ibid.*, p. 71-73.
[1082] J. Levaillant, *op. cit.*, pp. 299-305.
[1083] *Ibid.*, p. 305.
[1084] *Ibid.*, p. 306.

essayait d'ouvrir une profondeur sur l'affectivité, en imitant l'influence du saint en son temps, en réalité ce franciscanisme des années 90 ne touchait qu'une partie d'intellectuels sans foi, et finit en anarchisme sans vigueur[1085]. J. Levaillant résume ce mouvement en ces mots : « Sans doute il [le franciscanisme des années 90] symbolise une protestation contre l'aliénation sociale par l'argent, mais dans l'attente du règne du Paraclet, dans l'idylle bienheureuse et la pureté sans contradictions »[1086]. Il est intéressant que les intellectuels soient attirés par la simplicité du saint et aspirent à la pureté dans un sens religieux. Du reste, J. Levaillant relève que c'est Jeanne d'Arc qui incite A. France à s'intéresser à saint François : l'étude de Jeanne oblige l'écrivain à approfondir les connaissances sur certains aspects du Moyen Âge, et particulièrement sur le franciscanisme[1087].

D'autre part, le franciscanisme exerce aussi une influence sur le domaine littéraire. Selon Dominique Millet-Gérard, auteur de l'article intitulé « Représentations littéraires de saint François d'Assise au tournant des XIXe et XXe siècles », Görres et Ozanam sont considérés comme ceux qui ont contribué à mettre en relief une image de poète et d'artiste chez saint François d'Assise[1088] ; dans l'étude de Görres, pour la première fois, « on donnait son rang au *Cantique du soleil* parmi les monuments du génie italien »[1089]. D. Millet-Gérard montre que les études et les ouvrages littéraires au sujet de saint François abondaient au tournant du siècle[1090] ; nous pouvons deviner qu'il y avait beaucoup d'œuvres médiocres parmi eux, par la critique d'Ernest Psichari affirmant que « ce mièvre "franciscanisme" des gens de lettres [...] n'a absolument rien à faire avec le pauvre d'Assise, ni avec sa longue descendance spirituelle, qui en diffère du tout au tout »[1091], et celle de Léon Bloy clamant que le XIXe siècle pieux a voué le saint à la « Bêtise horrible, tuméfiée et blanche »[1092]. De fait, la mode du saint d'Assise au tournant du siècle se rattache au mouvement symboliste[1093] ; les symbolistes sont séduits par son humilité qui est liée à la joie et à la paix, et par sa figure populaire, poétique et anti-académique[1094]. De plus, la génération symboliste reconnaît sa propre souffrance de l'âme dans la douleur sublime du saint stigmatisé, et suggère qu'elle avait besoin de cette épreuve pour « rompre avec toute décadence » et découvrir saint François comme artiste, qui « peut servir de modèle et d'élan à une rénovation des formes

[1085] *Ibid.*, p. 306.
[1086] *Ibid.*, p. 306.
[1087] *Ibid.*, pp. 306-308.
[1088] Dominique Millet-Gérard, « Représentations littéraires de saint François d'Assise au tournant des XIXe et XXe siècles », in *Les Représentations littéraires de la sainteté*, *op. cit.*, pp. 169 et 181.
[1089] *Ibid.*, p. 169. Cette phrase provient de Louis Gillet, *Histoire artistique des ordres mendiants*, Laurens, 1912, p. 9.
[1090] D. Millet-Gérard, *ibid.*, pp. 169-170.
[1091] *Ibid.*, p. 169. Cette phrase provient des *Œuvres complètes d'Ernest Psichari*, t. III, éd. Louis Conard, 1948, p. 312.
[1092] D. Millet-Gérard, *ibid.*, p. 174. Cette phrase provient de Léon Bloy, *Le Désespéré*, UGE 10 / 18, 1983, p. 243.
[1093] D. Millet-Gérard, *ibid.*, p. 169.
[1094] *Ibid.*, p. 171.

poétiques »[1095]. Tout en relevant que la spiritualité symboliste n'adhère jamais à la révélation et à l'absorption en Dieu de saint François[1096], D. Millet-Gérard se réclame du peintre Maurice Denis pour établir une sorte de définition du mot « franciscain » pour cette génération : d'après le peintre, « franciscain » signifie avant tout « enfance, naïveté, miracle quotidien » ; il y ajoute « une folie de la pauvreté » et « l'amour et le naturel » comme « l'essence de la leçon franciscaine », en notant qu'« [i]l y a à notre époque un extrême raffinement dans la simplicité »[1097].

Par ailleurs, D. Millet-Gérard présente trois types de la représentation du saint d'Assise, observés dans la littérature du début du XXe siècle, en particulier dans les textes d'André Suarès, de Louis Massignon et de Huysmans.

En premier lieu, le saint familier apparaît comme un compagnon : il n'y a pas de révérence canonique, et cette image familière comprend la joie simple opposée à la fascination décadente ou intellectuelle[1098]. En deuxième lieu, le saint calciné, c'est-à-dire, fou d'amour, consumé et maladif[1099] : tandis que le premier type est exprimé par un style simple et bas[1100], cette seconde figure est dessinée par « un grand style modernisé »[1101], et l'auteur voit des traces de décadentisme dans cette figure « baroque et expressionniste » du saint mystique et douloureux[1102]. De plus, il place une telle représentation du stigmatisé dans un mouvement artistique de cette génération qui est aux antipodes des mièvreries pieuses[1103]. En troisième lieu, apparaît l'image du saint artiste : dans cette figure, l'auteur du *Cantique du soleil* est attaché à une esthétique du « spiritualisme fin-de-siècle », qui s'oppose à toute forme d'académisme, de positivisme, d'idéalisme et d'art pieux, et selon D. Millet-Gérard, « [u]n art d'inspiration franciscaine s'inscrit [...] dans le prolongement direct du Symbolisme », qui se dirige vers une direction plus concrète, absorbant et spiritualisant un « naturalisme »[1104]. On souligne pour cette figure du saint, l' « optimisme esthétique » qui croit que rien n'est plus beau que l'univers ou la nature, création de Dieu[1105]. Il est intéressant que de ce point de vue, l'art concret de la Renaissance soit censé n'exprimer rien de surnaturel ni d'esthétique, par rapport à l'art franciscain du Moyen Âge[1106]. En conclusion, D. Millet-Gérard relève que « [l]e saint, dans les bouleversements de la modernité, ne peut plus se contenter d'apparaître sous les traits naïfs et efficaces que lui a donnés la *Légende dorée* », et observe que la figure de saint François d'Assise de la fin de siècle conjoint « l'idéalisme

[1095] *Ibid.*, p. 171.
[1096] *Ibid.*, pp. 172-173.
[1097] *Ibid.*, p. 171. Cette phrase provient de Maurice Denis, *Journal*, t. II, 21 sept. 1926, La Colombe, 1959, p. 57.
[1098] D. Millet-Gérard, *ibid.*, pp. 171-172.
[1099] *Ibid.*, p. 175.
[1100] *Ibid.*, pp. 172 et 175.
[1101] *Ibid.*, p. 175.
[1102] *Ibid.*, pp. 175-176.
[1103] *Ibid.*, p. 181.
[1104] *Ibid.*, p. 181.
[1105] *Ibid.*, pp. 182-184.
[1106] *Ibid.*, p. 182.

symbolique et les affres décadentes en les transfigurant » et qu'il montre « un itinéraire oxymorique » de la douleur et de la joie [1107]. Du reste, cet homme d'Assise est tenu non seulement pour saint, mais pour « le fou délicieux et grave »[1108].

-3. « François d'Assise » de Renan

Bien que Renan n'ait pas pu approfondir son analyse sur saint François d'Assise, il avait écrit un article au sujet du saint, en 1866 : un compte-rendu d'une traduction française par Charles Bertoud de l'étude de Karl Hase, intitulée *Franz von Assisi* (Leipzig, 1856)[1109]. J. Levaillant estime que « le mythe franciscain de Renan » donnera un appui au franciscanisme des intellectuels, à un moment de trouble politique, social et spirituel, vers 1892[1110]. Suivant J. Levaillant, telles sont les caractéristiques de saint François chez Renan : un dilettante fraternel qui arrive à la suprême indulgence et à la joie perpétuelle du grand artiste ; le dégoût pour l'ascétisme qui aboutit à la stupidité ; le seul parfait chrétien, et un second Christ ; la compréhension de l'innocence qu'il a de tous les aspects de la nature profonde ; celui qui s'accorde spontanément, sans l'intermédiaire du dogme et du prêtre, à la conscience du peuple[1111].

En outre, nous pouvons identifier plusieurs points significatifs pour nos recherches, dans cet article de Renan qu'A. France a probablement lu. En premier lieu, Renan affirme que « François d'Assise a, pour la critique religieuse, un intérêt hors ligne »[1112], et pour qualifier ce saint homme, utilise souvent des mots tels que « limpide », « naïveté », « simplicité », « clair », « enfant », « douceur », « instinctif ». Autant de termes qui correspondent parfaitement à l'image qu'Anatole France attribue à saint François, aux autres saints et à la culture populaire.

En deuxième lieu, le philologue considère le saint comme presque hérétique, car il a une piété qui vient uniquement de lui-même et qui est étrangère à la Bible, à la scolastique, à la théologie et aux cultes populaires mêmes[1113]. Renan voit dans les franciscains des annonciateurs de la Réforme[1114] ; une telle idée sur saint François, que nous avons repérée aussi dans l'étude de Paul Sabatier, nous rappelle encore qu' A. France présentait Jeanne d'Arc comme précurseur du protestantisme et l'opposait aux théologiens scolastiques. De plus, Renan affirme que le monde qui se pressait autour de saint François d'Assise se composait de « gens déclassés de toute sorte », comme des mendiants, d'anciens poètes, des femmes et des

[1107] *Ibid.*, p. 186.
[1108] *Ibid.*, p. 186.
[1109] E. Renan, « François d'Assise », in *Journal des Débats*, les 20 et 21 août, 1866.
[1110] J. Levaillant, *op. cit.*, p. 305.
[1111] *Ibid.*, p. 305.
[1112] E. Renan, « François d'Assise », dans *Études d'histoire religieuse* (suivi de *Nouvelles études d'histoire religieuse*), édition définitive établie pas Henriette Psichari, Paris, Gallimard, 1992, p. 522.
[1113] *Ibid.*, pp. 524-525.
[1114] *Ibid.*, p. 537.

brigands convertis[1115] ; un tel caractère de marginalité et cette forme d'abolition des catégories sociales intéresse notre étude.

En troisième lieu, Renan mentionne le problème de l'étude historique sur saint François, et sur les saints en général. D'une part, le philologue affirme que la légende comporte la vérité, et que les anecdotes légendaires et merveilleuses dans la biographie des saints concentrent « en un fait particulier le trait général qui s'est montré épars en toute une vie »[1116] ; ce qui nous rappelle que son disciple Anatole France reconnaît la vérité plutôt dans l'art que dans la science, et considère les œuvres d'art comme reflets de leur époque[1117]. Par ailleurs, ces deux savants renient tous les miracles dans la réalité : Renan réduit le miracle des stigmates à une invention d'un des disciples du saint, frère Élie[1118], tandis qu'A. France ne touche jamais à la question du miracle au sujet de saint François. D'autre part, nous relevons quelques oppositions entre ces deux savants : Renan accuse l'esprit sceptique de son siècle de ne pas admettre l'existence d'un grand homme qui dépasse le niveau de médiocrité[1119], et en même temps, relève que les fouilles du tombeau du saint faites en 1818 ont brisé la légende de la cathédrale souterraine idéalisée[1120], au contraire d'A. France, qui s'efforce de placer Jeanne d'Arc dans la médiocrité et qui proclame que l'Histoire ne détruira pas la légende.

En quatrième lieu, Renan rapporte l'image de « jongleur » à François d'Assise, en évoquant le fait qu'« [i]l aimait les troubadours », qu'« il priait et chantait » en les prenant comme modèle, et qu'« il appelait ses disciples des "jongleurs de Dieu" »[1121]. Il va sans dire que ce thème du « jongleur » s'impose dans nos recherches.

Et en dernier lieu, dans cet article, l'auteur cite intégralement le texte du *Cantique du soleil*, afin d'accentuer la philosophie du saint, qui « a le goût de la réalité » et qui ne dédaigne rien dans la nature entière ; d'après Renan, ce poème est « le plus beau morceau de poésie religieuse depuis les Évangiles », et « [i]l n'y a là rien de contraint à la façon de Port-Royal et des mystiques de l'école française du XVIIe siècle, rien d'exagéré, de frénétique, à la façon des mystiques espagnols »[1122]. C'est précisément ce poème qu'A. France retient dans son texte.

- 4. Une Réécriture du *Cantique du soleil* par Anatole France

Dans son roman publié en 1894, *Le Lys rouge*, A. France présente une adaptation du

[1115] *Ibid.*, p. 533.
[1116] *Ibid.*, pp. 523-524.
[1117] Voir « a. L'histoire narrative et l'histoire statistique » (I. 1. A. Les études historiques – Augustin Thierry et Jules Michelet), et « d. L'art médiéval » (I. 2. A. L'image du Moyen Âge et sa place dans l'Histoire aux yeux d'A. France) dans la présente étude.
[1118] E. Renan, « François d'Assise », *op. cit.*, pp. 534-536.
[1119] *Ibid.*, p. 522.
[1120] *Ibid.*, p. 536.
[1121] *Ibid.*, p. 525.
[1122] *Ibid.*, pp. 525-526. Renan désigne le poème de saint François sous le nom de *Chant des créatures*.

Cantique du soleil, attribuée à un personnage du roman, un poète nommé Choulette. La description de ce poète est la suivante : « un homme de génie, et si original, d'une laideur pittoresque, d'une folie amusante, vieil enfant perdu, plein de vices sincères et d'innocence »[1123], et en croyant « qu'il était choisi pour ramener à la pureté première le tiers ordre de Saint-François », le poète « renonça à la beauté des femmes, aux délices de la poésie, aux éclats de la gloire, et il étudia la vie et la doctrine du Bienheureux »[1124]. Choulette parle déjà de l'ouvrage poétique de saint François dans le chapitre XIX, avant d'en réciter l'adaptation dans le chapitre XXIV : il fait allusion au fait que ce cantique ait été composé pendant une douloureuse maladie, et admire que son cantique soit « plein d'allégresse pour bénir le splendide frère Soleil, et notre sœur l'Eau, chaste, utile et pure » et ait le « charme inévitable et [la] splendeur naturelle »[1125]. Et selon lui, Choulette a « mis son cantique du Soleil [sic] en vieilles rimes françaises, simples et pauvres »[1126]. Cependant, si l'on compare avec l'original[1127], on s'aperçoit que l'ouvrage de Choulette ne conserve guère la forme primitive, bien que les contenus de ces deux ouvrages se correspondent globalement ; ce n'est pas une traduction, mais une réécriture ou une parodie.

À propos de cette transposition par le personnage fictif, M.-C. Bancquart note que, même si ce poème n'a pas à être jugé sur sa valeur technique, « la signification de la transposition est claire : trop de détails ajoutés par Choulette sur l'aspect physique du monde, et une sorte de mignardise qui détruit la majesté de l'original ; ainsi le monde moral des récompenses et des châtiments, vers la fin, est-il remplacé pas le souhait d'un retour à l'ignorance du nourrisson »[1128]. J. Levaillant, de son côté, fait remarquer qu'il n'y a pas de doute sur le fait que Choulette soit une transposition de Paul Verlaine (1844-96) : Anatole France emploie pour son poète les mêmes termes qu'il a utilisés à propos de Verlaine, tels que « vagabond », « farouche » et « satyre »[1129]. Et selon toujours J. Levaillant, même si l'écrivain ne comprend pas les vrais problèmes religieux de Verlaine et simplifie sa figure, le premier voit dans le second « l'innocence de la perversité naturelle », et présente à travers le personnage de Choulette « le "désir infini d'innocence et de pureté" : une nostalgie puérile, un retour à l'enfance »[1130]. En outre, la récitation du poème par Choulette est suivie d'une conversation dans laquelle, à l'héroïne du roman qui demande au poète à quoi lui sert sa foi si ce n'est à faire de beaux vers, il répond : « À pécher »[1131]. Une telle parole ne nous rappelle-t-elle pas le commentaire d'A. France sur la tendance au néo-christianisme ou au néo-catholicisme en vue de goûter le charme du péché, chez Baudelaire ou Barbey

[1123] A. France, *Le Lys rouge*, *Œuvres*, t. II, *op. cit.*, p. 395.
[1124] *Ibid.*, p. 385.
[1125] *Ibid.*, p. 457.
[1126] *Ibid.*, p. 493.
[1127] Les deux textes sont donnés en annexes 1 et 2, à la fin de la présente étude.
[1128] « Notes et variantes », dans A. France, *Œuvres*, t. II, *op. cit.*, p. 1259.
[1129] J. Levaillant, *op. cit.*, pp. 324-325.
[1130] *Ibid.*, p. 326.
[1131] *Le Lys rouge*, *op. cit.*, p. 494.

d'Aurevilly ? Compte tenu de ces faits, il nous semble que cette transposition du *Cantique du soleil* par Choulette constitue pour ainsi dire un pastiche à la façon de Verlaine, et qu'Anatole France critique la tendance de l'art néo-chrétien à négliger et à abîmer la simplicité naturelle, à travers ce pastiche.

- 5. Saint François d'Assise dans « Prologue – Le R. P. Adone Doni »

Enfin, abordons une figure du saint d'Assise qui apparaît, pour une fois, en tant que personnage dans l'œuvre d'A. France. Dans le conte intitulé « Prologue – Le R. P. Adone Doni », le narrateur raconte une rencontre avec un R. P. Adone Doni, qui « était entré jeune chez les franciscains d'Assise »[1132], à Sienne. Et un miracle du « puits de sainte Claire » est introduit par ce R. P. Adone Doni, assis au bord de ce même puits : ayant visité Sienne pour enseigner la simplicité sainte, François et frère Léon sont rejetés par les Siennois ; alors que François ordonne à son disciple de l'insulter pour cet échec, frère Léon ne peut lui obéir, ce qui l'afflige encore. De plus, François est accablé par une inquiétude pour Claire, la fille de son âme, qui est « exposée à de grandes tribulations pour l'amour de la pauvreté sainte » ; il se traîne jusqu'au puits et tombe sans force sur sa margelle ; alors, François voit le visage de Claire « si pur et si resplendi d'une sainte allégresse » dans le puits, cela le réconforte complètement[1133].

Tandis que M.-C. Bancquart affirme que le puits semble une invention d'A. France[1134], il semble que cette histoire du puits de sainte Claire était connue des contes populaires[1135], elle n'est donc pas absolument originale. Dans cette anecdote, l'auteur utilise les termes de « simplicité sainte » et de « pauvreté sainte » pour présenter l'esprit de saint François. La représentation du saint est trop succincte pour en donner une figure nette et précise, mais François d'Assise représenté ici nous donne l'impression d'être doux, paisible et humain. Une telle figure diffère à la fois de celle des biographies officielles, qui s'humilie un peu trop au point d'être parfois pénible, de celle de *La Légende dorée* qui se montre autoritaire et stricte, et de celle des symbolistes qui est celle d'un mystique douloureux et maladif, atteint de folie. Il nous semble que saint François d'Assise chez A. France s'apparente nettement à l'image qui en est donnée dans les études historiques : un saint familier, détaché de la tradition religieuse.

Par ailleurs, il est certain qu'Anatole France est sous l'influence de l'esthétique « franciscaine » de son temps, qui s'oppose à l'académisme, et qui s'attache à la simplicité et

[1132] A. France, « Prologue – Le R. P. Adone Doni », *Le Puits de sainte Claire*, *op. cit.*, p. 566.
[1133] *Ibid.*, pp. 568-570.
[1134] « Notes et variantes », dans A. France, *Œuvres*, t. II, *op. cit.*, p. 1285.
[1135] Selon *Saint François d'Assise* par Torataro Shimomura (Tokyo, Nansosha, 1965, pp. 97-99 et 104), O. Karrer cite cette anecdote présentée par Arnaldo Fortini dans *Nova vita di S. Francesco*, 1926 (*Franz von Assisi, Legenden und Laude*, hrsg. von. O. Karrer, S. 137). Cependant, ce livre d'A. Fortini étant publié trente et un ans après la publication du recueil d'A. France, il n'est pas impossible que le conte écrit par ce dernier se soit alors répandu dans quelques régions, et ait été pris pour un conte populaire.

à la naïveté enfantines et mystiques ; à cet égard, l'idée du « raffinement dans la simplicité », que Maurice Denis reconnaissait dans l'esthétique franciscaine de son époque, semble très significative pour saisir la « simplicité » chez l'écrivain. De plus, par la bouche de Choulette, il qualifie saint François de « doux chanteur de Dieu »[1136] et imagine une scène dans laquelle le saint et ses disciples vont chanter avec un luth sur la place publique, en tant que « pauvres jongleurs de Dieu »[1137]. Cette image de « jongleur » est à rapprocher du conte du « Jongleur de Notre-Dame ». En outre, il semble que le fait qu'on reconnaisse un caractère hérétique, contre l'Église, dans le saint d'Assise au XIXe siècle est significatif pour un Anatole France sceptique et anticlérical. Néanmoins, tout en évoquant très souvent son nom, cet écrivain n'a jamais écrit un article consacré à saint François ; il est probable que l'image qu'il se fait du saint soit en grande partie composée à partir d'images générales et d'études d'historiens contemporains. Et nous nous apercevons qu'A. France n'ose pas tenter une restitution concrète de la vraie figure de saint François d'Assise ; il en est de même pour Jeanne d'Arc. D'autre part, de même que les écrivains au tournant du siècle traitent souvent des bienheureux et saints franciscains dans la vogue du franciscanisme[1138], de nombreux moines franciscains apparaissent dans les œuvres d'A. France. Parmi eux, Fra Giovanni, le protagoniste de « L'Humaine Tragédie » (dans *Le Puits de sainte Claire*), est considéré par J. Levaillant notamment comme un personnage qui reproduit les principaux traits de saint François[1139]. Nous examinerons ce personnage d'importance plus loin.

c. François Villon

À présent, abordons François Villon. A. Ahlstrom fait remarquer qu'A. France aime particulièrement ce poète parmi les poètes médiévaux. Nous allons d'abord préciser l'image donnée de Villon au XIXe siècle, et voir les commentaires d'Anatole France sur ce poète ; puis, nous relèverons les caractéristiques significatives de Villon, par rapport à A. France ; enfin, nous verrons les textes du poète repris par notre écrivain, ce qui nous révèlera l'influence de l'image de Villon sur l'image du Moyen Âge dans les contes franciens, comme « Le Jongleur de Notre-Dame ».

- 1. François Villon au XIXe siècle

Une étude sur François Villon parue en 1901 fait partie des travaux principaux de G. Paris. Nous profitons de l'aperçu de l'histoire de la réception du poète, qu'il donne dans cette étude. Selon lui, au contraire des autres poètes de son temps, qui étaient familiers des grands et leur offraient de beaux exemplaires de leurs œuvres, les ouvrages de Villon étaient

[1136] *Le Lys rouge*, *op. cit.*, p. 458.
[1137] *Ibid.*, p. 457.
[1138] D. Millet-Gérard, *op. cit.*, p. 170.
[1139] J. Levaillant, *op. cit.*, p. 329.

largement répandus dans le peuple, d'une manière orale[1140]. G. Paris montre que, depuis que la première édition est donnée en 1489, les publications de son œuvre abondent jusqu'au XIXe siècle, à part une interruption entre 1542 et 1723[1141] ; il lie cette rupture à l'avènement de la Pléiade[1142]. François Brunet, qui est l'auteur d'un article sur ce poète dans *La Fabrique du Moyen Âge au XIXe siècle*, confirme cette longue éclipse de Villon, tout en attirant l'attention, de son côté, sur le fait que le XVIIIe siècle s'intéressa à ce poète si peu classique[1143]. Au XIXe siècle, on commence à établir des éditions basées sur un vrai travail critique, dont celle des *Œuvres complètes* par Auguste Longnon en 1892[1144]. De plus, G. Paris souligne le développement de l'étude biographique du poète grâce aux efforts des chercheurs modernes. D'après ce médiéviste, « [l]es contemporains [de Villon] ne nous en ont rien dit ; la génération suivante n'avait retenu que le souvenir indulgent des friponneries de l'écolier parisien »[1145], et cela ne change guère jusqu'à « ces derniers jours »[1146]. Dans le dernier quart du XIXe siècle, plusieurs dossiers du procès concernant Villon sont découverts, et leur étude permet de reconstituer en partie la vie du poète : G. Paris met en relief surtout les contributions d'A. Longnon et de Marcel Schwob, qui ont réduit un certain nombre de « contradictions morales qui déparaient jusque-là les plus sérieux essais biographiques »[1147].

À propos de l'appréciation de la poésie de Villon, sa poésie avait été longtemps « considérée comme étrangère à la littérature proprement dite, à la "rhétorique solennelle" », et sous-estimée dans le jugement académique en général. Le poète figurait plutôt une sorte d'emblème de la pauvreté, d'où l'expression proverbiale « pauvre comme Villon »[1148]. Et bien qu'il existât toujours des admirateurs, même aux XVIIe et XVIIIe siècles[1149], c'est le XIXe siècle qui « devait rendre à Villon plus pleine justice encore, et mieux démêler ce qui fait sa véritable originalité »[1150]. Alors que G. Paris cite « un jugement plus complet et plus pénétrant » sur Villon qu'un Daunou a porté en 1832, en tant que représentant du jugement de l'école philosophique appartenant au XVIIIe siècle, nous y reconnaissons déjà les appréciations telles que « l'originalité des idées », « la vivacité de l'expression » et « le caractère naïf et ingénieux du style »[1151] ; elles ressemblent beaucoup aux expressions qu'Anatole France utilise pour faire l'éloge des ouvrages qui lui plaisent. Et ici encore, ce sont les romantiques qui contribuent à l'admiration de Villon. Tandis que la première génération du romantisme visait à une trop haute envergure poétique pour faire de la poésie

[1140] Gaston Paris, *François Villon*, Paris, Hachette, 1901 (réimprimé, New York, AMS Press, 1975), pp. 163-164.
[1141] *Ibid.*, pp. 164-166.
[1142] *Ibid.*, p. 173.
[1143] François Brunet, « François Villon », in *La Fabrique du Moyen Âge au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 521.
[1144] G. Paris, *François Villon*, *op. cit.*, pp. 166-167.
[1145] *Ibid.*, p. 167.
[1146] *Ibid.*, p. 168.
[1147] *Ibid.*, pp. 168-169.
[1148] *Ibid.*, pp. 170-171.
[1149] *Ibid.*, pp. 174-176.
[1150] *Ibid.*, p. 176.
[1151] *Ibid.*, p. 176.

villonienne son modèle, en revanche, la seconde génération s'éprit de sa poésie fantasque et pittoresque[1152]. Et le philologue observe que le caractère de Villon répond à « l'engouement du romantisme pour le mélange du trivial et du tragique, et du sérieux et du bouffon »[1153]. En particulier, Théophile Gautier est censé jouer le rôle principal dans cette admiration de l'école romantique pour Villon[1154], et avec lui, Théodore de Banville, Baudelaire et Verlaine sont présentés comme des poètes qui subissent l'influence du poète médiéval[1155]. Mais, d'autre part, G. Paris relève que « ce poète cher au romantisme ne plut pas moins aux défenseurs ou restaurateurs de la tradition », dont Désiré Nisard : ce critique remarque que « Villon est vraiment novateur en ce qu'il "n'imite pas le *Roman de la Rose*" », pour échapper à ces froides allégories et à ce savoir indigeste, et le qualifie de « premier poète moderne » et de « poète de la nation »[1156]. Par une telle appréciation des conservateurs, Villon devient même classique[1157]. Cependant, ajoutons au passage qu'il y a une discordance à ce sujet entre le médiéviste et F. Brunet : ce dernier trouve que les jugements sur le poète médiéval furent peu élogieux et que Gautier et Nisard constituent des cas exceptionnels[1158]. Selon F. Brunet, c'est plutôt la génération suivante de Banville, Verlaine et Valéry, qui créa le mythe du poète maudit, en appréciant les formes poétiques de Villon et en les imitant ; cette génération est d'ailleurs marquée par un retour vers les formes poétiques du Moyen Âge[1159].

Afin de montrer l'appréciation définitive de son temps sur ce poète, G. Paris cite un jugement d'un certain A. de Montaiglon daté de 1875[1160]. Nous voyons dans cette citation plusieurs points intéressants. D'abord, A. de Montaiglon souligne le mélange des éléments contraires chez Villon, tels que la bouffonnerie et la gravité, l'émotion et la raillerie, la tristesse et la débauche, et affirme qu'« il a tout, la vigueur et le charme, la clarté et l'éclat, la variété et l'unité, la gravité et l'esprit, la brièveté incisive du trait et la plénitude du sens, la souplesse capricieuse et la fougue violente, la qualité contemporaine et l'éternelle humanité » ; une telle coexistence de traits opposés et variés correspond à ce que nous avons observé chez Anatole France. Ensuite, nous y trouvons encore les formules qui rappellent la critique littéraire d'A. France, par exemple, « si naturel, si net, si franc, si spirituel », « le style suit la pensée avec justesse si vive », « la force et l'*humanité* de la poésie », et « [i]l faut aller jusqu'à Rabelais pour trouver un maître qu'on puisse lui comparer, et qui écrive le français avec la science et l'instinct, avec la pureté et la fantaisie, avec la grâce délicate et la rudesse souveraine que l'on admire dans Villon ». Cette comparaison de Villon avec Rabelais, en tant que maîtres du français, est reprise dans *Le Lys rouge*, dont un personnage, poète anglais, dit :

[1152] *Ibid.*, p. 184.
[1153] *Ibid.*, p. 177.
[1154] *Ibid.*, pp. 176-177.
[1155] *Ibid.*, pp. 184-185.
[1156] *Ibid.*, p. 177.
[1157] *Ibid.*, p. 178.
[1158] F. Brunet, *op. cit.*, p. 522.
[1159] *Ibid.*, p. 523.
[1160] G. Paris, *François Villon*, *op. cit.*, pp. 179-180.

« C'est dans Rabelais et dans Villon que j'ai appris le français. Ils sont de vieux bons maîtres de langage »[1161]. Enfin, A. de Montaiglon fait remarquer que tous les critiques antérieurs sont unanimes à reconnaître que « Villon n'est pas seulement le poète supérieur du XVe siècle, mais il est aussi le premier poète, dans le vrai sens du mot, qu'ait eu la France moderne »[1162]. G. Paris y ajoute que « les auteurs des plus récentes histoires de la littérature française [...] ont tous exprimé sur la poésie de Villon une opinion analogue », sans distinction de discipline littéraire ni de nationalité ; parmi ces auteurs, on voit même le nom de Brunetière, qui refusait toute valeur esthétique à la littérature médiévale[1163].

Venons-en à l'opinion de G. Paris lui-même sur le poète médiéval. Comme le fait remarquer U. Bähler[1164], Villon constitue une exception dans la littérature du XVe siècle aux yeux du philologue, qui n'apprécie pas cette dernière : selon G. Paris, c'est grâce à Villon que la poésie du XVe siècle a pu « sortir de sa banalité emphatique ou maniérée »[1165]. Et U. Bähler relève que G. Paris accentue le fait que « la poésie villonienne, toute cléricale qu'elle soit, rétablirait le contact avec le peuple »[1166] ; nous avons déjà vu que le caractère « populaire » est privilégié chez ce philologue[1167]. En effet, tout en observant que la poésie de Villon n'est pas une poésie vraiment populaire et qu'elle n'était intelligible qu'aux lettrés, G. Paris souligne que le poète « ne fraya que peu avec les grands et ne réussit pas à se faire de son art un instrument de fortune auprès d'eux », et qu'« [i]l écrivit pour s'amuser, pour amuser ses pareils, et pour déverser la masse d'émotions, d'idées et d'observations qui emplissaient le cœur et la cervelle »[1168] ; ce qui renforce l'image de naïveté, de naturel et de désintéressement de l'art de Villon. De plus, G. Paris met en relief la brièveté[1169] et le merveilleux effet de la sincérité[1170] de la poésie villonienne. Selon lui, dans l'œuvre de Villon, « ce qui a le plus charmé les lecteurs des XVIe et XVIIe siècles [...] est son habileté à manier la langue et le vers, sa fantaisie imprévue, sa malice, son enjouement, son talent de description ; aujourd'hui, [...] ce qui nous attache le plus à lui, c'est ce qu'il nous a révélé de son cœur faible et ardent, de son âme mobile, de ses passions, de ses souffrances et de ses remords »[1171]. A. Ahlstrom considère que cette faculté chez Villon de « parler de soi-même avec vérité » attirait surtout Anatole France, qui dit plus d'une fois que « c'est de nous-même que nous parlons et écrivons le mieux »[1172].

[1161] *Le Lys rouge*, *op. cit.*, p. 453.
[1162] G. Paris, *François Villon*, *op. cit.*, p. 180.
[1163] *Ibid.*, p. 181.
[1164] U. Bähler, *op. cit.*, pp. 560-561.
[1165] G. Paris, *François Villon*, *op. cit.*, p. 162.
[1166] U. Bähler, *op. cit.*, p. 561.
[1167] Voir « 2. Problématique des genres de la littérature du Moyen Âge » (I. 1. C. La Philologie – b. Gaston Paris et la littérature médiévale) dans la présente étude.
[1168] G. Paris, *François Villon*, *op. cit.*, p. 161.
[1169] *Ibid.*, p. 161.
[1170] *Ibid.*, p. 187.
[1171] *Ibid.*, p. 187.
[1172] A. Ahlstrom, *op. cit.*, p. 98.

Finalement, on peut rappeler le vif intérêt que Schwob montre pour François Villon. G. Paris exprime ses remerciements pour l'aide considérable de Schwob à son étude[1173], et de son côté, Pierre Champion, qui est l'auteur de la « Notice » pour les *Œuvres complètes* de cet écrivain et qui est lui-même spécialiste de Villon, note le fait que Schwob était en relation épistolaire avec G. Paris[1174]. L'écrivain s'intéressait à Villon depuis son adolescence, à travers l'étude de l'argot, et travaillait avec son maître Auguste Longnon, éditeur des *Œuvres complètes* de Villon, aux Archives Nationales[1175]. Il avait depuis si longtemps un projet d'une grande étude sur Villon, malheureusement inachevée[1176], son enthousiasme pour Villon ressemble à celui d'Anatole France pour Jeanne d'Arc. Schwob a contribué à élucider la qualité littéraire de l'œuvre « étrange » du poète, à mettre en lumière le plus ancien document sur l'argot français, et à situer Villon dans le milieu des malfaiteurs, nommés les Coquillards[1177].

- 2. Jugement d'Anatole France sur François Villon

En ce qui concerne les mentions de Villon par A. France, elles sont discrètes mais significatives. A. Ahlstrom précise qu'« il ne parle de lui qu'en des allusions très rapides et quelques citations non moins brèves »[1178]. Mais, elle ajoute que « ces passages, si restreints soient-ils, laissent discerner ce qui dans ce "mauvais garçon" plaît à Anatole France »[1179] ; nous allons dégager son idée sur le poète à partir de ses écrits.

Bien qu'il consacre un article de *La Vie littéraire* à François Villon en 1892, dans ce compte-rendu de l'étude d'A. Longnon, A. France est « moins subjectif que d'habitude et se borne à résumer d'après Longnon la biographie du vieux poète, sans guère donner d'impressions personnelles »[1180]. Tandis que l'écrivain évoque d'abord la contribution d'A. Longnon et de Marcel Schwob à « la biographie jusque-là obscure et légendaire de François Villon », et les questions philologiques du texte des poésies villoniennes qui « nous sont parvenues dans un tel état de corruption qu'on ne peut se flatter de les ramener à leur pureté première »[1181], il n'aborde pas la valeur littéraire ou artistique de ces poésies. Une petite mention de Jeanne d'Arc attire notre attention dans cet article[1182], et de plus, nous nous apercevons que l'auteur montre une attitude favorable et compatissante envers la vie de ce

[1173] G. Paris, *François Villon*, *op. cit.*, p. 169.
[1174] Pierre Champion, « Notice », in Marcel Schwob, *Œuvres complètes*, t. V-VI, Genève-Paris, Slatkine Reprints, 1985 (réimpression de l'édition de Paris, 1927-1929), p. 11.
[1175] *Ibid.*, pp. 9-10.
[1176] *Ibid.*, pp. 10-11.
[1177] *Ibid.*, pp. 9-10.
[1178] A. Ahlstrom, *op. cit.*, p. 98.
[1179] *Ibid.*, p. 98.
[1180] *Ibid.*, p. 98.
[1181] A. France, « François Villon » (le 14 février 1892), *La Vie littéraire*, sixième série, dans *La Vie littéraire*, vol. III, édition par le Cercle du Bibliophile, *op. cit.*, pp. 477-479.
[1182] *Ibid.*, p. 478.

« mauvais garçon »[1183], qui était « d'un naturel affectueux » et qui fût demeuré « un assez honnête homme, sans la malheureuse affaire »[1184]. Entre autres, nous sommes intéressés par une évocation du caractère religieux de Villon ; l'article se conclut ainsi :

> La fleur de la foi restait intacte dans son âme. Il gardait à Notre Dame la piété d'un enfant.
>
> Enfin, c'était un poète. Dieu ait son âme ![1185]

Une telle piété conservée malgré une vie vagabonde, et une telle croyance en Notre-Dame peuvent être retrouvées dans le conte du « Jongleur de Notre-Dame », de même que dans un autre conte intitulé « Gestas » (dans *L'Étui de nacre*), que nous allons étudier plus loin.

D'autre part, Anatole France cite le nom du poète dans les articles qu'il consacre à des poètes modernes, notamment « Paul Verlaine ». Verlaine est considéré par G. Paris comme « un Villon moderne », à cause de la ressemblance de leurs vies et de leurs personnages : ils connurent « le vice, la misère et la prison », aimèrent « d'un amour alterné Margot et la Vierge Marie », et surent « conserver au milieu de [leur] "ordure" une fleur de rare poésie »[1186]. Comme ce médiéviste, A. France affirme que « Verlaine ressemble beaucoup à Villon », en comparant le premier dont on n'avait pas de nouvelles pendant quinze ans, au second dont la vie est mal connue[1187]. Pour lui, « ce sont deux mauvais garçons à qui il fut donné de dire les plus douces choses du monde »[1188]. F. Brunet observe qu'un tel rapprochement des deux poètes a été repris à cette époque[1189]. De plus, l'écrivain rappelle dans cet article que Villon est admiré en tant que « le meilleur poète de son temps » au XIXe siècle[1190].

Un autre de ces articles fait partie du *Génie latin* : « Sainte-Beuve poète ». Comme le signale ce titre, ici, A. France traite de la poésie de Sainte-Beuve, et fait remarquer qu'un de ses poèmes est inspiré de Villon. Or, dans l'ouvrage de G. Paris, Sainte-Beuve est presque le seul qui contredise à l'exaltation et l'idéalisation du poète médiéval au milieu de son appréciation grossissante ; G. Paris trouve que ce jugement du critique est un peu superficiel[1191]. Compte tenu de cela, nous pourrions voir un sens ironique dans cette remarque d'A. France. Il s'agit des vers qui expriment la tristesse de Sainte-Beuve songeant à la mort de sa mère qui devra arriver un jour : « Et ma mère à son tour mourra. »[1192] Et A. France

---

1183 *Ibid.*, p. 478.
1184 *Ibid.*, p. 480.
1185 *Ibid.*, p. 484.
1186 G. Paris, *François Villon*, *op. cit.*, pp. 184-185.
1187 A. France, « Paul Verlaine » (le 23 février 1890), *La Vie littéraire*, troisième série, *op. cit.*, p. 300.
1188 *Ibid.*, p. 300.
1189 F. Brunet, *op. cit.*, p. 523. Il souligne pourtant que leurs ressemblances ne sont que très superficielles.
1190 « Paul Verlaine », *op. cit.*, p. 304.
1191 G. Paris, *François Villon*, *op. cit.*, pp. 178-179.
1192 *Le Génie latin*, *op. cit.*, p. 299.

compare, lui, une strophe de Villon qui comprend un vers analogue : « J'entends que ma mère mourra »[1193]. Il poursuit cette comparaison par un commentaire :

> François Villon, né dans un siècle dur et sombre, dans le siècle des *danses macabres*, n'était pas fort enclin à la douceur. C'était un mauvais garçon ; mais il se montre, en ce cas particulier, plus sensible de cœur et plus délicat d'expression que son moderne imitateur.[1194]

A. Ahlstrom affirme que l'écrivain souligne ici que « pour exprimer de tels sentiments la naïve simplicité et la spontanéité sont plus puissantes que l'érudition »[1195]. Ce commentaire d'A. France nous révèle qu'il rapproche Villon d'un Moyen Âge « dur et sombre », symbolisé par les « danses macabres », et qu'il juge que la poésie de Villon manque de douceur en général. En outre, nous nous apercevons que pour désigner ce poète médiéval, A. France adopte cette appellation de « mauvais garçon », dans chacun de ces trois articles. Nous y reconnaissons une tendance de l'écrivain à donner du poids plutôt à la facette négative et sombre du poète. D'autre part, ici encore, A. France met en relief le caractère religieux de Villon : en relevant que le vers cité plus haut est suivi par « Et le fils pas ne demourra », A. France fait remarquer que « c'est parce qu'il songe en chrétien que toute la race d'Adam est vouée à la mort » qu'« il ne sépare pas, dans sa pensée, la mort de sa mère de sa propre mort », et déclare que c'est le « trait touchant [qui] manque à la strophe de Sainte-Beuve »[1196]. La piété de Villon donne à son œuvre sa valeur poétique.

- 3. Points communs entre Villon et Anatole France

Voilà presque tout ce qu'A. France dit de François Villon. Cependant, dans les remarques de Jean Dufournet, éditeur de l'œuvre de Villon, sur le caractère de la poésie villonienne, nous pouvons relever plusieurs points communs avec A. France, qui ont pu susciter l'intérêt de l'écrivain pour ce poète. En premier lieu, ainsi qu'Anatole France, Villon est parisien, « homme de la ville »[1197]. Tandis que, comme nous l'avons vu, la culture rurale semble absente du souvenir d'enfance chez A. France, J. Dufournet observe que « la campagne lui [Villon] fait horreur, pour ses décors comme pour ses mœurs »[1198]. Mais, en même temps, tous deux ont ceci de commun qu'ils s'intéressent aux thèmes folkloriques : Villon adopte les motifs de la tradition populaire, comme les fêtes des fous, dans sa poésie, en

[1193] *Ibid.*, p. 299.
[1194] *Ibid.*, p. 299. C'est A. France qui souligne.
[1195] A. Ahlstrom, *op. cit.*, p. 100.
[1196] *Le Génie latin*, *op. cit.*, p. 300.
[1197] Jean Dufournet, « Introduction », dans Villon, *Poésies*, édition de Jean Dufournet, Paris, GF Flammarion, 1992, p. 17.
[1198] *Ibid.*, p. 17.

opposition avec une condamnation de cette coutume par la faculté de théologie de Paris[1199]. J. Dufournet relève que Villon est « représentatif de cette fin du Moyen Âge où la culture populaire, reléguée d'abord dans les fêtes ou certains genres mineurs, pénètre dans la grande littérature, dans les mystères et les mises en proses des chansons de geste », et il voit dans une telle défense de la culture populaire de Villon, sa rancune et sa vengeance, à savoir, une intention de rabaisser les puissants[1200]. Cela peut rappeler le côté autodidacte d'Anatole France, qui n'a pas fait d'études universitaires ; il est possible que l'écrivain s'identifie à Villon par cette posture contre le milieu intellectuel.

En deuxième lieu, nous pouvons déceler une parenté quant à leur conception de la mort. Celle-ci constitue un des grands thèmes chez Villon : il hait la mort du point de vue d'un marginal menacé par la pendaison, tout en se sentant attiré par son omniprésence et sa toute-puissance[1201]. Néanmoins, sa représentation de la mort est différente de celle de ses prédécesseurs et de ses contemporains ; bien que l'obsession de la mort pénètre le Moyen Âge, la description de l'horreur de la mort, comme la souffrance de l'agonie et le cadavre pourri, apparaît de façon plus discrète et retenue chez Villon que chez les autres[1202]. En outre, alors qu'il est connu que la question de l'autre monde après la mort est une préoccupation principale pour l'esprit du Moyen Âge, et pour le christianisme, J. Dufournet déclare que « Jugement dernier et enfer sont pratiquement absents » de l'œuvre de Villon ; c'est parce que « la mort, pour lui, est liée au vieillissement, présence de la mort dans la vie », et qu'il s'efforce d'oublier la mort et de jouir pleinement de la vie, au lieu de se concilier Dieu et la Vierge, pour échapper à cette angoisse de la mort[1203]. Ce qui amène sa poésie jusqu'à une absence totale de Dieu[1204]. D'autre part, il est probable que la pudeur et la discrétion de son expression plaisent à Anatole France, et celui-ci, de son côté, ne croit pas à l'autre monde et recommande constamment les jouissances de la vie, à titre de sceptique et d'épicurien. Nous y ajoutons qu'on le tient pour athée.

En troisième lieu, J. Dufournet souligne dans la poésie villonienne le même caractère que nous avons relevé chez notre écrivain : la représentation d'images chaotiques, de marginaux et de personnages ambigus, en vue de détruire la stabilité et l'autorité dans l'univers. J. Dufournet voit cette spécificité dans la vision carnavalesque de Villon, telle que la procession des figures grotesques et burlesques ou l'animalisation des personnages, qui abolit la hiérarchie, les normes, l'immuable, l'éternel et la séparation nette des catégories[1205]. Surtout, à cette animalisation, J. Dufournet reconnaît la fonction « d'introduire les activités physiologiques du corps, de tout ramener au domaine corporel qui est universel », pour

[1199] *Ibid.*, pp. 31-32.
[1200] *Ibid.*, p. 32.
[1201] *Ibid.*, pp. 18 et 20.
[1202] *Ibid.*, pp. 18-19.
[1203] *Ibid.*, pp. 19-21.
[1204] *Ibid.*, p. 21.
[1205] *Ibid.*, pp. 21-23.

rabaisser l'orgueil de l'homme[1206]. Il est très significatif que dans le carnaval le poète devienne un vieux singe, qui « n'étant ni vraiment homme ni vraiment bête, doit être placé à l'écart, en dehors de toutes les catégories », et que « Villon reconna[isse] n'être qu'un sous-homme, qu'une bête de second plan »[1207], c'est-à-dire un être marginal et humble. Du reste, une telle « philosophie de l'incertitude » se remarque également dans la complexité et l'ambiguïté de la poésie de Villon, venues de la polyvalence sémantique, syntaxique et symbolique, qui donne différents sens au même mot[1208]. Selon J. Dufournet, cette acceptation de l'impossibilité d'appréhender la réalité en face d'un monde ambivalent, instable et difficile, est également représentée par la formule de « Je ris en pleurs », et « [s]euls l'entrelacement et le mélange du bouffon et du grave, de l'ironie et du pathétique peuvent traduire cette vision de l'opacité et de l'incertitude universelles » ; d'ailleurs, cette philosophie n'est pas particulière à Villon, mais elle est partagée durant la seconde moitié du XVe siècle[1209].

En dernier lieu, la réécriture a une valeur littéraire et créative pour Villon, ainsi que pour A. France. J. Dufournet révèle, derrière la poésie de Villon, l'héritage de la tradition philosophique de Jean de Meun et du *Roman de la Rose*, qui remonte jusqu'à Platon et Aristote : la philosophie de la plénitude et de la régénération, qui exalte l'amour et la fécondité contre la mort et la stérilité[1210]. Cette pensée insiste « sur les idées de la plénitude d'un monde sans lacune et d'une chaîne continue des êtres, des plus humbles aux plus élevés », et la chasteté est une offense à l'activité créatrice de Dieu et de la Nature[1211]. Dans cette philosophie, la reproduction ou la reprise sont considérées comme pouvoir de maintenir la continuité sans manque, qui peuvent fortifier le monde, la poésie et le langage[1212]. En effet, Villon « truffe son texte d'allusions à l'actualité littéraire, de reprises, de parodies, d'emprunts à des œuvres antérieures ou contemporaines »[1213]. De fait, J. Dufournet appelle cette tradition de jeux verbaux « la tradition jongleresque »[1214]. Cette expression, qui souligne la variété, le dynamisme et la vulgarité de l'art de Villon, contribue à rapprocher l'image de Villon de celle du jongleur habile et humble de notre écrivain.

- 4. Reprise des textes de Villon par Anatole France

Ayant établi le lien entre ces deux artistes, nous pouvons à présent examiner les emprunts à Villon dans l'œuvre d'A. France. A. Ahlstrom relève que « La Danse des morts », poème de l'écrivain, est inspirée de la « Ballade en vieil langage françois » et de la « Ballade

[1206] *Ibid.*, p. 27.
[1207] *Ibid.*, p. 28.
[1208] *Ibid.*, pp. 34-35.
[1209] *Ibid.*, pp. 35-38.
[1210] *Ibid.*, pp. 29-30.
[1211] *Ibid.*, p. 30.
[1212] *Ibid.*, p. 30.
[1213] *Ibid.*, pp. 30-31.
[1214] *Ibid.*, pp. 30-31.

des Pendus » de Villon[1215]. De même, Anatole France cite un vers du poète dans son conte, « La Chemise », ainsi : « "Et meurent Pâris et Hélène", dit François Villon »[1216] ; ce qui nous révèle que l'écrivain relie étroitement le poète médiéval à l'image de la mort. En particulier, une remarque d'A. Ahlstrom sur l'évocation des vers de Villon dans le conte de « Gestas » est significative. En fait, lors de sa première publication dans *Le Temps* du 19 avril 1891, ce conte était intitulé « Paul Verlaine, *Bonheur* »[1217] ; le rapprochement entre Verlaine et Villon réapparaît. Le protagoniste de ce conte est « un mauvais garçon nommé Gestas, qui fait les plus douces chansons du monde »[1218] ; ce personnage qui rappelle Villon ou Verlaine, un jour, se dégoûte soudainement de sa vie vagabonde et débauchée, et il aspire à se confesser dans une église ; mais le suisse de cette église le jette dehors. Dans cette petite histoire, l'auteur se sert de l'image de la mère de Villon pour la description de l'église dans laquelle le héros entre, ainsi :

> [...] c'était une église « pauvrette et ancienne » comme la mère de François Villon qui, peut-être, en son temps, vint s'y agenouiller et vit sur les murailles, aujourd'hui blanchies à la chaux, ce paradis peint dont elle croyait entendre les harpes, et cet enfer où les damnés sont « bouillus », ce qui faisait grand-peur à la bonne créature.[1219]

Ici, l'auteur utilise la forme ancienne du participe passé « bouillus », et la souligne en mettant ce mot entre guillemets, afin d'insister sur l'atmosphère médiévale. Comme l'observe A. Ahlstrom, ce passage est basé sur la « Ballade que Villon feist à la requeste de sa mere pour prier Nostre Dame » de Villon, surtout sa quatrième strophe :

> Femme je suis pauvrette et ancïenne,
> Qui rien ne sais ; oncques lettre ne lus.
> Au moutier vois, dont suis paroissïenne,
> Paradis peint où sont harpes et luths,
> Et un enfer où damnés sont boullus :
> L'un me fait peur, l'autre joie et lïesse.
> La joie avoir me fais, haute déesse,
> A qui pécheurs doivent tous recourir,
> Comblés de foi, sans feinte ne paresse :
> En cette foi je veuil vivre et mourir.[1220]

[1215] A. Ahlstrom, *op. cit.*, pp. 99-100.
[1216] « La Chemise », *op. cit.*, p. 412. Ce vers provient du *Testament*, vers 313 (Villon, *Poésies*, *op. cit.*, p. 106).
[1217] « Notes et variantes », dans A. France, *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 1426.
[1218] A. France, « Gestas », *L'Étui de nacre*, *op. cit.*, p. 940.
[1219] *Ibid.*, p. 945.
[1220] Villon, *op. cit.*, p. 166. Voici une traduction en français moderne par J. Dufournet : « Femme je suis, pauvre et vieille, qui ne sais rien ; jamais je n'ai pu lire une seule lettre. Je vois dans l'église dont je suis paroissienne un

Par comparaison de ces deux textes, nous trouvons que le contenu du premier est très fidèle à celui du second. Dans l'article intitulé « François Villon » aussi, Anatole France évoque la mère de Villon en se référant à cette même strophe[1221]. J. Levaillant suggère que l'écrivain voit en elle sa propre mère qui est « pauvrette et ancienne », et qui croit au paradis et à l'enfer[1222]. A. Ahlstrom, de son côté, considère qu'A. France représente, à travers cette évocation, « [la] candeur enfintine et [la] préoccupation de la mort qui caractérisent "les siècles de foi" »[1223]. Or, l'histoire de « Gestas » se déroule dans le Paris du XIXe siècle, mais le nom de Gestas rappelle l'Antiquité, car il est emprunté au larron crucifié à la droite de Jésus-Christ[1224]. De surcroît, l'image de la femme pieuse du Moyen Âge y est superposée, comme une métaphore de la pureté et de la naïveté de la croyance du vagabond ; ce mélange des époques peut représenter l'universalité et l'intemporalité du sujet exprimé dans ce conte. Et l'important est qu'Anatole France semble envisager l'image villonienne comme un symbole de la piété médiévale.

Nous pouvons rapprocher cette image de Villon d'un autre conte, « Le Jongleur de Notre-Dame ». D'abord, cette figure de la mère de Villon, qui craint l'enfer, qui prie Notre-Dame et qui est pieuse et ignorante, correspond à la figure du héros du « Jongleur de Notre-Dame » ; les motifs apparus dans la ballade de Villon, tels que l'ignorance, l'humilité et la croyance en la Sainte Vierge, constituent le sujet principal de ce dernier conte. Puis, outre le fait que ce conte partage avec le conte « Gestas » le thème de la conversion d'un vagabond, la figure même de Villon est souvent reliée au jongleur en général. Non seulement J. Dufournet relève les bateleurs présentés dans le *Testament*, mais il évoque l'image du jongleur, à propos du thème du « rire en pleur »[1225], de l'aspect ludique de la tradition populaire[1226], et de l'habileté de la réutilisation des textes antérieurs[1227]. Et A. France, de son côté, retient d'A. Longnon l'hypothèse selon laquelle Villon est le petit-fils d'un bateleur nommé Horace[1228]. D'ailleurs, il ne serait pas difficile de voir l'image du jongleur en Villon, qui est poète errant. Il semble donc très probable que la poésie de Villon représente une sorte de modèle du christianisme populaire du Moyen Âge pour Anatole France, et que cet écrivain fasse de l'image villonienne une des sources principales, pour reproduire « Le Jongleur de Notre-Dame ».

---

paradis peint où sont harpes et luths, et un enfer où les damnés sont bouillis : l'un me donne peur, l'autre joie et allégresse. Obtiens-moi la joie, puissante déesse, à qui les pécheurs doivent tous recourir, emplis de foi, sans défaillance ni paresse : en cette foi je veux vivre et mourir. » (p. 167).

1221 « François Villon », *op. cit.*, p. 478.
1222 J. Levaillant, *op. cit.*, pp. 326-327.
1223 A. Ahlstrom, *op. cit.*, p. 99.
1224 « Gestas », *op. cit.*, p. 940.
1225 J. Dufournet, *op. cit.*, pp. 29 et 36-37.
1226 *Ibid.*, p. 31.
1227 *Ibid.*, pp. 30-31.
1228 « François Villon », *op. cit.*, p. 478.

d. *L'Imitation de Jésus-Christ*

Enfin, nous allons examiner *L'Imitation de Jésus-Christ*, par rapport à A. France. La « Préface » de cet ouvrage par F. de Lamennais, datée de 1824, nous révèle qu'on en publiait d'innombrables traductions en français jusqu'au XIXe siècle : parmi les traductions principales, il cite en particulier celles des XVIIe et XVIIIe siècles[1229]. De même que l'œuvre de Villon, l'*Imitation* est un ouvrage qui est lu sans interruption depuis le Moyen Âge, même au Siècle des Lumières. F. de Lamennais y souligne la recommandation de l'humilité, à l'image des petits enfants[1230], et la simplicité d'esprit et de style, qui contient « quelque chose de céleste »[1231], et qui est opposée à « l'orgueil philosophique » et à la corruption par le raisonnement[1232]. Ces caractéristiques nous semblent devoir capter l'attention d'Anatole France. De plus, l'intéressant est que les deux grands savants qui ont exercé une grande influence sur notre écrivain, à savoir Michelet et Renan, ont écrit chacun un article sur ce livre médiéval. Envisageons leurs deux articles, afin de nous faire une idée du point de vue porté sur cet ouvrage par deux écrivains du XIXe siècle, et à leur suite par Anatole France, qui fut probablement leur lecteur.

- 1. *L'Imitation de Jésus-Christ* aux yeux de Michelet

À proprement parler, ce n'est pas un article, mais un chapitre de l'*Histoire de France*, que Michelet consacre à l'*Imitation*. Une réflexion sur l'*Imitation* occupe le premier chapitre du livre X du tome V, et précède les chapitres sur l'histoire de Jeanne d'Arc ; Michelet rapproche donc la problématique de l'*Imitation* de celle de Jeanne d'Arc. L'historien qualifie cet ouvrage du « plus beau livre chrétien après l'Évangile », et considère que « [l]a mort du monde ancien, la mort du moyen âge, ont porté » ce livre[1233]. P. Petitier fait remarquer que l'auteur tient là l'*Imitation* pour l'expression d' « une nouvelle forme de spiritualité qui se manifeste au début du XVe siècle », dans laquelle la figure de Jeanne apparaît[1234]. De plus, toujours selon P. Petitier, chez l'historien, à l'*Imitation*, qui est un livre vivant capable de transformer la vie et l'histoire, répond la vie légendaire de Jeanne, qui appelle à l'action[1235]. En effet, Michelet affirme que la passion de Jeanne d'Arc est une reproduction de la passion du Christ, c'est-à-dire « L'Imitation de Jésus-Christ »[1236].

Et un tel argument le conduit à souligner les caractères populaires et français de ce

[1229] F. de Lamenais, « Préface », dans *L'Imitation de Jésus-Christ*, traduction nouvelle avec des réflexions à la fin de chaque chapitre par l'abbé F. de Lamenais, Paris, Brepols, 1996 (réimpression), pp. 16-19.
[1230] *Ibid.*, pp. 14-15.
[1231] *Ibid.*, p. 6.
[1232] *Ibid.*, pp. 13 et 16.
[1233] J. Michelet, *Histoire de France. Jeanne d'Arc, Charles VII*, t. V, *op. cit.*, p. 7.
[1234] P. Petitier, « Présentation », *op. cit.*, p. VI.
[1235] *Ibid.*, p. VI.
[1236] J. Michelet, *Histoire de France*, t. V, *op. cit.*, p. 18.

livre. Michelet met l'accent sur le fait paradoxal que ce livre de solitude, parlant de recueillement monastique, ait pu contribuer à rendre au genre humain le mouvement et l'action : c'est un livre pratique[1237]. Et il suppose que la transmission de ce « livre populaire » fut rapide, au commencement du XVe siècle, où les gens « éprouv[èrent] un besoin tout nouveau, de reproduire, de répandre la pensée »[1238], avec la diffusion de l'imprimerie[1239]. L'historien considère l'*Imitation* comme le premier livre religieux traduit du latin en français[1240], qui permit au peuple d'entendre « la parole divine, non plus dans la langue des morts, mais comme parole vivante, non comme formule cérémonielle, mais comme la voix vive du cœur, [sa] propre voix, la manifestation merveilleuse de [sa] secrète pensée »[1241]. Il proclame la supériorité de la version fançaise médiévale, intitulée « Internelle consolation », dont la forme et le style se caractérisent par la naïveté, la netteté et le mouvement vif et bref, sur la version originale en « latin barbare », marquée par les « lourdes rimes » et « les cadences grossières »[1242]. Michelet relève que le clergé catholique sentait dans une telle envie d'écouter directement la voix de Dieu, sans intermédiaire de la prédication des hommes d'Église qui ne faisaient que décevoir l'âme religieuse, « une sorte d'avant-goût du protestantisme »[1243].

En signalant qu'il existe mille éditions françaises et soixante traductions en français de *L'Imitation de Jésus-Christ*[1244], Michelet affirme que la France est le pays qui a subi sa plus grande influence ; car, au milieu du péril mortel, le peuple français avait véritablement besoin de ce livre, pour retrouver la source de vie[1245]. En outre, l'historien note que, alors que « [c]'est un livre chrétien, universel, non point national », « [s]'il pouvait être national, il serait plutôt français » : commentant l'*Imitation*, il affirme qu'elle « n'a ni élan pétrarchesque des mystiques italiens, encore moins les fleurs bizarres des Allemands, leur profondeur sous formes puériles, leur dangereuse mollesse de cœur », mais qu'« il y a plus de sentiments que d'images ; cela est français »[1246].

D'autre part, Michelet affirme que la merveille de l'*Imitation* est « la mesure et la sagesse »[1247]. Selon lui, « [l]'âme y marche entre les deux écueils : matérialité, mysticité ; elle y touche et n'y heurte pas ; [...] elle passe dans sa simplicité »[1248]. Et son explication de cette « simplicité » nous intéresse beaucoup : « cette simplicité-là n'est pas une qualité naïve, c'est bien plutôt la fin de la sagesse ; comme la *seconde ignorance*, dont parle Pascal, l'ignorance

[1237] *Ibid.*, pp. 12-13.
[1238] *Ibid.*, pp. 14-15.
[1239] *Ibid.*, p. 8.
[1240] P. Petitier, « Présentation », *op. cit.*, p. X.
[1241] J. Michelet, *Histoire de France*, t. V, *op. cit.*, p. 14.
[1242] *Ibid.*, pp. 12-13.
[1243] *Ibid.*, pp. 15-16.
[1244] *Ibid.*, p. 8.
[1245] *Ibid.*, pp. 16-17.
[1246] *Ibid.*, p. 16.
[1247] *Ibid.*, p. 10.
[1248] *Ibid.*, p. 10.

qui vient après la science » ; Michelet l'appelle « simplicité dans la profondeur », et observe qu'elle est « particulièrement le caractère du troisième livre de l'Imitation »[1249]. De plus, il admire l'« intelligence compatissante de nos faiblesses et de nos chutes » qui est apparue dans ce livre, lorsque le christianisme a acquis l'expérience, l'indulgence et l'amour harmonisé, après avoir longtemps vécu[1250]. D'ailleurs, P. Petitier rappelle qu'une telle importance donnée par l'historien à l'*Imitation* est jugée excessive par certains critiques contemporains[1251].

En outre, il est significatif pour nous que Michelet prête attention au thème de « l'imitation ». Il accentue le fait que « [l]e christianisme, dans son principe même, n'est autre chose que l'imitation du Christ », il en est de même de la vie des saints et des règles monastiques : le Christ confère le suprême modèle[1252]. L'historien rappelle dans la note que « [l]'antiquité avait entrevu l'idée de l'*Imitation* », et cite les exemples des pythagoriciens et de Platon qui définissent la vertu comme imitation de dieu[1253]. Nous voyons un trait de « l'imitation », même dans la mention du besoin de « reproduire, de répandre la pensée » de cette époque, citée ci-dessus. Tandis que Michelet n'admire pas « l'imitation » aux treizième et quatorzième siècles, en particulier l'imitation à la façon de saint François d'Assise, jugée trop matérielle ou trop mystique[1254], il nous est possible d'y noter un sens positif et sacré que l'imitation ou la répétition avaient au Moyen Âge, où l'on n'accordait guère d'importance à l'originalité.

En ce qui concerne l'établissement du texte de l'*Imitation*, Michelet suppose qu'il fut arrêté dans la présente forme vers 1400[1255]. Par ailleurs, l'historien signale que le livre « a bien l'air de partir de plus loin et d'avoir été préparé dans les siècles antérieurs »[1256], ce qui suggère qu'il a été établi par les travaux de plusieurs personnes. Comme le fait F. de Lamennais[1257], Michelet met en relief l'anonymat de l'auteur de l'*Imitation*, et pour une bonne réponse à cette question, il se reporte à la parole de saint François de Sales : « L'auteur, [...] c'est le Saint-Esprit »[1258].

- 2. *L'Imitation de Jésus-Christ* aux yeux de Renan

Cette problématique de l'auteur est approfondie davantage chez le philologue Renan, comme le signale le titre de son article : « L'Auteur de L'Imitation de Jésus-Christ ». Cet article est paru comme un compte-rendu d'une étude de Pierre Alexandre Paravia, dans *Le*

1249 *Ibid.*, p. 10. C'est Michelet qui souligne.
1250 *Ibid.*, p. 11.
1251 P. Petitier, « Présentation », *op. cit.*, p. X.
1252 J. Michelet, *Histoire de France*, t. V, *op. cit.*, pp. 8-9.
1253 *Ibid.*, p. 8.
1254 *Ibid.*, p. 10.
1255 *Ibid.*, p. 10.
1256 *Ibid.*, p. 8.
1257 F. de Lamenais, *op. cit.*, p. 5.
1258 J. Michelet, *Histoire de France*, t. V, *op. cit.*, p. 8.

Journal des Débats, le 16 janvier 1855, et Renan l'ouvre par cette phrase : « C'est un immense avantage pour un livre destiné à la popularité que d'être anonyme. L'obscurité des origines est la condition du prestige »[1259]. Il tient l'anonymat de l'auteur pour un mérite, et se réclame de l'exemple de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* : suivant la théorie d'un Wolf, Renan affirme que « la création impersonnelle du génie épique de la Grèce » dans ces ouvrages constitue « la première condition de l'admiration sérieuse d'Homère »[1260]. Le philologue considère même que « [l]e charme de la Bible vient en partie de ce que l'auteur de chaque livre est si souvent ignoré »[1261]. Quand il déclare que « [l]a perfection est précisément que l'auteur se soit oublié à ce point qu'il ait négligé de signer, ou que son livre ait répondu si complètement à la pensée d'une époque »[1262], Renan représente l'idée philologique de cette époque selon laquelle le texte est l'expression de l'esprit et des mœurs de son temps[1263]. L'anonymat devient jusqu'à une partie de la qualité de l'ouvrage. À propos de l'*Imitation*, Renan dit que « [l]'histoire des diverses littératures n'offre peut-être aucun ouvrage dont la paternité soit aussi effacée » ; une telle absence de l'auteur, selon lui, abolit le temps et le lieu, et ce qui montre ce livre comme « une inspiration d'en haut qui n'a point traversé, pour arriver jusqu'à nous, la conscience d'un homme »[1264].

Néanmoins, le philologue ne néglige pas les recherches sur l'auteur. Sur ce sujet controversé, il est d'accord avec Paravia, qui croit que l'auteur de l'*Imitation* n'est ni Gerson, ni Thomas a-Kempis, mais Jean Gersen, abbé de Saint-Étienne de Verceil[1265]. Renan imagine que cet auteur est un ascète inconnu qui a l'âme pure et élevée[1266]. De plus, en considérant Thomas a-Kempis comme compilateur d'un recueil d'opuscules ascétiques qui contribuera à la diffusion de l'*Imitation*, il dit que « L'âme douce et honnête de ce bon scribe », qui ne pouvait trouver le repos « "qu'avec un petit livre dans un petit coin" (*in angello cum libello*) », répond à l'âme de l'auteur de l'*Imitation*[1267] ; il est très intéressant qu'Anatole France reprenne cette phrase latine dans son article, en parlant des moines savants du Moyen Âge[1268]. Renan se réclame de l'admiration de Michelet pour ce livre dans lequel on « sent partout une maturité puissante, une douce et riche saveur d'automne », et comme cet historien, il prône la sagesse profonde présentée dans l'*Imitation*, ainsi : « Celui-ci [l'auteur de l'*Imitation*] avait goûté le monde, il est vrai, et sans cela aurait-il trouvé des accents si délicats pour en dire la vanité ? », et « [d]e l'essai qu'il fit du monde, il ne reste dans son œuvre ni regret ni amertume,

[1259] E. Renan, « L'Auteur de L'Imitation de Jésus-Christ », dans *Études d'histoire religieuse*, *op. cit.*, p. 231.
[1260] *Ibid.*, p. 231.
[1261] *Ibid.*, p. 231.
[1262] *Ibid.*, p. 231.
[1263] D. Maingueneau, *op. cit.*, p. 2.
[1264] E. Renan, « L'Auteur de L'Imitation de Jésus-Christ », *op. cit.*, p. 232.
[1265] *Ibid.*, pp. 233-237.
[1266] *Ibid.*, p. 235.
[1267] *Ibid.*, p. 235.
[1268] « M. Leconte de Lisle à l'Académie française », *op. cit.*, p. 94.

mais expérience et sagesse consommée »[1269]. Et de même que F. de Lamennais, le philologue oppose strictement l'esprit de l'*Imitation* au raisonnement subtil, surtout à la scolastique[1270]. Renan voit donc dans ce livre une « production si caractéristique du mysticisme chrétien », qui provient de la vie monacale, de la vie intérieure et du sentiment[1271] ; ici, il apparaît une différence entre ce philologue et Michelet, qui dissociait le livre des mystiques. Si Renan partage avec Michelet l'idée selon laquelle ce livre ne porte pas trace de l'influence des ordres mendiants[1272], au contraire du second, le premier place l'*Imitation* dans la famille spirituelle qui, partant de Joachim de Flore, s'unit aux franciscains[1273].

Sur les autres points, la discordance entre les deux savants est plus nette et plus grave. Le premier point est la question de la datation du livre : tandis que Michelet croit qu'il fut achevé vers le XIVe et le XVe siècles, Renan affirme que l'*Imitation* est du XIIIe siècle, période qu'il tient pour « la fleur du moyen âge ». Au contraire, la fin du moyen âge, de 1300 à 1450 en particulier, est pour le philologue une période de décadence triste, froide et pâle, qui est envahie par la scolastique pédante ; il souligne que l'*Imitation* n'est point empreinte de ces traits décadents des XIVe et XVe siècles, mais de ceux de « la fleur du moyen âge »[1274]. Le deuxième point concerne la nationalité : à la différence de l'historien, Renan trouve fort probable le fait que ce livre soit originaire d'Italie, de sorte qu'il n'y voit rien de français[1275]. Selon Renan, « la France n'a jamais été bien convaincue de la vanité du monde », et l'esprit français, par son caractère essentiel, n'a ni la poésie ni la mystique, qui consistent à dépasser le monde[1276].

Renan considère que cette « vanité du monde » est devenue la base de la mystique chrétienne, et que l'origine de cette idée se trouve dans le livre de *l'Ecclésiaste*[1277]. Il est intéressant que le philologue adopte une attitude négative à l'égard de cette idée, tout en reconnaissant que « [l]'*Imitation* est la plus parfaite et la plus attrayante expression de ce système » ; selon lui, l'esprit moderne ne saurait accepter cette idée de « la vanité du monde » qu'avec beaucoup de réserve[1278]. Il reproche au mysticisme d'avoir trop négligé « un élément essentiel de la nature humaine, la curiosité », et à l'auteur de l'*Imitation* de n'avoir guère compris la passion intellectuelle[1279]. En adepte du scientisme et du positivisme qu'il est, Renan condamne l'idée de *l'Ecclésiaste* selon laquelle « rien de nouveau sous le soleil », comme « un point de vue bien réduit de l'universalité des choses » : « L'esprit humain, de son

[1269] E. Renan, « L'Auteur de L'Imitation de Jésus-Christ », *op. cit.*, p. 234.
[1270] *Ibid.*, pp. 234 et 237-238.
[1271] *Ibid.*, pp. 234-235.
[1272] *Ibid.*, p. 238.
[1273] *Ibid.*, p. 239.
[1274] *Ibid.*, pp. 237-238.
[1275] *Ibid.*, pp. 238-239.
[1276] *Ibid.*, p. 239.
[1277] *Ibid.*, pp. 239-240.
[1278] *Ibid.*, p. 240.
[1279] *Ibid.*, pp. 240-242.

temps, débordait la science ; la science, de nos jours, déborde l'esprit humain »[1280]. Et il regarde l'*Imitation* comme une production des âmes choisies, vouées au culte d'une idée dans la vie monastique, détachée de la vie séculière[1281]. Du reste, Renan qualifie, d'une part, l'écriture de l'*Imitation* de « pages pleines de suavité et de naïf abandon »[1282], d'autre part, il présente la brièveté de la formule expressive et la simplification de la vie par l'ascétisme, comme des choses dangereuses pour l'esprit humain[1283].

- 3. *L'Imitation de Jésus-Christ* et Anatole France

Sur ces derniers points, cette fois-ci, nous reconnaissons la divergence de vues entre Renan et A. France. D'abord, au contraire de son maître, l'idée biblique de « rien de nouveau sous le soleil » est si chère à A. France qu'il rédige un fragment relatif à ce thème dans *Le Jardin d'Épicure*[1284] : il affirme que cette formule reste valable même dans son temps. De ce fait, il serait possible de dire que la philosophie de cet écrivain diffère du scientisme de Renan. D'autre part, Anatole France reconnaît que l'*Imitation* est très utile pour les modernes ; cette opinion est exprimée dans un article intitulé « Mensonges, par M. Paul Bourget », de *La Vie littéraire*.

Bien que cet article soit un compte-rendu du roman de Bourget, l'auteur consacre beaucoup de lignes dans cet article à des remarques sur *L'Imitation de Jésus-Christ*, et ajoute une épigraphe pour introduire un passage de ce livre (le chapitre VIII du livre I), qui donne des avertissements sur la relation avec les gens du monde : « Ne flattez point les riches et ne désirez point de paraître devant les grands », ou « [n]'ayez de familiarité avec aucune femme, mais recommandez à Dieu toutes celles qui sont vertueuses »[1285], pour n'en citer qu'une partie. Et pour A. France, si le héros de Bourget avait relu ces phrases de l'*Imitation*, il n'aurait pas éprouvé la pire des souffrances[1286] : en effet ce jeune poète pauvre, qui est reçu soudainement dans les salons et ébloui par les existences luxueuses, est trahi par une femme aimée, et à la fin, il tente de se suicider[1287].

Au sujet de l'*Imitation*, Anatole France n'aborde jamais les questions difficiles de son auteur et de sa datation, qui préoccupaient Michelet et Renan. Sa perspective est donc différente, et semble plus littéraire et humaine qu'historienne. A. France se contente de dire que l'*Imitation* a été « composée dans un âge de foi, par un humble ascète, pour des âmes

[1280] *Ibid.*, p. 240.
[1281] *Ibid.*, pp. 242-243.
[1282] *Ibid.*, p. 233.
[1283] *Ibid.*, p. 241.
[1284] *Le Jardin d'Épicure*, *op. cit.*, pp. 445-447.
[1285] A. France, « Mensonges, par M. Paul Bourget » (le 13 novembre 1887), *La Vie littéraire*, première série, *op. cit.*, p. 308.
[1286] *Ibid.*, p. 309.
[1287] *Ibid.*, pp. 310-313.

pieuses et solitaires »[1288]. Cependant, comme les grands savants, le romancier admire la connaissance profonde de l'auteur sur le monde et l'humain : « Il connaissait profondément la vie ; il avait pénétré les secrets de l'âme et ceux des sens »[1289]. En outre, A. France observe qu'« [i]l connaissait les passions mieux que ceux qui les éprouvent », et qualifie ses sentences de « joyaux de psychologie »[1290]. L'écrivain souligne un contraste entre l'ouvrage de Bourget qui « est désespérant d'un bout à l'autre » et l'*Imitation*, dans laquelle il lit « les paroles salutaires »[1291]. Alors qu'il émet des réserves sur l'efficacité réelle du livre, en relevant que « nous n'aimons pas qu'on nous sauve » et que « [n]ous craignons, au contraire, qu'on nous prive de la volupté de nous perdre »[1292], cela n'empêche pas qu'il affirme, en principe, l'actualité des leçons données par l'*Imitation*. De plus, selon Anatole France, elles sont efficaces même pour les gens qui n'ont pas de piété : « l'*Imitation* [...] [convient] admirablement aujourd'hui aux sceptiques et aux gens du monde » ; « [u]n pur déiste, un doux athée peut en faire son livre de chevet. Bien plus, je sens par moi-même que ce délicieux écrit doit être mieux goûté, du moins dans quelques-unes de ses parties, par ceux qui doutent ou qui nient que par ceux qui adorent et qui croient »[1293]. Enfin, il est significatif qu'A. France remarque un mélange d'éléments contraires, auquel il est sensible : « le solitaire dont c'est l'ouvrage alliait à de célestes espérances une sagesse humaine que l'homme de peu de foi est particulièrement apte à goûter »[1294]. A. Ahlstrom fait remarquer que « France fait ici ce que Lemaître fit plus longuement dans son étude sur *L'auteur de l'Imitation* » ; d'ailleurs, d'après elle, cela n'indique pas qu'A. France s'inspire de Jules Lemaître, mais qu'ils subissent l'influence commune de Renan[1295]. Et A. Ahlstrom voit dans le conseil de la pratique du livre aux contemporains l'écho de la théorie d'A. France selon laquelle « le monde ne change guère d'une époque à l'autre », comme en témoigne cette phrase tirée du même article[1296] : « [...] est-ce que chaque génération ne refait pas nécessairement ce que les précédentes avaient fait ? Qu'est-ce que vivre sinon recommencer ? Est-ce que tous nous ne faisons pas, chacun à notre tour, les mêmes découvertes désespérantes ? »[1297].

Anatole France tire parti de l'*Imitation* pour ses autres textes. Dans deux de ses ouvrages, l'auteur se réclame des préceptes de l'*Imitation*, qui conseille de ne pas s'approcher des femmes, de même que dans le compte-rendu déjà vu. Le premier de ces ouvrages est *Le Livre de mon ami*. Au début du chapitre XI intitulé « La Forêt de myrtes », A. France cite quelques lignes directement tirées de l'*Imitation* :

[1288] *Ibid.*, p. 309.
[1289] *Ibid.*, p. 309.
[1290] *Ibid.*, p. 309.
[1291] *Ibid.*, p. 314.
[1292] *Ibid.*, p. 314.
[1293] *Ibid.*, p. 309.
[1294] *Ibid.*, p. 309.
[1295] A. Ahlstrom, *op. cit.*, pp. 65-66.
[1296] *Ibid.*, p. 66.
[1297] « Mensonges, par M. Paul Bourget », *op. cit.*, p. 313.

Fuis avec un grand soin la pratique des femmes ;
Ton ennemi par là peut savoir ton défaut.
Recommande en commun aux bontés du Très-Haut
Celles dont les vertus embellissent les âmes,
Et, sans en voir jamais qu'avec un prompt adieu,
Aime-les toutes, mais en Dieu.[1298]

Dans ce chapitre, le narrateur raconte un souvenir de ses dix-sept ans : il était si timide et si confus auprès d'une femme qu'il admirait, qu'il lui a répondu « Oui monsieur », et cette maladresse le déprimera très longtemps. Et cet épisode fait éprouver au narrateur « la bonté de ce précepte »[1299], qui lui semblait bizarre quand il l'avait appris dans sa jeunesse[1300]. Cette fois-ci, la leçon de l'*Imitation* est évoquée dans un contexte humoristique et plaisant.

Le deuxième ouvrage est au contraire plus sombre : un conte intitulé « La Fille de Lilith » (dans *Balthasar*), dans lequel un jeune homme s'éprend d'une femme mystérieuse[1301]. On y relève une réminiscence de ce précepte, dans le conseil d'un curé au héros[1302] : « tu crois [...] aimer [les femmes] en Dieu, mais c'est Dieu que tu aimes en elles »[1303]. En particulier les préceptes sur les femmes paraissent avoir beaucoup frappé l'écrivain dans l'*Imitation*[1304]. Quand il rappelle une telle leçon, il présuppose toujours que les hommes ne peuvent pas la suivre ; Anatole France semble attiré par une compréhension de la faiblesse des hommes dans ce conseil plutôt que par sa justesse ou son utilité.

D'autre part, l'écrivain évoque le titre du livre dans *Le Génie latin*, parmi les livres préférés de Marguerite de Navarre : Aristote, *La Légende dorée*, et la *Table ronde*[1305]. Cela nous suggère qu'il tient l'*Imitation* pour une des œuvres représentatives du Moyen Âge. Ailleurs, dans l'article sur « Paul Verlaine » dans *La Vie littéraire*, en remarquant que « Paul Verlaine a écrit les vers les plus chrétiens que nous ayons en France », l'auteur se réfère à Jules Lemaître, qui « disait que telle strophe de *Sagesse* rappelait par l'accent un verset de l'*Imitation* »[1306]. Et A. France observe que les poésies spirituelles du XVIIe siècle se sont inspirées de l'*Imitation* et des Psaumes[1307]. À propos de ces remarques sur l'influence du livre sur de nombreux poètes, A. Ahlstrom souligne que, « [p]as plus qu'eux tous, France

[1298] *Le Livre de mon ami*, *op. cit.*, pp. 514-515.
[1299] *Ibid.*, p. 516.
[1300] *Ibid.*, pp. 514-515.
[1301] A. France, « La Fille de Lilith », *Balthasar*, *op. cit.*, pp. 616-628.
[1302] A. Ahlstrom, *op. cit.*, p. 64.
[1303] « La Fille de Lilith », *op. cit.*, p. 621.
[1304] A. Ahlstrom, *op. cit.*, p. 64.
[1305] *Le Génie latin*, *op. cit.*, p. 19.
[1306] « Paul Verlaine », *op. cit.*, p. 302.
[1307] *Ibid.*, p. 302.

n'échappe à l'influence de l'*Imitation* qui était "à la mode" »[1308]. Enfin, il est intéressant qu'A. France compare l'*Imitation* à Bouddha, qui sait « le néant douloureux de l'homme et de la vie », et qui « souhaite la paix à toutes les créatures ». Dans un autre article de *La Vie littéraire* il désigne l'*Imitation* comme « l'œuvre du Bouddha des chrétiens »[1309].

Selon encore A. Ahlstrom, l'*Imitation* intéressait A. France à deux points de vue : le premier est que le livre est une « œuvre médiévale à travers laquelle il pouvait comprendre l'âme de cette époque et la foi qui la dirigeait »[1310]. À cet égard, le fait que l'écrivain adopte la phrase latine « in angello cum libello », que Renan utilisait pour l'auteur de l'*Imitation,* pour les moines du Moyen Âge en général, peut nous révéler qu'il voit dans l'esprit de ce livre un modèle de l'âme des religieux à cette époque ; la description des personnages comme Barnabé (« Le Jongleur de Notre-Dame »), Fra Giovanni (« L'Humaine Tragédie ») et Fra Mino (« Saint Satyre »), peut être fondée sur ce modèle. Et il est possible que ce soit cette image des moines donnée par la lecture de l'*Imitation* qui explique l'attitude favorable et attendrie de l'écrivain envers les moines, malgré son anticléricalisme. Par ailleurs, l'intérêt de ce livre ne se limite pas à l'époque médiévale. Le deuxième point de vue consiste dans la possibilité d'appliquer les préceptes de l'*Imitation*, même au XIXe siècle, et même si l'on est sceptique[1311]. Il est certain qu'A. France considère ces préceptes comme intemporels et universels, ayant une affinité avec une religion d'un système complètement différent.

En ce qui concerne ces quatre objets d'intérêt, sauf dans le cas de Jeanne d'Arc, A. France en réalité n'approfondit pas des recherches personnelles, mais il a tendance à reprendre les études de ses contemporains. En cela, il s'inscrit dans une vogue d'époque, globalement intéressée par les formes médiévales. Cependant, nous reconnaissons plusieurs traits communs parmi ces objets, qui signalent la force particulière de ces figures dans l'imaginaire francien. En premier lieu, ces quatre objets, Jeanne d'Arc, saint François d'Assise, François Villon et *L'Imitation de Jésus-Christ*, ont des caractéristiques importantes que nous avons déjà observées dans les parties précédentes : la religiosité (christianisme), la pureté (ou la simplicité, la naïveté) et le caractère populaire et humble. Aussi est-il possible de dire que l'écrivain identifie ces éléments surtout dans les œuvres du Moyen Âge, ou plutôt qu'il considère cette époque comme paradigmatique pour représenter ces éléments qui s'imposent chez lui. De plus, nous insistons sur le fait qu'on voyait dans la simplicité, en particulier celle de saint François et de l'*Imitation*, une sorte de profondeur ; paradoxalement, cette « simplicité » n'est pas simple.

Mais, en deuxième lieu, il est important que les quatre objets, Jeanne d'Arc, François

[1308] A. Ahlstrom, *op. cit.*, p. 66.
[1309] A. France, « Nouveaux Dialogues des Morts : Une Gageure », *La Vie littéraire*, troisième série, *op. cit.*, pp. 327-328.
[1310] A. Ahlstrom, *op. cit.*, p. 64.
[1311] *Ibid.*, p. 64.

d'Assise, Villon et l'*Imitation,* ne soient pas rattachés de façon exclusive au temps médiéval, pour A. France. En effet, ceux-ci dépassent le Moyen Âge, tantôt en servant de présages des époques à venir, tantôt en présentant des vérités actuelles et universelles. Bien que ces figures et ce livre soient censés représenter l'époque médiévale, il y a une ambiguïté dans leur caractère médiéval. Vu l'intérêt de l'écrivain pour la question religieuse, celui-ci met sans nul doute à profit des thèmes du Moyen Âge pour traiter surtout du sujet religieux, dans une époque de foi où cette problématique apparaît le plus nettement. Néanmoins, un tel caractère des quatre objets médiévaux nous révèle encore que chez A. France le Moyen Âge n'est pas enfermé dans la singularité, mais ouvert à l'universalité de la nature humaine qui ne change guère, et qu'il n'est pas détaché des temps modernes, même en ce qui concerne la religion.

En troisième lieu, ces quatre objets sont tous capables de réconcilier des dimensions contradictoires, surtout l'humble et l'élevé, ou le vulgaire et le sacré : par exemple, bien qu'ils s'inscrivent dans le culte catholique, chacun d'eux montre plus ou moins une déviation du catholicisme, parfois même un caractère hérétique. Il semble très probable qu'A. France ait choisi plutôt des objets qui comprennent une telle équivoque ou ambivalence, et qui peuvent anéantir la catégorisation et la hiérarchisation. Ne voit-il pas dans cette époque obscure et mystique, insérée entre les époques de la raison et de la clarté, à savoir l'Antiquité gréco-latine et la Renaissance (suivie du Siècle des Lumières), une telle capacité à surmonter les distinctions et les oppositions produites dans le raisonnement logique, la capacité que la raison ne possède donc pas ? Ici, il est possible de noter encore l'influence des romantiques, qui aiment le contraste des valeurs opposées, comme le beau et le grotesque ; cependant, alors qu'ils appuient sur le contraste et l'opposition, A. France, en revanche, cherche à atténuer un tel contraste dans un mélange ou une continuité de choses contradictoires.

Enfin, il est intéressant que les quatre objets médiévaux présentent tous la problématique de la voix, ou de la langue populaire : la parole de Jeanne d'Arc, le chant de saint François d'Assise, l'argot de Villon, et la traduction en langue vulgaire de l'*Imitation*. Il ne nous faudra pas oublier ce thème de la « voix ».

Du reste, il est significatif qu'A. France ait pu puiser l'idée d'un sens positif de la « répétition » dans cette époque médiévale. La réécriture du récit du Moyen Âge et l'esprit de cette époque ne sont-ils pas reliés dans l'imagination de l'écrivain ? On pourrait enfin ajouter que le romancier semble se garder de développer une réflexion sur des points d'histoire qu'il juge insuffisamment éclairés, tenant ici sa position d'écrivain sceptique sans prétendre se faire historien ; ce qui sous-tend la vision et l'écriture de l'Histoire chez Anatole France.

I. 2. C. Écriture de l'Histoire chez Anatole France

Nous avons déjà précisé la forte affinité entre Histoire et littérature[1312]. Cette parenté fonctionne dans les deux sens. Non seulement le discours historique dépend de la forme littéraire par essence, mais la littérature, pour sa part, s'efforce très souvent de s'approcher de l'Histoire : Guy Larroux note dans son étude sur *Le Réalisme* que « le prestige du modèle historique est grand » au XIXe siècle, et que « Balzac et Stendhal se posent plus volontiers en historiens qu'en romanciers »[1313]. Claudie Bernard, de son côté, accentue dans son introduction à *Problèmes du roman historique*, le fait que « l'Histoire a longtemps été un genre littéraire parmi d'autres, genre majeur plus respectable que le roman », et que « c'est au XIXe siècle, alors même que l'Histoire s'affirme comme discipline savante, que le roman, genre bourgeois, se dépouille du statut mineur qui jusque-là était le sien »[1314]. Ainsi, ce roman « recourt volontiers au mode historique pour appuyer sa vocation réaliste et ses ambitions didactiques »[1315]. Il va de soi que le genre du roman historique sert le plus souvent de cadre pour mettre en scène cet enjeu littéraire.

Il semble qu'on s'accorde sur le fait que le roman historique se caractérise avant tout par une tension entre l'imagination et l'Histoire effective[1316]. Comme le dit Lionel Acher dans sa « Préface » des *Réécritures de l'histoire*, le roman historique constitue une réécriture de l'Histoire, et « concevoir un roman [...] historique équivaut à plonger délibérément dans un écheveau de contraintes », imposées en vue de fondre le réel et l'imaginaire harmonieusement[1317]. De plus, il relève avec raison que sans la contrainte événementielle de l'Histoire, le cadre du roman historique ne peut pas exister[1318]. La contrainte est une condition nécessaire du genre historique.

Parmi les remarques sur le caractère du roman historique, nous relevons trois points intéressants. En premier lieu, la représentation romanesque privilégie la « petite histoire », en touchant « à la vie quotidienne dans son environnement concret, ses particularités culturelles, ses détails spécifiques, ses accessoires, son patois, ses potins » ; C. Bernard souligne que ce caractère est présent dans l'exigence de la « couleur locale » chez les écrivains romantiques, tels que Hugo, Mérimée et Gautier, et que cette « petite histoire » est ce que les chercheurs du XIXe siècle commencent à explorer, à côté de l'Histoire des choses importantes, mémorables

[1312] Voir « e. Le discours historique et la littérature » (I. 1. A. Les études historiques – Augustin Thierry et Jules Michelet) dans la présente étude.
[1313] Guy Larroux, *Le Réalisme*, Paris, Nathan, 1995, p. 64.
[1314] Claudie Bernard, « Si l'Histoire m'était contée ... », in *Problèmes du roman historique*, textes réunis par Aude Déruelle et Alain Tassel, Paris, L'Harmattan, 2008, pp. 19 et 21.
[1315] *Ibid.*, p. 19.
[1316] *Ibid.*, p. 20 ; Lionel Acher, « Préface », in *Les Réécritures de l'histoire*, études réunies et présentées par Lionel Acher, Rouen, Publication de l'Université de Rouen, 2003, pp. 5-6 ; André Peyronie, « Présentation », in *Le Romanesque et l'historique*, sous la direction de Dominique Peyrache-Leborgne et André Peyronie, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2010, pp. 12-13 (Collection « Horizons Comparatistes » Univerdité de Nantes).
[1317] L. Acher, *op. cit.*, pp. 5-9.
[1318] *Ibid.*, p. 8.

et monumentales[1319]. André Peyronie, auteur de la « Présentation » pour *Le Romanesque et l'historique*, lui aussi affirme que traditionnellement, le roman historique s'intéresse plutôt aux domaines que l'historiographie néglige, comme la vie quotidienne et la vie psychique[1320].

Et le deuxième point concerne cette marginalité ; le roman historique s'installe dans « les lacunes » de l'Histoire, dans « la marge de l'historiographie »[1321]. A. Peyronie souligne cette question de la marge en particulier, et observe que le roman historique occupe tantôt la marge de l'Histoire, tantôt le centre, pour refouler celle-ci aux marges de la fiction ; il arrive que l'histoire avec minuscule ait pour fonction de proposer « un autre système de valeurs, ou une autre manière d'appréhender le réel » que ceux de l'Histoire avec majuscule, au point de critiquer et marginaliser cette dernière, qui est l'Histoire officielle[1322].

En troisième lieu, il est observé qu'une conscience de « l'Histoire contemporaine » s'impose dans ce genre du roman historique. C. Bernard accentue le fait que le roman historique représente une tranche d'Histoire « en vue d'un public qui partage son *Histoire contemporaine* », et que l'Histoire contemporaine s'impose toujours dans la narration du roman historique, en tant qu'actualité d'où le discours énonce le passé[1323]. En outre, c'est la conscience de cette « Histoire contemporaine » même, de « son contemporain comme Histoire », qui amène à « revisiter tout un pan de l'*Histoire passée* », et qui est à la base de la mutation du concept historique à partir du XIXe siècle, vers l'Histoire qui « déborde le révolu pour couvrir l'ensemble du *devenir*, y compris l'avenir »[1324]. Selon C. Bernard, l'expression de l'« Histoire contemporaine » est de Balzac[1325]. N'est-il pas significatif qu'A. France donne le titre d'*Histoire contemporaine* à une série de ses romans, qui peignent les mœurs des contemporains à la fin du XIXe siècle ? Ce titre ne reflète-t-il pas une philosophie sur l'Histoire selon laquelle l'actuel est tenu pour une partie de l'Histoire, et relativise à la fois le présent et le passé ?

Alors que nous manquons de place pour examiner l'ensemble du genre historique chez A. France, nous avons pu repérer précédemment ces spécificités du roman historique, à travers les thèmes médiévaux présentés dans son œuvre : la focalisation sur la petite histoire ou la marge de l'Histoire, l'inversion du centre et de la marge, la remise en cause de l'Histoire avec majuscule... Pour terminer ce chapitre consacré au goût pour le passé, passons en revue les propos de l'écrivain qui révèlent sa conception de l'Histoire et de son écriture.

[1319] C. Bernard, *op. cit.*, p. 23.
[1320] A. Peyronie, *op. cit.*, p. 12.
[1321] *Ibid.*, p. 12, et L. Acher, *op. cit.*, p. 5.
[1322] A. Peyronie, *ibid.*, pp. 12-13.
[1323] C. Bernard, *op. cit.*, pp. 20 et 22. C'est C. Bernard qui souligne.
[1324] *Ibid.*, pp. 17-19. C'est C. Bernard qui souligne.
[1325] *Ibid.*, p. 19.

a. Antagonisme entre l'Histoire et la science

Nous avons déjà touché au fait qu'Anatole France renie l'histoire scientifique ou objective pour admettre que l'histoire est un art[1326]. Ici, abordons ce contraste de l'art et de la science aux yeux de l'écrivain, d'une manière plus précise.

D'abord, revenons à l'article sur « Les Torts de l'Histoire », déjà cité plus haut. Après avoir déclaré qu'il préfère la beauté à la vérité, A. France explique la raison de ce choix. En soulignant que « l'histoire est fausse et que tous les historiens, depuis Hérodote jusqu'à Michelet, sont des conteurs de fable », il affirme que l'homme « a besoin d'être amusé par des contes » ; car, venue la dernière des créatures sur la Terre, « l'humanité est encore dans l'enfance »[1327]. On peut reconnaître là un écho de l'influence des romantiques qui considèrent les âges primitifs comme enfance. Mais il est très intéressant qu'A. France traite même l'homme de la fin du XIXe siècle en petit enfant, ce qui semble répondre à son idée que l'humanité ne change guère depuis les temps primitifs. Et ce qui est plus important ici, c'est que le romancier identifie l'Histoire à l'histoire fictive : il met l'*Iliade* et *Peau d'Âne* sur le même plan, en tant que « beaux contes »[1328]. Seule la question de la vraisemblance crée la distinction et marque la différence entre l'Histoire et le conte : l'Histoire constitue « des contes que nous puissions croire »[1329]. Ce faisant, A. France estompe l'écart traditionnel entre les deux domaines, accentuant le fait que la distinction ne passe que par un degré plus ou moins grand de vraisemblance. L'écrivain renverse ainsi la proposition selon laquelle l'histoire dirait la vérité, entachée de quelques erreurs : « Laissez-nous le roman de l'histoire. S'il n'est pas vrai tout entier, il contient quelque vérité. »[1330] Il ne dit pas « le roman historique » mais « le roman de l'histoire », comme si « l'histoire » était mise en apposition au « roman ». Et tous ces faits nous révèlent qu'A. France n'attend jamais la vérité sur les événements du passé dans l'Histoire même, ce qui constitue une forme du « scepticisme » souvent relevé à son propos.

Une telle assimilation de l'Histoire et des contes est également présentée dans *Les Opinions de M. Jérôme Coignard*. L'auteur prête à l'abbé Coignard sa vision paradoxale d'une histoire qui vaudrait plus par ce qu'elle invente que par ce qu'elle contiendrait de « vérité » :

> Les livres d'histoire sont remplis de bagatelles très propres au divertissement d'un honnête homme, et l'on est assuré d'y trouver une infinité de contes agréables.[1331]

[1326] Voir « a. L'histoire narrative et l'histoire statistique » (I. 1. A. Les études historiques – Augustin Thierry et Jules Michelet) dans la présente étude.
[1327] « Les Torts de l'Histoire », *op. cit.*, pp. 443-444.
[1328] *Ibid.*, p. 444.
[1329] *Ibid.*, p. 444.
[1330] *Ibid.*, p. 444.
[1331] *Les Opinions de M. Jérôme Coignard*, *op. cit.*, p. 298.

> Qu'est-ce que l'histoire ? Un recueil de contes moraux ou bien un mélange éloquent de narrations et de harangues, selon que l'historien est philosophe ou rhéteur. Il s'y peut trouver de beaux morceaux d'éloquence, mais l'on n'y doit point chercher la vérité, parce que la vérité consiste à montrer les rapports nécessaires des choses et que l'historien ne saurait établir ces rapports, faute de pouvoir suivre la chaîne des effets et des causes.[1332]

Il est incontestable que ce renoncement à la vérité historique chez A. France est fondé sur son scepticisme. Au-delà de l'argument répété trois fois pour démontrer que l'Histoire ne peut pas être une science[1333], on rencontre souvent dans les textes de notre écrivain des négations de la possibilité d'approcher des événements passés. Dans l'article « Les Torts de l'Histoire », l'auteur donne l'exemple d'un chroniqueur n'ayant pu se rendre compte des incidents qui s'étaient passés sous ses fenêtres et dont il avait été témoin, afin de souligner la difficulté de connaître même la vérité la plus proche. C'est ce que le romancier nomme « l'incertitude universelle »[1334]. Selon Anatole France, « [e]ntre les esprits pénétrés de l'incertitude universelle, M. Renan se distingue par un sentiment particulier de défiance résigné »[1335], et il évoque cette question dans l'autre article consacré à Renan, « Histoire du peuple d'Israël » :

> À mesure que notre intelligence prend possession d'elle-même et de l'univers, le passé recule indéfiniment et nous reconnaissons qu'il nous est interdit d'atteindre aux commencements de l'homme et de la vie. Si avant que nous remontions les temps, des perspectives nouvelles, des profondeurs inattendues s'ouvrent sans cesse devant nous ; nous sentons qu'un abîme est au delà.[1336]

Du reste, ce doit être de cette méfiance à l'égard de la certitude de l'Histoire que découle cette expression dans *Pierre Nozière* : « En histoire, il faut se résoudre à beaucoup ignorer. »[1337]

Bien qu'A. France ne méprise pas la contribution de l'approche scientifique à l'étude historique du XIXe siècle[1338], et fasse valoir un charme trouvé dans la coexistence de la poésie et de la science[1339], il ne laisse pas de rappeler la relativité de la découverte moderne :

[1332] *Ibid.*, pp. 299-300.
[1333] Voir « a. L'histoire narrative et l'histoire statistique » (I. 1. A. Les études historiques – Augustin Thierry et Jules Michelet) dans la présente étude. De plus, le même argument apparaît dans *Les Opinions de M. Jérôme Coignard* (*ibid.*, p. 299-300), sous une forme un peu différente.
[1334] « Les Torts de l'Histoire », *op. cit.*, p. 440.
[1335] *Ibid.*, p. 440.
[1336] « Histoire du peuple d'Israël », *op. cit.*, p. 622.
[1337] *Pierre Nozière*, *op. cit.*, p. 573.
[1338] *Ibid.*, pp. 568-569, et « M. Ernest Renan, historien des origines », *op. cit.*, pp. 288-289.
[1339] « [...] je me disais qu'il est intéressant et doux de vivre en un temps où la science et la poésie trouvent chacune son compte, puisqu'une large critique nous montre tout ensemble, d'une façon merveilleuse, et le bourgeon plein de sève de la réalité et la fleur épanouie de la légende » (« M. Ernest Renan, historien des origines », *ibid.*, p. 291) ;

« Les générations qui viendront après la nôtre diront peut-être que nous avions une vue de l'antiquité bien ridicule et bien démodée »[1340]. Et une telle négation de l'Histoire comme science peut être rapportée à la méfiance à l'égard de la science même. Dans un paragraphe du *Jardin d'Épicure*, l'auteur procède à une remise en cause de ce que l'on nomme les vérités scientifiques, au rebours du scientisme de son époque :

> C'est une grande erreur de croire que les vérités scientifiques diffèrent essentiellement des vérités vulgaires. Elles n'en diffèrent que par l'étendue et la précision. Au point de vue pratique, c'est là une différence considérable. Mais il ne faut pas oublier que l'observation du savant s'arrête à l'apparence et au phénomène, sans jamais pouvoir pénétrer la substance ni rien savoir de la véritable nature des choses. Un œil armé du microscope n'en est pas moins un œil humain.[1341]

Anatole France met en relief la relativité de la compétence de la science. De plus, à la fin de ce même paragraphe, il rejette nettement le scientisme optimiste de Renan :

> Renan s'abandonnait volontiers en souriant au rêve d'une morale scientifique. Il avait dans la science une confiance à peu près illimitée. Il croyait qu'elle changerait le monde, parce qu'elle perce les montagnes. Je ne crois pas, comme lui, qu'elle puisse nous diviniser. À vrai dire, je n'en ai guère envie.[1342]

En outre, il consacre un autre fragment de ce recueil au sujet d'un désaccord entre l'art et les lois scientifiques. Ici, il affirme comme ci-dessous :

> En art comme en amour, l'instinct suffit, et la science n'y porte qu'une lumière importune. Bien que la beauté relève de la géométrie, c'est par le sentiment seul qu'il est possible d'en saisir les formes délicates.[1343]

Et à propos de la vérité exprimée par l'Histoire, qui est rapprochée de l'art et de la beauté, A. France précise dans son article déjà cité, « Les Torts de l'Histoire » :

> J'oserai dire qu'il n'y a de vrai au monde que le beau. Le beau nous apporte la plus haute révélation du divin qu'il nous soit permis de connaître.[1344]

« Il y a quelque chose d'émouvant, ce me semble, a rapprocher cette idée puérile de la réalité telle que la science nous la fait toucher » (« Histoire du peuple d'Israël », *op. cit.*, p. 622).

[1340] « M. Ernest Renan, historien des origines », *ibid.*, p. 289. Voir aussi *Pierre Nozière*, *op. cit.*, p. 569.

[1341] *Le Jardin d'Épicure*, *op. cit.*, p. 418.

[1342] *Ibid.*, p. 420.

[1343] *Ibid.*, p. 429.

[1344] « Les Torts de l'Histoire », *op. cit.*, p. 443.

> La vieille histoire est un art ; c'est pourquoi elle a, dans sa beauté, une vérité spirituelle et idéale bien supérieure à toutes les vérités matérielles et tangibles des sciences d'observation pure : elle peint l'homme et les passions de l'homme. C'est ce que la statistique ne fera jamais. L'histoire narrative est inexacte par essence. Je l'ai dit et ne m'en dédis pas : mais elle est encore, avec la poésie, la plus fidèle image que l'homme ait tracée de lui-même.[1345]

Ces phrases nous révèlent que l'écrivain croit à la supériorité de la vérité spirituelle sur la vérité scientifique, et qu'il exige de l'Histoire plutôt la vérité de l'humanité que la vérité scientifique ou événementielle. Et ici encore, cette insistance sur la poésie rappelle le romantisme, qui voit dans les âges primitifs de l'humanité, dans son enfance, l'état poétique, et surtout lyrique[1346]. Là, par l'idée romantique, la poésie, l'enfance, la simplicité naïve sont rapportées au temps primitif, à l'origine. Alors qu'on peut reconnaître l'héritage des romantiques chez notre écrivain, il faut distinguer le second des premiers sur ce point : d'un côté, chez romantiques, la naïveté primitive est en principe perdue au cours du progrès ; d'un autre côté, A. France voit dans l'Histoire moins le progrès que la continuité avec une transition très douce et très lente – nous venons de voir qu'il affirme que l'humanité est encore dans son état d'enfance – , de sorte que l'état primitif subsiste chez les modernes. Alors, pour l'écrivain, est-il possible que la simplicité et la pureté originelle soient présentées dans la littérature moderne ? Au moins, Anatole France affirme ici que tandis que la science ne peut pas diviniser l'homme, l'art permet à celui-ci de s'approcher de la vérité divine ; c'est un contraste intéressant, avec un rapprochement entre les images de la vérité et de Dieu.

b. Apologie de l'anachronisme

Eu égard à ce point de vue d'Anatole France sur la « vérité » de l'Histoire, son opinion sur l'« anachronisme » est à examiner. On rencontre souvent cette question de l'anachronisme dans l'œuvre de cet écrivain. Les deux articles consacrés à Renan, que nous venons de voir, nous en donnent des exemples. Dans l'article « M. Ernest Renan, historien des origines », afin de souligner « une faculté nouvelle » de son temps de « comprendre le passé et de remonter aux lointaines origines », l'auteur développe une histoire de l'anachronisme :

> Il [l'homme] disait bien : « Nos pères faisaient ceci et cela. » Mais les différences qu'il y avait d'eux à lui ne le frappaient guère. Il prêtait volontiers au passé le plus lointain la figure du présent. Il n'était point sensible aux diversités profondes que le temps apporte

[1345] *Ibid.*, pp. 444-445.
[1346] Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979, pp. 47-49 (Collection Poétique).

> dans les modes de la vie. Il se figurait l'enfance du monde sous les traits de sa maturité. Cette tendance est frappante dans les historiens anciens, et particulièrement chez Tite-Live, qui fait parler les rudes pâtres du Latium comme des contemporains d'Auguste. Elle est plus frappante encore dans tout l'art du moyen âge, qui donnait aux rois de l'antique Juda la main de justice et la couronne fleurdelisée des rois de France. Avec Descartes, l'intelligence humaine franchit un abîme. Pourtant, la tragédie du XVIIe siècle, dans laquelle la connaissance de l'homme abstrait est parfaite, suppose, chez Racine lui-même, l'invariabilité des mœurs à travers les âges. Le XVIIIe siècle, bien qu'il s'inquiétât beaucoup des origines, se représentait volontiers Solon sous la figure de Turgot et Sémiramis dans le manteau royal de Catherine II.[1347]

Dans l'autre article, en racontant un souvenir de sa vieille Bible en estampes, dans laquelle les personnages et les palais de l'Antique sont représentés à la mode des Romains ou de la Renaissance, Anatole France affirme que « l'artiste n'[a] pas imaginé qu'on pût rien représenter de plus vieux en ce genre »[1348]. Au premier abord, ces remarques de l'écrivain semblent avoir pour but d'accuser les erreurs d'autrefois, et d'exalter le progrès de l'étude historique au XIXe siècle. Cependant, comme nous venons de le voir, une telle notion du progrès est relativisée par une évocation d'un point de vue de la génération postérieure, et en outre, on peut noter une sorte de défense de l'anachronisme dans ses autres textes.

En premier lieu, un fragment du *Jardin d'Épicure* est consacré à la problématique de la représentation des thèmes historiques dans l'œuvre d'art, et l'auteur insiste ici sur la vanité de la quête d'exactitude historique :

> Nous ne pouvons nous représenter avec exactitude ce qui n'existe plus. Ce que nous appelons la couleur locale est une rêverie. Quand on voit qu'un peintre a toutes les peines du monde à reproduire d'une manière à peu près vraisemblable une scène du temps de Louis-Philippe, on désespère qu'il nous rende jamais la moindre idée d'un événement contemporain de saint Louis ou d'Auguste. Nous nous donnons bien du mal pour copier de vieilles armes et de vieux coffres. Les artistes d'autrefois ne s'embarrassaient point de cette vaine exactitude. Ils prêtaient aux héros de la légende ou de l'histoire le costume et la figure de leurs contemporains. Ainsi nous peignirent-ils naturellement leur âme et leur siècle. Un artiste peut-il mieux faire ? Chacun de leurs personnages était quelqu'un d'entre eux. Ces personnages, animés de leur vie et de leur pensée, restent à jamais touchants. Ils portent à l'avenir témoignage de sentiments éprouvés et d'émotions véritables. Des peintures archéologiques ne témoignent que de

[1347] « M. Ernest Renan, historien des origines », *op. cit.*, p. 288.
[1348] « Histoire du peuple d'Israël », *op. cit.*, p. 621.

la richesse de nos musées.[1349]

Ici, A. France tient l'exactitude du détail du temps passé pour un embarras, un effort inutile ou un étalage d'érudition. Il ne considère pas l'anachronisme des artistes d'autrefois comme erreur grave, tant s'en faut ; l'écrivain apprécie ces artistes qui expriment les âmes de leur contemporain à travers la représentation du temps révolu. Au premier abord, une telle appréciation de l'anachronisme semble incompatible avec la critique d'Anatole France envers les descriptions inexactes des objets historiques chez les écrivains de son siècle. Mais cette posture de l'écrivain nous révèle ce qu'il exige véritablement de la représentation du passé dans l'œuvre d'art, y compris la littérature : exprimer la figure véritable de l'humanité. La phrase suivante montre bien qu'il donne beaucoup plus d'importance à la restitution de l'état d'esprit des hommes d'autrefois qu'aux connaissances historiques : « la difficulté n'est pas tant dans ce qu'il faut savoir que dans ce qu'il faut ne plus savoir. Si vraiment nous voulons vivre au XVe siècle, que de choses nous devons oublier ! »[1350] Il ne s'agit pas d'acquérir des connaissances des choses d'une époque ou d'interpréter celle-ci à la lumière de ces connaissances, mais d'imaginer et partager le point de vue de cette époque. Il nous semble que, pour A. France, les connaissances précises en matière d'Histoire doivent servir à la recherche de l'esprit des hommes du passé, dont on pourrait dégager la vérité invariable de l'humanité ; c'est pourquoi il rejette toutes les descriptions de personnages qui dépassent par trop le niveau du médiocre, et qui manquent de naturel et de vraisemblance à ses yeux.

En deuxième lieu, cette problématique de l'anachronisme est évoquée à plusieurs reprises dans les « Promenades de Pierre Nozière en France » de *Pierre Nozière*. Il souligne encore que c'est seulement au XIXe siècle qu'on accorde de l'importance à l'exactitude historique : « Le maître imagier [...] n'avait pas le moindre souci de la couleur locale. [...] On n'était point archéologue et on ne se cassait point la tête à découvrir comment vivaient les hommes d'autrefois. Ce souci est propre à notre siècle. Nous voulons montrer Hector en knémides et donner à tous les personnages de la légende et de l'histoire leur vrai caractère. »[1351] Cette fois-ci, A. France dévalorise une telle ambition pour la raison qu'il est impossible de « réussir complètement dans une telle tentative » et que notre connaissance du passé n'est pas « suffisante à le faire renaître »[1352]. De plus, au-delà de la défense de l'anachronisme d'autrefois, le romancier reproche sévèrement à ses contemporains leur effort pour restituer des formes du temps ancien, surtout dans le domaine architectural. Il présente ainsi les travaux des architectes de son temps : « [...] l'architecte n'a pas moins d'occasions que jadis de pratiquer son art funeste. Autrefois, il démolissait pour rajeunir ; maintenant, il démolit pour vieillir. On remet le monument dans l'état où il était à son origine. On fait

[1349] *Le Jardin d'Épicure*, *op. cit.*, pp. 407-408.
[1350] *Vie de Jeanne d'Arc*, t. I, *op. cit.*, pp. 62-63.
[1351] *Pierre Nozière*, *op. cit.*, p. 568.
[1352] *Ibid.*, p. 568.

mieux : on le remet dans l'état où il aurait dû être. »[1353] À lire la condamnation qui suit, il est évident que l'expression « on fait mieux » est utilisée dans un sens ironique. L'écrivain accuse en particulier la méthode de Viollet-le-Duc (1814-1879) :

> C'est une question de savoir si nos églises du Moyen Âge n'eurent pas à souffrir aussi cruellement du zèle indiscret des nouveaux architectes que de cette longue indifférence qui les laissait vieillir tranquilles. Viollet-le-Duc obéissait à une idée vraiment inhumaine quand il se proposait de ramener un château ou une cathédrale à un plan primitif qui avait été modifié dans le cours des âges ou qui, le plus souvent, n'avait jamais été suivi. L'effort en était cruel.[1354]

En développant cette critique sur la « destruction » des monuments historiques par les architectes modernes, il manifeste enfin son indignation contre eux : « Je n'aime pas beaucoup qu'une œuvre du XIIe siècle soit exécutée au XIXe siècle. Cela s'appelle faux. Tout faux est haïssable. »[1355] Bien que la restitution littéraire du passé n'entraîne pas de destruction, ces idée et sentiments d'Anatole France sont significatifs.

c. Harmonie dans l'Histoire

Dans ce débat sur la reproduction des formes anciennes à l'époque moderne, l'intéressant est la raison pour laquelle A. France s'y oppose : c'est qu'il ne faut pas détruire l'« harmonie » établie par la nature. D'abord, l'écrivain relève qu'un monument qui remonte à l'époque lointaine est nécessairement marqué par la diversité des styles :

> Un monument ancien est rarement d'un même style dans toutes ses parties. Il a vécu, et tant qu'il a vécu il s'est transformé. Car le changement est la condition essentielle de la vie. Chaque âge l'a marqué de son empreinte. C'est un livre sur lequel chaque génération a écrit une page. Il ne faut altérer aucune de ces pages. Elles ne sont pas de la même écriture parce qu'elles ne sont pas de la même main. Il est d'une fausse science et d'un mauvais goût de vouloir les ramener à un même type. Ce sont des témoignages divers, mais également véridiques.[1356]

Anatole France se fait ici le défenseur de l'hétérogénéité, présentée non comme défaut esthétique, mais comme marqueur d'authenticité. Il apprécie ainsi la diversité et la variété produites par la nature au cours de l'Histoire, et renie l'entreprise de les réduire à la prétendue

[1353] *Ibid.*, p. 603.
[1354] *Ibid.*, pp. 603-604.
[1355] *Ibid.*, p. 605.
[1356] *Ibid.*, p. 604.

« pureté » du premier état. Au passage, il est très intéressant qu'A. France considère le changement comme « condition essentielle de la vie », tant pour l'architecture que pour le conte populaire et la légende de Jeanne d'Arc, comme nous l'avons vu plus haut[1357].

Puis, le romancier accentue le fait qu'une telle diversité constitue une harmonie : « Il y a plus d'harmonies dans l'art que n'en conçoit la philosophie des architectes restaurateurs »[1358]. Il en donne pour exemple une église dans laquelle chaque rencontre entre les styles des époques différentes fait « une belle harmonie » : un portique de la Renaissance et les ordres de Vitruve, une corniche taillée au temps de Saint Louis et une petite porte Louis XV, une nef du XIVe siècle et un jubé de l'époque des Valois, une verrière du premier âge et un autel de la décadence[1359]. Et il conclut : « [...] quoi de plus harmonieux que ces tombeaux de tous les styles et de toutes les époques, multipliant les images et les symboles sous une de ces voûtes qui tiennent de la géométrie, dont elles procèdent, une beauté absolue »[1360]. À ce propos, Anatole France fait l'éloge d'un maçon inconnu de la Renaissance, qui « avait plus de simplicité que nos architectes, [et qui] ne songea pas, comme ils l'eussent fait, à travailler dans le vieux style perdu », pour réparer un des arcs rompu d'une cathédrale ; l'écrivain considère que cet ouvrier qui « ajouta ainsi à la vieille cathédrale un détail exquis, sans nuire à l'ensemble », « était mieux dans la vérité que Viollet-le-Duc et son école »[1361]. Ici, nous reconnaissons son amour pour cette harmonie produite par la nature et le temps, ainsi que son admiration pour la simplicité et la modestie de l'artisan ou de l'artiste. Apparaît encore ici son point de vue sur l'Histoire : l'écrivain croit que le temps moderne ne peut qu'ajouter son propre style à l'harmonie de l'Histoire, au même titre que toutes les autres époques ; le présent est relativisé et réduit à une petite partie de l'Histoire.

Cette esthétique de l'harmonie et de la diversité était déjà soulignée plus haut dans ce récit de voyage :

> La variété régnait, avec une souveraineté charmante, dans la sculpture décorative des âges qu'on a nommés gothiques. [...] Cette diversité donne un extrême agrément aux constructions antérieures à la Renaissance ; et la Renaissance en sa fleur ne rompit point avec cette jolie habitude de varier les motifs.[1362]

Si c'est principalement dans l'art décoratif ou architectural du Moyen Âge que le romancier voit la beauté de la diversité, il est possible de tenir cette harmonie constituée par la diversité pour un des éléments essentiels de l'esthétique francienne. Et un tel concept de l'harmonie

[1357] Voir « - 2. "Dialogue sur les contes de fées" » (I. 1. B. Le folklore – f. A. France et le folklore), et « a. Jeanne d'Arc » (I. 2. B. Les objets d'intérêt d'A. France dans le Moyen Âge) dans la présente étude.
[1358] *Pierre Nozière*, *op. cit.*, p. 604.
[1359] *Ibid.*, p. 604.
[1360] *Ibid.*, p. 604.
[1361] *Ibid.*, p. 605.
[1362] *Ibid.*, p. 570.

nous intéresse beaucoup, parce qu'il peut nous montrer un modèle de ce qu'A. France cherche à mettre à jour, en insistant sur la coexistence des choses diverses, opposées et contradictoires. La diversité ou la contradiction réconciliées dans l'harmonie ne constituent-elles pas une sorte d'état idéal pour l'écrivain, sur le plan esthétique de même que sur le plan philosophique ? D'ailleurs, il est à noter qu'une telle harmonie va à l'encontre de la platitude, de l'uniformité, et de la pureté, dans son sens courant. Il nous faudra examiner comment A. France conçoit la relation entre ces deux éléments opposés : l'harmonie de complexité, d'une part, et la pureté ou la simplicité, d'autre part.

À présent, concluons ce premier chapitre sur le goût pour le passé, surtout pour le Moyen Âge. Nous avons précisé que l'aspect scientifique du médiévisme du XIXe siècle, comme l'étude historique, le folklore et la philologie, attirait considérablement A. France et exerçait une grande influence sur lui. Et en même temps, nous avons retenu plusieurs points intéressants à travers ce parcours des études sur le Moyen Âge, pouvant globalement se résumer aux trois thèmes suivants.

En premier lieu, les études sur le Moyen Âge ont un penchant pour les humbles, pour leur simplicité et leur naïveté, et elles ont tendance à chercher à revaloriser ces caractères plutôt méprisés. Nous pouvons placer le goût et l'amour d'A. France pour la simplicité et le caractère populaire dans le courant de son temps.

En deuxième lieu, comme la valorisation des humbles et du caractère simple s'impose dans les études sur le Moyen Âge et le folklore, la question de la marginalité se fait jour. Et l'intérêt de notre écrivain est également, ou davantage, porté sur les objets marginaux et ambigus, dissociés des objets attendus et principaux, ce qui semble se rapporter à son scepticisme.

En troisième lieu, la problématique de la réécriture, de la reproduction apparaît déjà dans ces trois disciplines ; elles posent précisément les questions de l'écriture de la voix et de l'anonymat (ou l'absence) de l'auteur. Ici encore, il est possible de relier l'intérêt de la littérature francienne à celui de son époque.

Par ailleurs, nous avons examiné la particularité du point de vue d'A. France sur le Moyen Âge, dans un contexte de médiévisme assez généralisé chez les écrivains du XIXe siècle. D'une part, A. France exige toujours une historicité dans les descriptions de cette époque, à la différence de ses contemporains, qui la mythifient volontiers. Et d'autre part, tandis que le thème médiéval était réclamé dans les polémiques politiques, patriotiques, religieuses ou artistiques, il adopte toujours une posture ambiguë et indécise en face des antagonismes ou des controverses. Même si le Moyen Âge est souvent convoqué pour servir les idées des adversaires d'A. France, comme les catholiques ou les romantiques, son opinion ne semble pas très tranchée ; son attitude sceptique est particulièrement marquée dans les thèmes médiévaux.

Enfin, en passant en revue les thèmes médiévaux chez le romancier, nous avons relevé qu'il rejette l'image de cette époque comme une unité détachée et particulière en soulignant son équivoque et sa banalité, par l'évocation de ses facettes négatives et positives ainsi que de la continuité de l'Histoire, dans laquelle elle est inscrite. Certes, son Moyen Âge possède une singularité, mais il ne s'excepte pas pour autant de la totalité historique ; il n'a pas l'excès de la singularité, dans la relativité universelle. De plus, son indécision persistante a été plusieurs fois notée : une telle attitude nous semble un acte volontaire de l'écrivain afin de contester toutes les idées fixées, en accord avec son scepticisme. Par ailleurs, les quatre objets qui intéressent particulièrement l'écrivain nous ont révélé le fait qu'il privilégie dans l'époque médiévale l'image de la simplicité ou de la pureté, et la capacité de réconcilier les opposés. Et nous avons finalement précisé l'idée d'A. France sur l'écriture de l'Histoire. Cherchant la poésie au cœur même des études scientifiques, ce n'est pas l'exactitude du détail, mais la vérité de l'humanité qu'il attend de la restitution du passé. Et l'écrivain accorde une grande importance à l'harmonie qui procède de la coexistence des choses diverses. Il nous semble possible que cette esthétique de l'harmonie soit présente partout dans l'écriture francienne ; nous devrons préciser la manière concrète dont l'écrivain la pratique dans ses textes littéraires.

Afin d'analyer ses contes et nouvelles qui sont basés sur des sources médiévales, il faudra tenir compte des faits que nous avons établis. A. France adopte les thèmes qui intéressaient ses contemporains, y compris la simplicité et la pureté, tout en prenant ses distances avec certains courants de son époque. On devra examiner avec prudence ces thèmes plutôt banals et usés ; il est assez probable que l'écrivain les nuance d'une manière subtile. Entre autres choses, chez A. France, le thème médiéval n'est pas enfermé dans la particularité d'une époque, mais toujours ouvert à la continuité de l'Histoire, cependant que la précision événementielle ou matérielle n'est qu'accessoire pour la description historique. C'est ainsi que, qu'il s'agisse d'un conte légendaire comme « Le Jongleur de Notre-Dame » ou d'un personnage comme le jongleur Barnabé qui est extraordinairement simple et pieux, l'auteur ne conçoit pas son ouvrage comme ne pouvant se lire que dans le cadre d'un Moyen Âge mythique. Il se doit d'insérer quelque chose d'universel, de constant dans la nature humaine, au cœur même de ce type de contes « historiques », en accord avec sa philosophie sceptique.

Du reste, A. France n'estime guère la simple restitution des formes anciennes et affirme que le changement est une condition essentielle de la vie, de sorte que la réécriture pour lui ne relève ni de la simple imitation des œuvres du Moyen Âge, ni de l'amusement savant. En réécrivant des contes médiévaux sous une nouvelle forme, l'écrivain doit chercher à leur donner une nouvelle vie. Il nous faudra préciser quelle nature humaine il introduit dans sa réécriture, et quelle forme il lui confère.

II

PRATIQUE DE LA RÉÉCRITURE

VERS UNE ÉCRITURE DE LA PURETÉ

Le chapitre précédent nous a permis de constater que les domaines scientifiques de l'Histoire, du folklore et de la philologie se rapportent à la réécriture littéraire, et que la posture d'Anatole France vis-à-vis du Moyen Âge est très compliquée. Dans le présent chapitre, en premier lieu, nous allons préciser la notion de la réécriture en général et pour l'écrivain, en tenant compte de la problématique du genre ; car ses réécritures retenues ici sont transgénériques. En deuxième lieu, nous ferons des comparaisons entre les textes d'A. France et ceux de Marcel Schwob et de Flaubert, qui ont ceci de commun qu'ils sont fondés sur la réécriture de récits religieux du Moyen Âge, insistent sur le thème de la « simplicité », et adoptent la forme simple ; on pourrait en dégager la spécificité de la réécriture francienne. En troisième lieu, nous analyserons la posture de l'auteur dans les ouvrages franciens. Et en dernier lieu, la simplicité de l'écriture sera discutée, pour envisager le thème de la pureté chez l'écrivain.

II. 1. PROBLÉMATIQUE DE LA RÉÉCRITURE ET DE LA CRÉATION LITTÉRAIRE

II. 1. A. Valeurs littéraires de la réécriture

a. Qu'est-ce que la réécriture ? – intertextualité, répétition et variation

Le sens principal du mot « réécriture », substantif du verbe « réécrire » ou « récrire », est l'« action d'écrire un texte de nouveau »[1363]. Dans la critique littéraire du XXe siècle, selon Anne Claire Gignoux, auteur de *La Récriture : formes, enjeux, valeurs autour du Nouveau Roman* et d'*Initiation à l'intertextualité*, le concept de « réécriture » a remplacé, dans les années 80, celui de l'« intertextualité », qui était à la mode pendant les années 70 et 80 en participant au grand courant du structuralisme, et qui est tombé en désuétude à cause de « sa trop grande extension qui fait de l'intertextualité un concept difficile à manier »[1364]. A. C. Gignoux affirme qu'« [a]ujourd'hui, le terme "récriture" [= réécriture] est parfois pris comme synonyme d'"intertextualité" »[1365]. Elle propose de définir la « réécriture », qui est une notion

[1363] En ce qui concerne le problème de l'orthographe de « réécriture » et « récriture », tandis que certains critiques proposent de distinguer la « réécriture » comme action de réécrire un texte avant sa publication, travail des avant-textes, de la « récriture » comme reprise des œuvres déjà publiées, cette distinction n'est pas adoptée unanimement : on voit que ces deux mots sont considérés comme synonymes dans *Le Dictionnaire du littéraire*, *op. cit.* (Éric Bordas, « Récriture, Réécriture », pp. 519-520). Par ailleurs, le mot « récriture » n'est pas attesté dans les dictionnaires en général. Dans la présente étude, nous adoptons l'orthographe de « réécriture » pour désigner la réutilisation des œuvres qui existent déjà, pour la raison suivante : comme nous ne traitons pas de « réécriture » du brouillon avant la publication, il n'y a pas à craindre une confusion de ces deux sortes de pratiques répétitives, et de plus, il nous semble souhaitable de choisir le mot qui est présent dans les dictionnaires non techniques, afin d'éviter, si peu que ce soit, l'embarras des termes techniques. Voir Anne Claire Gignoux, *La Récriture : formes, enjeux, valeurs autour du Nouveau Roman*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 16 ; Anne Claire Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, 2005, p. 108 (Thèmes & études ― Initiation à...).

[1364] A. C. Gignoux, *La Récriture : formes, enjeux, valeurs autour du Nouveau Roman*, *ibid.*, pp. 15-16.

[1365] *Ibid.*, p. 15.

très vague, par son opposition avec l'intertextualité[1366] ; nous reprenons cette définition. Tandis que l'intertextualité comme rapport de texte à texte peut être perçue même dans un fragment ou un mot, et apparaître aléatoirement aux yeux du lecteur, à l'insu de l'auteur lui-même, en revanche, la réécriture doit être constituée dans une intention de « récrire » de l'auteur, avec une étendue d'un texte et des marques concrètes et visibles. D'une part, l'intertextualité consiste dans un rapport entre différents textes, dans son caractère ou son fonctionnement, d'autre part, la réécriture est une action intentionnelle et volontaire. Par conséquent, l'intertextualité surgit nécessairement dans la pratique de la réécriture. Comme le souligne A. C. Gignoux, alors que la différence entre les deux concepts fait valoir la particularité de la réécriture, leur différence n'est que de degré, et non de nature ; la réécriture est un cas particulier d'intertextualité[1367]. Nous pouvons donc nous fonder sur les études sur l'intertextualité pour analyser la réécriture d'A. France, dans laquelle on reconnaît indéniablement l'intention de réécrire un texte d'autrui. Ajoutons que la traduction du texte littéraire d'une langue à une autre langue est elle aussi inclue dans la réécriture, car, selon toujours A. C. Gignoux, pour la traduction littéraire, le traducteur ne doit pas être un simple translateur, mais un re-créateur qui restitue la littérarité à sa manière[1368].

En ce qui concerne l'intertextualité, le schéma établi par Gérard Genette reste toujours utile et incontournable. Comme on le fait remarquer très souvent, dans *Palimpsestes* (1982), Genette prend l'« intertextualité » dans un sens plus restrictif que l'acception courante de ce terme. Il désigne l'ensemble des relations entre les textes de natures différentes sous le nom de « transtextualité », et l'intertextualité constitue un des cinq types de relations transtextuelles (intertextualité, paratextualité, métatextualité, hypertextualité et architextualité) : l'intertextualité ne signifie que la coprésence effective de plusieurs textes dans un texte, comme la citation, l'allusion et le plagiat. Pourtant, dans l'usage courant, le terme de l'intertextualité englobe à peu près l'« intertextualité » et l'« hyper textualité » de Genette, l'« hypertextualité » étant la relation entre un texte dérivé d'un autre texte préexistant et ce dernier, c'est-à-dire, entre « hypertexte » et « hypotexte »[1369]. Tandis que la terminologie de Genette n'est pas fidèlement suivie dans le discours théorique, la notion d'« hypertextualité » semble plutôt correspondre à celle de réécriture.

Pour construire le « Tableau général des pratiques hypertextuelles »[1370], Genette propose deux critères fondamentaux de classement : d'un côté, le « régime » comme fonction du texte ou intention de l'auteur (ludique, satirique, sérieux), et d'un autre côté, la « relation » de l'hypertexte à l'hypotexte (transformation et imitation). Il est à remarquer que l'auteur de

[1366] *Ibid.*, pp. 15 et 17-18 ; A. C. Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, *op. cit.*, pp. 113-117.
[1367] A. C. Gignoux, *La Récriture : formes, enjeux, valeurs autour du Nouveau Roman*, *ibid.*, p. 15.
[1368] A. C. Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, *op. cit.*, pp. 127-131.
[1369] Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, pp. 7-16 (Collection Points Essais).
[1370] *Ibid.*, p. 45.

ce tableau souligne que les frontières entre les trois catégories à l'intérieur du « régime » sont floues et instables, et que la distinction entre les deux types de relation est, au contraire, nette et ne saurait donner lieu à des confusions[1371]. En effet, une des questions principales pour la compréhension de la réécriture francienne porte sur l'obscurité ou l'ambiguïté de l'intention de l'auteur : sa réécriture est-elle ironique ou sérieuse ? Une telle difficulté de catégorisation semble constituer une des caractéristiques de ses ouvrages ; la problématique du « régime », ou de la fonction, est donc très importante dans l'analyse de la réécriture chez A. France. En outre, la distinction stable de la « transformation » et de l'« imitation » peut s'appliquer à deux textes de la réécriture d'Anatole France, que nous allons analyser : « Le Jongleur de Notre-Dame » et « L'Humaine Tragédie ». Le premier s'inscrit dans la catégorie « transformation », qui consiste à déformer ou détourner l'hypotexte, comme la parodie, et la seconde dans la catégorie « imitation », qui est l'imitation d'un style, d'un caractère de l'hypotexte, représentée par le pastiche[1372]. Nous reviendrons sur ce point plus tard, au moment d'examiner ces deux textes.

Enfin, retenons quelques éléments sur la particularité de l'intertextualité ou de la réécriture[1373], qui intéressent notre étude. En premier lieu, la réécriture est liée à la réflexion sur l'écriture même, ou sur le langage, et remplit souvent une fonction critique à propos de son hypotexte, avec un détournement dégradant par exemple.

En deuxième lieu, la réécriture a le mérite de relancer des œuvres anciennes et de renouveler leur sens ; cela nous rappelle la tradition orale du conte populaire, qui reproduit et ranime constamment ce dernier au moyen de la voix du conteur.

En troisième lieu, l'existence du « lecteur » s'impose dans la réécriture ou l'intertextualité ; leur efficacité dépendant de ses connaissances sur l'hypotexte, elles exigent certaine compétence culturelle du lecteur. La réécriture présuppose ainsi une complicité avec le lecteur, d'où vient son caractère ludique. Du reste, l'hypertexte fait apparaître chez l'auteur la figure du lecteur, car l'auteur se présente en tant que lecteur de son hypotexte ; il est à la fois auteur et lecteur dans son texte de réécriture.

C'est l'effet « polyphonique » que nous relevons en quatrième lieu : lorsqu'un auteur insère les mots d'autrui dans son texte, cela produit une polyphonie. Ces mots d'autrui permettent aussi d'éviter la platitude d'un produit artificiel et fabriqué, en faisant du texte un objet complexe et savoureux. De plus, la voix d'autrui insérée dans un texte peut occuper la place principale, de sorte que la place de l'auteur de ce texte devient secondaire et ambiguë.

[1371] *Ibid.*, pp. 44-47 et 550.
[1372] Voir *ibid.*, pp. 39-40.
[1373] Voir G. Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.* ; A. C. Gignoux, *La Récriture : formes, enjeux, valeurs autour du Nouveau Roman*, *op. cit.* ; A. C. Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, *op. cit.* ; Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité. Mémoire et la littérature*, Paris, Armand Colin, 2010 (Paris, Nathan, 2001) ; *L'Intertextualité*, introduction, choix de textes, commentaires, vade-mecum et bibliographie par Sophie Rabau, Paris, GF Flammarion, 2002 (GF Corpus Lettres) ; Anne Tomiche, « Histoire de répétition », in *La Littérature dépliée. Reprise, répétition, réécriture*, sous la direction de Jean-Paul Engélibert et Yen-Maï Tran-Gerbat, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, pp. 19-31.

La cinquième remarque concerne la problématique de l'« auteur ». La réflexion sur l'intertextualité et la réécriture amène nécessairement une remise en cause de la question de l'« originalité » de l'auteur. La valorisation de l'originalité est un phénomène très récent qui n'apparaît qu'au XVIIIe siècle : avant le XVIIIe siècle, dans l'esprit du Moyen Âge et de la doctrine classique, l'imitation des grandes œuvres du passé était la pratique dominante, et la conformité à ces œuvres était considérée comme critère de la valorisation. Tandis que la notion d'intertextualité a été utilisée pour accentuer l'« absence » de l'auteur (ou de l'originalité de l'auteur) dans une perspective structuraliste au début des années 60, en fait, la notion d'originalité n'est pas éliminée mais modifiée : l'originalité de l'auteur consiste dans sa manière même de travailler le texte d'autrui. Mais, d'autre part, on peut voir dans la pratique de la réécriture une forme de pessimisme de l'écrivain selon lequel tout est déjà dit, et l'écriture n'est jamais que réécriture ; ce qui nous évoque Anatole France répétant « rien de nouveau sous le soleil ».

En dernier lieu, la réécriture se rapporte à la revalorisation de la « répétition ». Comme l'affirme A. C. Gignoux, la réécriture est constituée par le principe de répétition et de variation [1374]. Par ailleurs, dans la tradition rhétorique, ainsi que dans la tradition philosophique, la répétition, soit du texte de l'autre, soit du sien propre, était méprisée en général, en tant que marque de puérilité du style ou de carence logique. C'est au XXe siècle que l'on se met à reconnaître le sens positif et dynamique à la répétition, sous l'influence des philosophes et critiques tels que Kierkegaard, Nietzsche, Deleuze, Blanchot, Derrida et Barthes : on observe en particulier dans le Nouveau Roman, des exemples de la répétition ou de la réécriture. La répétition est tenue pour une puissance créative ou l'origine de la création. Et dans une telle revalorisation, ce qui nous intéresse est l'idée que la répétition met au jour, paradoxalement, la différence : ce qui est répété n'est pas identique à ce qui répète, ne fût-ce que par le fait que le premier est l'origine et le second est la répétition. De plus, non seulement la répétition a un effet d'insistance, mais un nouveau contexte dans lequel s'insère une phrase répétée lui donne un sens différent de celui de l'origine. Genette souligne que l'« imitation » n'est pas l'emprunt, et qu'elle exige une part d'invention, qui représente le style de son modèle mais qui ne se trouve pas dans celui-ci[1375]. Bien que la « répétition » ne soit pas identifiée à l'« imitation », recommandée avant le XVIIIe siècle, cette découverte de la différence dans la répétition rapproche significativement ces deux notions. Dans la répétition et la réécriture, c'est à la différence, à la variation, qu'il faut prêter attention.

À côté de ces mérites de la réécriture, de la répétition, il y a un mot qui met en relief le versant négatif en tant que « vol des idées » : c'est le « plagiat ». Et il est significatif qu'Anatole France intitule deux de ses articles « Apologie pour le plagiat », en traitant du problème de la reprise des idées dans les œuvres littéraires.

[1374] A. C. Gignoux, *Initiation à l'intertextualité, op. cit.*, p. 109.
[1375] G. Genette, *Palimpsestes, op. cit.*, pp. 101-102.

b. Anatole France et le plagiat

Vu le caractère ludique, critique et subversif de la réécriture, on n'a pas de difficulté à relier celle-ci à la littérature francienne ; de plus, ce lien entre la réécriture et l'écrivain ironique est d'autant plus étroit que l'écriture parodique s'apparente à l'ironie, en ce qu'elles reposent sur une distanciation d'un énoncé et une énonciation double[1376]. Dans son étude sur l'ironie littéraire, Philippe Hamon considère que l'ironie consiste principalement dans la posture d'énonciation dédoublée, l'énonciation d'un message double, qui fait du lecteur le complice de l'énonciateur ; et il compte la « réécriture » parmi les mentions d'un autre texte qui constituent une ironie dans le texte littéraire par le dédoublement et la distanciation du texte[1377]. Parmi les textes d'Anatole France, le conte intiulé « Le Procurateur de Judée »[1378] (dans *L'Étui de nacre*) est un exemple privilégié de réécriture ironique. C'est plutôt une parodie de l'histoire de la Passion du Christ, et l'ironie apparaît dans la distance entre le récit de l'Évangile et le récit présenté du point de vue de Pontius Pilatus qui a fait crucifier Christ ; connaissant le premier récit qui n'est jamais évoqué dans le conte, le lecteur joue le rôle du complice.

Tandis que la parodie connaît une grande vogue à partir de 1850, la réécriture, elle, n'est pas encore valorisée en tant que pratique au temps d'Anatole France ; c'est à la fin de siècle qu'un engouement pour la réécriture se fait sentir, ce qui procure bon nombre de productions parodiques et va permettre une réhabilitation d'un tel genre de second degré[1379]. Dans *L'Écriture imitative. pastiche, parodie, collage*, Annick Bouillaguet relève que « si, depuis la fin du XIXe siècle notamment, la réécriture s'allie si bien à la modernité, c'est peut-être parce qu'elle se réclame alors plus expressément de l'esthétique du fragment, qu'il s'agisse de pastiche ou de parodie. »[1380]

En ce qui concerne le « plagiat », il ne s'agit pas seulement du domaine littéraire, mais plutôt du domaine juridique ; la problématique du « plagiat » met en question la propriété littéraire ou intellectuelle, et la légitimité de l'emprunt littéraire et de l'imitation. À la différence d'autres formes de reprise littéraire (citation, parodie, pastiche...), le plagiat est considéré comme punissable[1381]. La définition de la notion du plagiat n'est pas si compliquée : « l'emprunt par un auteur d'un fragment significatif du texte ou de la pensée

[1376] Annick Bouillaguet, *L'Écriture imitative, Pastiche, parodie, collage*, Paris, Nathan, 1996, pp. 11-12.
[1377] Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996, pp. 151-152 (HU. Recherches littéraires).
[1378] A. France, « Le Procurateur de Judée », *L'Étui de nacre*, *op. cit.*, pp. 877-890.
[1379] Catherine Dousteyssier-Khoze et Floriane Place-Verghnes, « Avant-propos », in *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, édition par Catherine Dousteyssier-Khoze et Floriane Place-Verghnes, Bern, Peter Lang, 2006, pp. 11 et 13.
[1380] A. Bouillaguet, *op. cit.*, p. 9.
[1381] T. Samoyault, *op. cit.*, p. 36 ; Paul Aron, « Plagiat », in *Le Dictionnaire du littéraire*, *op. cit.*, p. 458 ; Hèlene Maurel-Indard, *Du Plagiat*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 7.

d'un autre auteur »[1382] ; on estime aussi que le plagiat est « la forme dure, criminelle et pénalisable du pastiche »[1383]. Cependant, il est très difficile de déterminer ou d'apprécier le plagiat dans un cas effectif, car, en principe, le plagiat est une question de degré[1384]. Il constitue aujourd'hui encore une sorte de sujet tabou, et les écrivains sont plus ou moins hantés par la peur d'être accusés de plagiat, la peur de commettre un plagiat à leur insu[1385]. Hélène Maurel-Indard fait remarquer, dans son ouvrage *Du Plagiat*, qu'une telle hantise du plagiat exprime l'obsession de l'originalité, qui est son contraire[1386]. La problématique du plagiat est en effet indissociable de celle de l'originalité.

Depuis les lois révolutionnaires de 1791 et 1793 qui garantissent le droit de l'auteur, de nombreux procès ont lieu à ce sujet, à travers le XIXe siècle[1387]. Tandis que le « Moi » s'affirme dans la littérature romantique en bénéficiant de cette protection juridique, malgré cela, on voit une recrudescence des plagiats durant ce siècle[1388]. Un témoignage d'époque, selon lequel « [d]epuis 1830 surtout, la littérature, en général, n'est plus une mission chez les écrivains contemporains. Écrire est devenu un négoce, un moyen de parvenir, un moyen d'argent »[1389], nous révèle que les plagiats sont en particulier motivés par un but financier, avec la commercialisation et la vulgarisation de la littérature à cette époque. L'accusation de plagiat n'épargne aucun des grands écrivains : H. Maurel-Indard compte Musset, Chateaubriand, Stendhal, Dumas et Zola parmi les accusés, et au contraire, Hugo et Léon Bloy sont cités comme plaignants ; Balzac est tenu pour un écrivain exceptionnel qui est le modèle même du plagiaire créateur[1390]. Par ailleurs, en 1812, Charles Nodier publie *Questions de littérature légale. Du plagiat, de la supposition d'auteurs, des supercheries qui ont rapport aux livres*[1391], et il tente une classification de différents types d'emprunt littéraire. Dans cette étude, alors que l'auteur souligne que certains des emprunts sont utiles ou inévitables pour la création littéraire, il en appelle à la morale des écrivains pour se garder du vol littéraire honteux. Cet ouvrage nous montre que déjà au début du siècle, on éprouvait le besoin d'envisager le problème du plagiat comme touchant à la création même de l'œuvre littéraire. Comme le fait remarquer H. Maurel-Indard, « [l]'intérêt pour la question du plagiat s'amorce [...] plus nettement au XIXe siècle pour s'affirmer au début du siècle suivant. »[1392]

[1382] P. Aron, *ibid.*, p. 458.
[1383] Jean-Louis Cornille, *Plagiat et créativité (treize enquêtes sur l'auteur et son autre)*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2008, p. 13.
[1384] P. Aron, *op. cit.*, p. 459.
[1385] H. Maurel-Indard, *op. cit.*, pp. 1-3.
[1386] *Ibid.*, pp. 1-2.
[1387] *Ibid.*, p. 22-23, et P. Aron, *op. cit.*, p. 459.
[1388] H. Maurel-Indard, *ibid.*, p. 23.
[1389] Quérard, *Les Supercheries littéraires dévoilées*, Paris, Paul-Daffis librairie-éditeur, 1896, p. 71 (cité dans H. Maurel-Indard, *ibid.*, p. 23).
[1390] H. Maurel-Indard, *ibid.*, pp. 23-28.
[1391] Charles Nodier, *Questions de littérature légale. Du plagiat, de la supposition d'auteurs, des supercheries qui ont rapport aux livres*, édition établie, présentée et annotée par Jean-François Jeandillou, Genève, Droz, 2003.
[1392] H. Maurel-Indard, *op. cit.*, p. 6.

C'est en 1891 qu'A. France publie son article « Apologie pour le plagiat – "Le Fou" et "L'Obstacle" », dans la chronique de *La Vie littéraire*. Nous pouvons comprendre l'idée que se fait l'écrivain du plagiat et de l'emprunt littéraire à partir de cet article, qui est consacré à une affaire de plagiat entre Alphonse Daudet et Maurice Montégut, jeune poète : le second accuse le premier d'avoir emprunté à son drame intitulé *Le Fou* la situation capitale de son ouvrage, *L'Obstacle*.

Tout en reconnaissant leur ressemblance, A. France met au jour le fait que cette situation que Maurice Montégut croit sa propre invention se retrouve dans plusieurs ouvrages précédents. Pourtant, il ne doute jamais de la sincérité de ce jeune poète ; le romancier est sûr que celui-ci ignorait cette coïncidence fortuite. Et A. France suggère une profondeur de la question du plagiat en ces termes : « la recherche du plagiat mène toujours plus loin qu'on ne croit et qu'on ne veut »[1393].

Comme l'indique le titre de son article, l'auteur prend parti pour le plagiat jusqu'au bout. D'ailleurs, c'est contre la tendance de ses contemporains qu'il s'efforce de le défendre. L'article commence par une critique de l'abondance de procès relatifs au plagiat à son époque : « Nos contemporains se montrent fort délicats à cet endroit, et c'est une grande chance si, de nos jours, un écrivain célèbre n'est pas traité, à tout le moins une fois l'an, de voleur d'idée. »[1394] Ici, Zola et Victorien Sardou sont cités comme exemples d'écrivains traités de plagiaires[1395]. En s'opposant à une telle condamnation trop stricte du plagiat, A. France compare ses contemporains avec les gens d'autrefois, qui étaient beaucoup plus indulgents pour l'emprunt à l'œuvre d'autrui et qui pillaient plus fréquemment et plus aisément les autres, comme le faisaient La Fontaine et Molière :

> Nos littérateurs contemporains se sont mis dans la tête qu'une idée peut appartenir en propre à quelqu'un. On n'imaginait rien de tel autrefois, et le plagiat n'était pas jadis ce qu'il est aujourd'hui.[1396]
>
> Et je crois que les vieilles idées, à cet égard, valaient mieux que les nouvelles, étant plus désintéressées, plus hautes et plus conformes aux intérêts de la république des lettres.[1397]

Par cette comparaison, l'auteur montre que la notion moderne de plagiat est très récente, exceptionnelle et plutôt irrationnelle, et qu'il est complètement d'accord avec la notion

[1393] « Apologie pour le plagiat – "Le Fou" et "L'Obstacle" » (le 4 janvier 1891), *op. cit.*, p. 533.
[1394] *Ibid.*, p. 532.
[1395] *Ibid.*, p. 532.
[1396] *Ibid.*, pp. 533-534.
[1397] *Ibid.*, p. 535.

ancienne. Selon lui, « [l]a vérité est que les situations sont à tout le monde »[1398], de sorte qu'il est impossible qu'une idée puisse « appartenir en propre à quelqu'un ». Au sujet de la notion intéressée et individualiste des contemporains, en même temps qu'A. France relève le fait que la sévérité de leurs accusations s'explique d'abord par une raison d'argent (une situation dramatique peut rapporter au moins trente mille francs)[1399], il leur reproche leur « orgueil » de prétendre à l'« originalité » :

> Une seule louange nous touche, celle qui constate notre originalité, comme si l'originalité était quelque chose de désirable en soi et comme s'il n'y avait pas de mauvaises comme de bonnes originalités.[1400]

Si l'écrivain condamne ainsi le culte de l'originalité, c'est qu'« aucun homme ne peut se flatter raisonnablement de penser quelque chose qu'un autre homme n'ait pas déjà pensé avant lui »[1401] ; on y voit bien son idée familière selon laquelle « rien de nouveau sous le soleil ». En effet, il rapproche une telle impossibilité de la permanence de l'âme humaine comme ici :

> [...] il y a dans les sentiments des hommes un vieux fonds sur lequel les poètes mettent des broderies délicates et légères [...][1402].

> Par malheur, le nombre de ces situations et de ces combinaisons est plus limité qu'on ne pense. Les rencontres sont fréquentes, inévitables. Peut-il en être autrement quand on spécule sur les passions humaines ? Elles sont peu nombreuses. C'est la faim et l'amour qui mènent le monde et, quoi qu'on fasse, il n'y a encore que deux sexes. Plus l'art est grand, sincère, haut et vrai, plus les combinaisons qu'il admet deviennent simples et, par elles-mêmes, banales, indifférentes. Elles n'ont de prix que celui que le génie leur donne.[1403]

Cette idée que toutes les actions et tous les désirs des hommes peuvent être réduits à la faim et à l'amour, est une des celles qu'A. France soutient à plusieurs reprises[1404]. De plus, il nous intéresse beaucoup que l'auteur évoque la « simplicité » dans cette phrase : il considère la forme simple comme celle que doit avoir une véritable œuvre d'art. Nous reviendrons sur ce

[1398] *Ibid.*, p. 533.
[1399] *Ibid.*, p. 536.
[1400] *Ibid.*, p. 539.
[1401] *Ibid.*, p. 538.
[1402] *Ibid.*, p. 534.
[1403] *Ibid.*, p. 536.
[1404] Voir « - 1. Le folklore chez George Sand » (I. 1. B. Le folklore – e. Les folkloristes littéraires : George Sand et Gérard de Nerval) dans la présente étude.

fait plus loin. À propos du plagiat, le romancier croit qu'on ne peut pas inventer d'idée proprement nouvelle et originale, c'est-à-dire que le plagiat est inévitable par sa nature dans la création littéraire (il doute que les accusations sévères contre le plagiat soient fondées sur une connaissance exacte de l'art d'écrire[1405]). D'ailleurs, d'après lui, l'originalité n'a pas autant de valeur qu'on l'imagine. Et toutes les idées doivent entrer dans un bien commun de l'humanité, dont tout le monde est autorisé à profiter. Anatole France recommande donc la pratique du plagiat : « Que nos auteurs à la mode pillent ça et là. Je le veux bien. »[1406]

Si l'écrivain tient les idées des anciens sur le plagiat pour modèle, quelles étaient ces idées ? Comme nous l'avons déjà vu plus haut[1407], il est intéressant qu'A. France reconnaisse la création dépouillée d'orgueil et du souci d'originalité, qui est son idéal, dans celle des artisans du Moyen Âge, opposés aux artistes modernes :

> L'individualisme développé au point où nous le voyons est un mal dangereux. On songe, malgré soi, à ces temps où l'art n'était pas personnel, où l'artiste sans nom n'avait que le souci de bien faire, où chacun travaillait à l'immense cathédrale, sans autre désir que d'élever harmonieusement vers le ciel la pensée unanime du siècle.[1408]

En outre, il remonte jusqu'au droit romain pour établir le sens originaire du mot « plagiaire » : « en droit romain, au sens propre du mot, le plagiaire, c'était l'homme oblique qui détournait les enfants d'autrui, qui débauchait et volait les esclaves. Au figuré, c'était un larron de pensées »[1409]. Et puis, il passe au XVIIe siècle et fait référence à la définition du « plagiat » dans *Dictionnaire* de Pierre Bayle ; en voici le commentaire d'A. France :

> [...] pour Pierre Bayle comme pour les lettrés de son âge, le plagiaire est l'homme qui pille sans goût et sans discernement les demeures idéales. Un tel grimaud est indigne d'écrire et de vivre. Mais quant à l'écrivain qui ne prend chez les autres que ce qui lui est convenable et profitable, et qui sait choisir, c'est un honnête homme.[1410]

Il y a une distinction entre « mauvais plagiat » et « bon plagiat » ; il faudrait plutôt dire que le premier mérite le nom de vol et de plagiat proprement dit, et que le second n'est plus un plagiat, mais une création ou une recréation. En précisant que « c'est là aussi une question de mesure », il cite aussi une phrase de La Mothe Le Vayer (1588-1672) pour souligner cette

[1405] « Apologie pour le plagiat – "Le Fou" et "L'Obstacle" », *op. cit.*, p. 536.
[1406] *Ibid.*, p. 536.
[1407] Voir « d. L'art médiéval » (I. 2. A. L'image du Moyen Âge et sa place dans l'Histoire aux yeux d'A. France) dans la présente étude.
[1408] « Apologie pour le plagiat – "Le Fou" et "L'Obstacle" », *op. cit.*, p. 539.
[1409] *Ibid.*, p. 535.
[1410] *Ibid.*, p. 535.

distinction[1411]. Pour Anatole France, le « bon plagiat » avec goût et discernement n'est pas condamnable, il s'en faut ; car il est profitable à la république des lettres, à toute l'humanité. L'écrivain relève qu'« une situation appartient non pas à qui l'a trouvée le premier, mais bien à qui l'a fixée fortement dans la mémoire des hommes »[1412]. Il ne refuse pas la propriété littéraire même ; elle se produit en raison de la qualité d'une œuvre. Enfin, il affirme qu'« [...] une idée ne vaut que par la forme et [...] donner une nouvelle forme à une vieille idée, c'est tout l'art, et la seule création possible à l'humanité »[1413] ; par là, on constate incontestablement que le romancier accorde plus d'importance à la forme qu'à l'idée ou au contenu en matière de littérature et d'art.

Sur ce point, l'opinion d'Anatole France est contraire à celle de Genette, qui observe que « l'humanité, qui découvre sans cesse du sens, ne peut toujours inventer de nouvelles formes, et il lui faut bien parfois investir de sens nouveaux des formes anciennes »[1414]. Pour le premier, le nombre des idées et des sens est limité, et pour le second, c'est le nombre des formes qui est limité ; on peut ici rappeler une opposition schématique, signalée par Genette, entre « dire la même chose autrement » et « dire autre chose semblablement »[1415]. Cependant, il nous semble que cette opposition n'est pas si grave qu'il y paraît, parce que les deux hommes, l'un et l'autre, pensent que la création littéraire consiste à produire une nouvelle chose à travers les modifications apportées aux modèles limités de la littérature. En effet, Genette compte parmi les « formes » les fables et les métaphores[1416], qu'A. France pourrait désigner sous le nom d'« idées » ou de « combinaisons d'idées » ; à ce sujet, la distinction entre la forme et le sens est très délicate et ambiguë. Au moins, nous pouvons supposer que si le romancier prétend que les artistes modernes sont incapables d'inventer une nouvelle idée, un nouveau sens, au contraire de Genette qui croit que ce sont les sens qu'on peut découvrir, c'est parce que l'opinion du premier s'appuie toujours sur son pessimisme (ou plutôt modestie) selon lequel il n'y a « rien de nouveau sous le soleil », et que le second appartient au XXe siècle, où l'on a une confiance beaucoup plus ferme et plus fondée dans un développement de la science et de l'esprit humain. Pour ne pas nous attarder sur cette question inextricable de la définition de la « forme », nous retenons plutôt l'opinion d'A. France, qui nous semble plus proche du sens commun.

Une semaine à peine après l'article « Apologie pour le plagiat » du 4 janvier 1891, Anatole France publie encore un article consacré au même sujet : « Apologie pour le plagiat – Molière et Scarron ». Cette fois-ci, l'auteur traite du problème du plagiat en se référant à une

[1411] « L'on peut dérober à la façon des abeilles sans faire tort à personne ; mais le vol de la fourmi, qui enlève le grain entier, ne doit jamais être imité. » (*ibid.*, p. 535). Nodier cite la même phrase dans son ouvrage déjà cité (*Questions de littérature légale*, *op. cit.*, p. 4).
[1412] « Apologie pour le plagiat – "Le Fou" et "L'Obstacle" », *ibid.*, p. 533.
[1413] *Ibid.*, pp. 538-539.
[1414] G. Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 558.
[1415] *Ibid.*, p. 15.
[1416] *Ibid.*, p. 558.

étude d'un certain P. d'Anglosse sur l'emprunt de thèmes à Scarron dans les ouvrages de Molière, et à la littérature espagnole dans les textes de Scarron : « Molière prit à Scarron un bien qui n'appartenait pas à celui-ci »[1417]. Ici encore, A. France souligne les faits que « [l]es poètes français du XVIIe siècle tiraient quelque vanité des larcins qu'ils faisaient en Espagne » et qu'au XVIIe siècle on entendait par le plagiat « prendre le mauvais avec le bon, la balle avec le grain »[1418].

En ce qui concerne ces remarques de l'écrivain sur le plagiat, Annick Bouillaguet les apprécie beaucoup dans son ouvrage déjà cité : *L'Écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*. Elle aborde son étude en évoquant ces deux articles d'A. France[1419], et résume l'opinion de celui-ci avec raison, comme suit : « Cette apologie du plagiat se veut [...] un plaidoyer en faveur du droit à puiser dans un fonds commun qui, devenu propriété universelle, a cessé d'appartenir à chacun en particulier » ; « au XVIIe siècle en particulier, [...] la valeur des œuvres [ne tient pas] à une originalité à laquelle on ne croit guère, mais à l'habileté des auteurs à adapter un modèle ancien à une réalité nouvelle » ; « Il [A. France] considère l'emprunt littéraire, dans la mesure où il résulte d'un acte qui consiste à puiser dans un capital dont dispose la communauté des esprits, comme un moyen d'augmenter la valeur d'une œuvre singulière, aussitôt reversée à ce fonds public qu'à son tour elle vient accroître »[1420]. De plus, en affirmant que « [c]ette manière moderne de proclamer la liberté de l'écrivain devant l'imitation s'accompagne d'un aperçu sociologique lui aussi fort actuel »[1421], A. Bouillaguet accentue la modernité et l'actualité du point de vue d'A. France. Selon elle, son point de vue était novateur, car ses principes sur le plagiat pouvaient passer pour paradoxaux à la fin du XIXe siècle ; elle reconnaît que l'écrivain « se situe à l'exacte charnière de la doctrine de l'imitation et de la théorie de l'intertextualité »[1422].

H. Maurel-Indard cite elle aussi, dans son étude *Du Plagiat*, « Apologie pour le plagiat » d'A. France. De son côté, elle prête attention aux deux points suivants : d'une part, le plagiat se justifie pour la raison que l'individualisme le cède au profit commun dans la grandeur de l'œuvre collective, et d'autre part, le plagiat n'est une action honteuse qu'aux ouvrages médiocres[1423]. Elle suggère là qu'A. France croit qu'un plagiaire talentueux est capable de valoriser « ce qui fut mal utilisé par un autre, dont le seul mérite fut de naître avant lui »[1424].

[1417] A. France, « Apologie pour le plagiat – Molière et Scarron » (le 11 janvier 1891), *La Vie littéraire*, quatrième série, *op. cit.*, p.545.
[1418] *Ibid.*, pp. 545-546.
[1419] C'est de la même manière que Jean-Luc Hennig fait usage des articles d'A. France : il résume et admire l'idée présentée par ces articles, dans l'introduction de son *Apologie du plagiat* (Paris, Gallimard, 1997) ; ce titre doit être tiré de celui de ces deux textes d'A. France mêmes.
[1420] A. Bouillaguet, *op. cit.*, p. 4.
[1421] *Ibid.*, p. 3.
[1422] *Ibid.*, pp. 4-5.
[1423] H. Maurel-Indard, *op. cit.*, pp. 2-3.
[1424] *Ibid.*, p. 2. Néanmoins, l'auteur n'est pas très favorable à Anatole France, et cite un passage de *La Rôtisserie de la Reine Pédauque* comme exemple d'un authentique plagiat, dans son sens dépréciatif (pp. 28-29) : il s'agit d'un

Par ailleurs, dans les études du plagiat, l'intéressant est que, par rapport à l'intertextualité qui est un terme plutôt neutre, on met plus l'accent sur la question d'intérêt entre le plagié et le plagiaire. Du côté de ceux qui empruntent, il ne s'agit pas seulement de l'intérêt économique gagné par le voleur de l'idée ; mais de même pour l'emprunt déclaré comme la citation et l'imitation, il y a l'intérêt de pouvoir s'inscrire dans une continuité des grands écrivains et devenir leur héritier, en introduisant leur texte dans le sien[1425]. Dans ce cas, l'imitation traduit une admiration pour celui qui est imité[1426]. De l'autre côté, le texte plagié, c'est-à-dire l'hypotexte, peut subir l'influence de l'hypertexte, et il est possible que l'hypotexte devienne bénéficiaire de la réécriture. C'est parce que, comme on vient de le voir dans la remarque d'H. Maurel-Indard, l'emprunt à un texte ancien peut lui conférer une nouvelle forme plus adéquate ou une plus grande valeur, de sorte que la réécriture fait renaître un ouvrage oublié[1427]. Du reste, la réutilisation des textes des grands écrivains peut susciter une nouvelle lecture ou interprétation de ces œuvres anciennes : il s'agit d'une vraie interaction dans la relation intertextuelle[1428]. Sophie Rabau relève, dans l'introduction pour l'anthologie des textes sur l'intertextualité, qu'en donnant au lecteur l'accès au texte premier, le texte second détermine sa valeur, sa signification et ses traits, de la même manière que l'interprétation et le commentaire[1429] ; d'autre part, selon Tiphaine Samoyault qui est auteur de l'étude intitulée *L'Intertextualité*, il arrive que la copie se substitue à l'original, ce qui remet en cause l'originalité et l'autorité de l'« original » même[1430].

La réécriture du « Jongleur de Notre-Dame » par A. France, qui est étrangement fidèle à l'original, peut partiellement se comprendre suivant une telle conception de l'intertextualité bénéficiaire. Dans cet ouvrage, l'auteur semble viser à sauver un conte médiéval de l'oubli et à lui donner un nouveau sens, en le transformant en forme lisible pour les lecteurs modernes. Cette préoccupation est proche de celle des philologues qui restituent les anciens textes et les traduisent en langue moderne ; tout au moins, on n'y voit pas l'imitation comme le parricide œdipien, pour conjurer l'influence des précédents, qu'A. Bouillaguet remarque dans le pastiche de Proust[1431]. Néanmoins, à la différence des philologues, notre écrivain apporte des modifications au conte original, ce qui signifie que l'enjeu de son conte ne se limite pas à la restitution ou la conservation du texte du Moyen Âge. Il va sans dire qu'il faudra tenir compte

---

conte des *Mille et une nuits* raconté par Jérôme Coignard, un des protagonistes du roman (*Œuvres*, t. II, *op. cit.*, pp. 153-155). Certes, une comparaison de ce texte avec la traduction des *Mille et une nuits* d'Antoine Galland (1704) met en évidence une ressemblance forte entre eux, mais ce reproche est à passer en revue ; c'est parce que Coignard précise, au moins dans la version définitive du roman, sa référence au livre de M. Galland. Dans la mesure où l'emprunt n'est pas dissimulé, il est impossible de le désigner sous le nom de plagiat.

[1425] J.-L. Cornille, *op. cit.*, p. 14.

[1426] H. Maurel-Indard, *op. cit.*, p. 2.

[1427] *Ibid.*, p. 24, et Ch. Nodier, *Questions de littérature légal*, *op. cit.*, pp. 4-5 et 7.

[1428] H. Maurel-Indard, *ibid.*, p. 222, et J.-L. Cornille, *op. cit.*, p. 14.

[1429] *L'Intertextualité*, introduction, choix de textes, commentaires, vade-mecum et bibliographie par S. Rabau, *op. cit.*, pp. 37-40.

[1430] T. Samoyault, *op. cit.*, pp. 104-105.

[1431] A. Bouillaguet, *op. cit.*, pp. 167-168.

de ces modifications en tant que facette créative et originale d'Anatole France.

c. Réécriture transgénérique : transposition en forme brève

Abordons maintenant la question du genre dans la réécriture, car c'est un changement de genre qui constitue une des modifications le plus nettement apportées pour la rédaction d'un conte comme « Le Jongleur de Notre-Dame » : de la légende au conte.

On souligne souvent l'importance de la fonction du genre dans les textes littéraires et le discours en général : le genre donne des horizons d'attente au récepteur, sans quoi il ne peut pas comprendre ce qui est énoncé[1432]. La réécriture transgénérique consiste à soumettre le premier texte à la contrainte du genre nouveau[1433] ; la transposition apparaît avant tout sur le plan formel. Une telle transposition donne lieu à la rencontre entre l'œuvre-source et le genre nouveau, ou entre l'œuvre-source et l'œuvre transformée à travers le passage transgénérique, et cette rencontre produit des tensions. Pour résoudre ces tensions, et pour les nécessités techniques, les contraintes et les visées esthétiques du genre nouveau, une opération de réécriture est indispensable ; il est impossible d'être fidèle à l'œuvre originale à la lettre[1434]. Dans la transposition générique, deux opérations sont observées : le filtrage, qui est la sélection des éléments convenables pour le genre choisi, et la transformation, qui va jusqu'à la distorsion et à l'innovation[1435]. Ce n'est pas précisément la transposition en autre genre que Genette a pour objet en développant une catégorisation interne de la transposition hypertextuelle, dans *Palimpsestes*. Mais on peut dire que la transposition générique s'opère par différentes combinaisons des opérations concrètes présentées par Genette, et qu'elles sont au service des opérations de filtrage et de distorsion. Parmi les pratiques de transposition formelle énumérées dans la catégorisation genettienne, voici celles qui concernent les textes d'A. France en question : traduction[1436], prosification[1437], transtylisation[1438], réduction[1439], augmentation[1440] et transmodalisation intramodale[1441]. Nous les reprendrons d'une manière plus précise.

Par ailleurs, comme le fait remarquer Genette, il n'existe pas de transposition innocente, qui ne modifie la signification de son hypotexte, et même la transposition

---

[1432] D. Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, *op. cit.*, pp. 63-68 ; Michèle Guélet-Laferté et Daniel Mortier, « Avant-propos », in *D'un genre littéraire à l'autre*, sous la direction de M. Guélet-Laferté et D. Mortier, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2008, p. 7.
[1433] Gwenhaël Ponnau, « Sur le passage d'un genre à un autre : quelques propositions », in *D'un genre littéraire à l'autre*, *ibid.*, p. 18.
[1434] *Ibid.*, pp. 22-23.
[1435] *Ibid.*, p. 16 ; M. Guélet-Laferté et D. Mortier, *op. cit.*, p. 8.
[1436] G. Genette, *Palimpsetes*, *op. cit.*, pp. 293-299.
[1437] *Ibid.*, pp. 303-311.
[1438] *Ibid.*, pp. 315-321.
[1439] *Ibid.*, pp. 323-355 (excision, concision, condensation et digest).
[1440] *Ibid.*, pp. 364-384 (extension, expansion et amplification).
[1441] *Ibid.*, pp. 404-415.

purement formelle entraîne des modifications sémantiques involontaires[1442]. En outre, Genette considère que la notion de genre est essentiellement thématique, non formelle[1443]. Il est évident que le changement du genre est lié à un renouvellement de l'idée et de la signification de l'hypotexte[1444], et il est très intéressant que le passage d'un genre à l'autre permette paradoxalement de toucher à l'essentiel de l'œuvre originale et de le mettre en relief, dans son étrangeté[1445].

Ensuite, il faut envisager la question d'un genre que notre écrivain adopte volontiers pour beaucoup d'ouvrages, et pour la réécriture du « Jongleur de Notre-Dame » : c'est le conte. Les études sur la forme brève ou simple, comme le conte et la nouvelle, sont unanimes à déplorer la sous-estimation de ce type de forme littéraire en France. Dans ce sens, ces petits genres du conte et de la nouvelle impliquent la marginalité et la modestie. D'autre part, on est unanime encore à affirmer que, qu'il s'agisse de forme simple ou brève, une telle forme n'est pas définie par la longueur du texte, élément quantitatif.

Dans son étude sur *Les Formes brèves*, Alain Montandon met l'accent sur une distinction entre le « court », qui est quantitatif et relatif à ce qui est plus long et plus prolixe, et le « bref », qui concerne des traits d'écriture spécifique visant une concision formelle[1446] ; bien entendu, c'est le second qui l'intéresse. Cette étude ne traite pas de genres fictifs et narratifs, mais des genres extrêmement brefs tels que la maxime, l'aphorisme, l'énigme, l'épigramme, la sentence et le fragment. Néanmoins, la remarque d'A. Montandon sur la brièveté de la forme est aussi significative pour le conte et la nouvelle. On peut en dégager trois caractéristiques principales de la forme brève : la densité, la discontinuité et la fulgurance. En relevant ces traits, A. Montandon montre que les formes brèves, qui se caractérisent par une condensation ou une cristallisation des idées dans un minimum de mots, sont capables d'exprimer la vérité inexplicable d'une façon logique, vérité instantanée et fugitive, comme une fulgurance, à force de l'ouverture du sens produite par la discontinuité ; cette dernière consiste dans les combinaisons inhabituelles de choses quotidiennes, ou dans la forme de recueil qui comprend plusieurs textes séparés. De tels effets sont produits par la brièveté même du texte, et il serait difficile d'obtenir ces effets par les formes longues qui sont plutôt logiques et explicatives, comme le roman. Les formes brèves, qui sont des formes marginales, produisent des effets surprenants et subversifs, de sorte qu'elles sont aptes à la représentation des idées critiques ou ironiques.

De son côté, André Jolles étudie dans *Formes simples* les genres populaires, tels que la légende, la geste, le mythe, la devinette et le conte ; ils sont censés être créés spontanément

[1442] *Ibid.*, pp. 293 et 417-418.
[1443] *Ibid.*, p. 395.
[1444] M. Guélet-Laferté et D. Mortier, *op. cit.*, pp. 8 et 9 ; Chantal Foucrier, « Le mythe au fil des genres : cristallisations et inflexions », in *D'un genre littéraire à l'autre*, *op. cit.*, p. 29.
[1445] G. Ponnau, *op. cit.*, pp. 24-25.
[1446] Alain Montandon, *Les Formes brèves*, Paris, Hachette, 1992, p. 4.

dans l'inconscient du peuple, par opposition à la forme savante. Et A. Jolles relève que ce n'est pas la longueur ou le sujet, mais la construction ou la forme même du texte, qui détermine la simplicité de forme[1447].

Les formes simples se font en passant par ces trois étapes-ci, pour résumer : disposition mentale, formation du « geste verbal », actualisation. D'abord, la disposition mentale signifie une sorte de tendance dominante de la mentalité du peuple, qui sert de moteur de création : elle correspond, pour le cas de la légende, au désir du modèle dont les gens imitent l'acte et la vertu, et pour le cas du conte populaire, à l'exigence d'une morale affective et sentimentale[1448]. Ensuite, des actes réclamés dans la disposition mentale se cristallisent dans certaines expressions régulières, qui sont nommées « geste verbal » ; le geste verbal est à peu près la même chose que le « motif ». Il consiste en épisodes répétés dans plusieurs histoires de légendes et de contes, comme « les statues d'idoles qui se brisent », ou « épouser un prince », par exemple[1449]. Enfin, le geste verbal en tant qu'actes conceptualisés s'actualise, en se traduisant par le nom et le personnage particuliers. Cette actualisation achève une œuvre de légende ou de conte, objectivée et accessible dans la vie réelle ; ce qui permet de répondre au désir du peuple, et de réaliser « une plénitude définitive »[1450].

Par ailleurs, c'est le geste verbal, style ou formule spécifiques d'un genre, qui constitue un indice de la forme simple et un lieu où la mentalité populaire se cristallise[1451]. Le fait que la présence du geste verbal comme formule fixée détermine les formes simples, et que la moindre déviation de la règle brise le pouvoir de la forme simple[1452], fait valoir l'importance de la contrainte pour la formation de ces petits genres. De plus, A. Jolles fait remarquer que la narration orale des formes simples traditionnelles les rattache étroitement à la vie réelle mobile[1453].

Alors qu'A. France puise beaucoup dans les genres de forme simple, comme la légende et le conte populaire, le conte moderne ou la nouvelle qu'il écrit sont exclus de la catégorie des formes simples, en appartenant à la forme savante. Cependant, nous pouvons dire que l'essentiel de la forme brève et de la forme simple – la condensation du sens, la représentation de choses indicibles, le règne de la contrainte et de la forme même – constitue également celui du conte moderne et de la nouvelle, malgré la différence de degré. À ce propos, nous ne pouvons pas passer sous silence la question de la distinction entre le conte et la nouvelle. Comme le fait remarquer René Godenne dans son étude *La Nouvelle*, bien que la distinction existe entre ces deux termes (car ils ne sont pas nécessairement remplaçables), leur

[1447] André Jolles, *Formes simples*, traduit par Antoine Marie Buguet, Paris, Seuil, 1972, p. 185.
[1448] *Ibid.*, pp. 34-37 et 189-190.
[1449] *Ibid.*, pp. 39-43 et 194.
[1450] *Ibid.*, pp. 42-43.
[1451] *Ibid.*, p. 43.
[1452] *Ibid.*, pp. 39 et 193.
[1453] *Ibid.*, pp. 185-186.

démarcation est extrêmement arbitraire et difficile[1454]. Même aujourd'hui, le terme « conte » évoque tout d'abord le « conte populaire » ou le « conte de fées », de sorte qu'on entend par ce terme plutôt le récit fictif et fantastique ; d'autre part, la nouvelle était originairement, d'après une définition de Gœthe, histoire vraie et étonnante[1455]. Ou encore, sans doute pour l'image du conte traditionel et populaire, le conte est parfois distingué comme récit avec auditeur, ce qui se rapporte à la question du cadre de narration et de la voix du narrateur, que nous examinerons plus loin. Mais les écrivains du XIXe siècle utilisent indifféremment les deux termes de « conte » et de « nouvelle » comme des mots synonymes, pour désigner le récit bref, sans distinction de l'histoire réelle ou irréelle ; ce qui amène définitivement la confusion de ces deux appellations[1456]. Nous ne distinguons donc pas strictement l'une de l'autre. En revanche, il est certain que le conte et la nouvelle se distinguent nettement du roman ; leur art est différent de celui du roman, et ils ne sont pas de petits romans[1457].

Le XIXe siècle est l'âge d'or des récits brefs : le conte et la nouvelle abondent avec l'essor des journaux quotidiens et périodiques[1458]. Pour citer quelques spécificités de ces petits genres, en premier lieu, le récit bref est très souvent lié au sujet surnaturel ; c'est parce qu'une intervention de la force surnaturelle est commode pour résoudre ou réparer le désordre avec rapidité dans le récit bref, qui doit se hâter vers son terme[1459]. Et à la différence du conte, la nouvelle a tendance à se soucier de la vraisemblance pour la mise en scène du surnaturel[1460].

En deuxième lieu, la nouvelle ainsi que le conte utilisent fréquemment un « cadre » pour la narration du récit : c'est-à-dire que les auteurs cèdent volontiers la parole à un personnage qui conte son histoire[1461]. À l'origine, la « nouvelle » signifiait la forme de compilation des récits racontés par chacun des membres d'un groupe, comme dans *Le Décaméron* et *L'Heptaméron*[1462]. La « mise en cadre » semble constituer un des éléments principaux des formes brèves narratives.

En troisième lieu, la forme et la construction de ces récits brefs modernes sont régies par beaucoup de contraintes : recourir au type ou au matériau préfabriqués[1463], limiter le nombre d'actions et de points de vue à un seul ou au minimum[1464], présenter les matériaux et les personnages comme « types » : la réutilisation des types ne procure que le renouvellement

[1454] René Godenne, *La Nouvelle*, Paris, Honoré Champion, 1995, pp. 19-20. Florence Goyet, de son côté, refuse de reprendre la discussion sur la distinction de ces deux genres, pour la raison qu'elle ne tient pas à l'analyse (*La Nouvelle 1870-1925*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 11).
[1455] Jean-Pierre Aubrit, *Le Conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 64.
[1456] R. Godenne, *op. cit.*, pp. 54-57.
[1457] *Ibid.*, pp. 77 et 144.
[1458] J.-P. Aubrit, *op. cit.*, pp. 58-63.
[1459] *Ibid.*, p. 117.
[1460] *Ibid.*, pp. 118-119.
[1461] R. Godenne, *op. cit.*, pp. 56-61.
[1462] J.-P. Aubrit, *op. cit.*, pp. 14-17.
[1463] F. Goyet, *op. cit.*, pp. 61-66.
[1464] *Ibid.*, pp. 72-75 ; R. Godenne, *op. cit.*, pp. 73-84 et 90-93.

des types, et au contraire du roman, l'accumulation des descriptions ne complique ni n'approfondit le personnage, mais converge vers un type conceptualisé[1465]. De telles contraintes sont imposées par la contrainte plus forte, qui sous-tend les récits brefs : celle de la concision ou de la brièveté. Par ailleurs, il nous semble que c'est le degré des contraintes perçues dans un récit qui permet de distinguer le conte de la nouvelle : ne considère-t-on pas que la forme du conte est assez fortement restreinte pour que ce dernier donne l'impression d'être apparenté au conte populaire, et que, d'autre part, la nouvelle est une forme plus libre que le conte, car la contrainte imposée à la nouvelle semble plus faible ? Nous allons utiliser ces deux termes génériques selon une telle distinction quelque peu arbitraire.

En quatrième lieu, la brièveté et la restriction de la forme produisent un effet de concentration intense sur un sujet, constitution des « corps purs »[1466]. Et l'unicité et la totalité de ce qui ne peut pas se diviser permettent d'agir sur le lecteur avec force, comme l'affirment Poe et Baudelaire[1467]. Ce trait s'ajoute à l'effet surprenant des formes brèves, au système des formes simples traditionnelles qui répond au désir du peuple, et au caractère des récits courts modernes qui font appel à la mémoire collective du public en profitant des types préétablis, pour accentuer le fait que ces formes ont le pouvoir d'exercer une grande influence sur l'esprit des lecteurs.

Enfin, en dernier lieu, plusieurs études sur les formes brèves et simples posent la question de l'ouverture et de la fermeture, bien que le sens de ces deux notions diffère suivant les auteurs[1468]. Mais, au bout du compte, on pourrait réduire cette question à une opposition entre la fermeture de la forme et l'ouverture du sens. En effet, plus le nombre de mots utilisés est restreint, plus leur acception devient libre, large et ambiguë. De même façon, un personnage stéréotypé et simplifié sert de représentant de son espèce, qui est capable de refléter différents individus vivant dans la vie réelle ; la nouvelle donne forme à ce que tout le monde connaît ou pressent vaguement, sans arriver à le définir[1469]. La fermeture de la forme simple et brève peut, à travers son ambiguïté, accepter une totalité, et ouvrir son sens sur l'univers, sur l'universalité.

Néanmoins, comme le rappelle F. Goyet, on ne doit pas tomber dans le cliché de l'éloge de la brièveté et de la concision sur le plan formel. Tous les textes composés de peu de mots ne présentent pas ces effets de brièveté et de simplicité ; être court ne suffit pas. Ce que la brièveté et la concision formelles produisent n'est qu'une sorte de vide, lacune de la précision sémantique ; il faut remplir ce vide de condensation et de plénitude du sens, afin de pleinement exploiter la forme brève et simple. C'est pourquoi, nous semble-t-il, cette forme

[1465] F. Goyet, *ibid.*, pp. 66-72 et 75-76.
[1466] *Ibid.*, pp. 72-75.
[1467] J.-P. Aubrit, *op. cit.*, pp. 71-73.
[1468] Voir *ibid.*, pp. 98-115 ; A. Montandon, *op. cit.*, pp. 77-96 ; A. Jolles, *op. cit.*, pp. 185-186 ; F. Goyet, *op. cit.*, pp. 72-75.
[1469] F. Goyet, *ibid.*, pp. 66-72 et 80-81.

privilégie l'expression des idées difficiles à saisir ou à expliquer par l'argument logique, telles que l'inconscient collectif, la vérité instantanée et l'univers surnaturel.

Quant à Anatole France, quelle est son idée sur une telle forme du récit ? Il est évident que l'écrivain préfère les récits brefs, et rédige lui-même beaucoup de contes et nouvelles. Il s'exprime clairement sur le conte et la nouvelle dans deux articles de *La Vie littéraire* : le premier est intitulé « M. Guy de Maupassant et les conteurs français ». Comme d'habitude, il retrace l'histoire du sujet traité, en France. Ce qui attire tout d'abord notre attention, c'est que l'écrivain compte les « jongleurs » au nombre des vieux conteurs[1470]. Bien que le jongleur de son conte ne raconte pas de récit, ce lien entre le jongleur et le conte est significatif. D'après l'écrivain, « [c]'est à compter du XVe siècle que nous rencontrons, non plus des chanteurs ambulants, mais de vrais écrivains, capables de faire un bon récit »[1471] ; et « la nouvelle fleurit »[1472] au XVIe siècle, le XVIIIe siècle est « l'âge d'or du conte »[1473]. Pour les conteurs du XIXe siècle, l'auteur cite les noms de Stendhal, Nodier, Balzac, Nerval et Mérimée, et il fait remarquer qu'aucun des conteurs de son siècle n'est doué de gaieté[1474]. D'autre part, comme nous l'avons déjà vu[1475], Anatole France estime que la forme et le fond des contes médiévaux sont rudes[1476], et considère les conteurs modernes comme supérieurs aux vieux conteurs, ainsi :

> [...] leur gaie science ne vaut pas l'art savant et délié de nos conteurs modernes ![1477]

Il semble rare que notre écrivain affirme si délibérément la supériorité des modernes sur les anciens.

De plus, on peut trouver dans cet article son point de vue sur l'esprit du conteur. En admirant la gaieté des penseurs du XVIIIe siècle, appelée « courage de l'esprit », il écrit :

> C'est pourquoi j'estime infiniment ces marquis et ces philosophes qui découvraient en souriant le néant des choses, et qui écrivaient des contes sur le mal universel.[1478]

[1470] A. France, « M. Guy de Maupassant et les conteurs français » (le 13 février 1887), *La Vie littéraire*, première série, *op. cit.*, p. 52. Les autres vieux conteurs sont les diseurs de fabliaux, de lais et de moralités, les faiseurs de soties, de diableries et de joyeux devis, les vieux conteurs gaulois, et les ménestrels.
[1471] *Ibid.*, p. 54.
[1472] *Ibid.*, p. 55.
[1473] *Ibid.*, p. 57.
[1474] *Ibid.*, p. 58. R. Godenne observe lui aussi que la nouvelle amusante est rare chez les auteurs du XIXe siècle, qui préfèrent les sujets sérieux (*op. cit.*, pp. 67-69).
[1475] Voir « d. L'art médiéval » (I. 2. A. L'image du Moyen Âge et sa place dans l'Histoire aux yeux d'A. France) dans la présente étude.
[1476] « M. Guy de Maupassant et les conteurs français », *op. cit.*, p. 53.
[1477] *Ibid.*, p. 52.
[1478] *Ibid.*, p. 57.

Cette phrase nous montre qu'A. France voit dans le conte une représentation de la philosophie profonde, philosophie cynique de la résignation ; le terme de « mal universel » rapproche le conte du sujet de l'universalité. Et à propos de Maupassant, qui fait l'objet de ce compte-rendu, son commentaire est le suivant :

> Peut-être se dit-il [Maupassant] que le monde est bien fait, puisqu'il est plein d'êtres mal faits et malfaisants dont on fait des contes. Ce serait, à tout prendre, une bonne philosophie pour un conteur.[1479]

A. France relève chez Maupassant une attitude pessimiste et objective en face du mal dans le monde, qui ressemble à celle des philosophes du XVIIIe siècle, et il considère un tel esprit comme nécessaire pour les conteurs. De fait, comme R. Godenne observe que dans les nouvelles de Mérimée, le ton du récit est toujours empreint de détachement[1480], la narration objective et détachée de son histoire racontée constitue une des caractéristiques du conte et de la nouvelle, qui préfèrent le récit « encadré ». En outre, retenons le fait que notre écrivain apprécie la simplicité, le naturel et la clarté de la langue de Maupassant, ainsi :

> Sa langue forte, simple, naturelle, a un goût de terroir qui nous la fait aimer chèrement. Il possède les trois grandes qualités de l'écrivain français, d'abord la clarté, puis encore la clarté, et enfin la clarté. Il a l'esprit de mesure et d'ordre qui est celui de notre race.[1481]

Ces qualités doivent également s'imposer dans les contes d'A. France. Il est intéressant que l'auteur attribue celles-là au caractère national des Français.

Encore deux points nous intéressent dans cet article. D'une part, l'écrivain évoque l'oralité de la narration des contes d'autrefois, en rappelant que les contes étaient récités en vers pour en faciliter la mémorisation[1482]. D'autre part, pour la nouvelle du XVIIe siècle, il cite l'exemple de Scarron et de Molière, qu'il envisagera d'une manière plus détaillée dans l'article consacré à l'« Apologie pour le plagiat »[1483] ; cela nous suggère que l'emprunt littéraire est lié à la forme du conte chez Anatole France.

Le titre du deuxième article est « M. Marcel Schwob ». A. France profite du compte-rendu des contes de cet écrivain pour exprimer son indignation contre le fait qu'on n'apprécie pas le conte et la nouvelle à leur juste valeur. À ce propos, ici, il utilise les deux termes de conte et de nouvelle à peu près comme synonymes, sans distinction, de même que

---

[1479] *Ibid.*, p. 59.
[1480] R. Godenne, *op. cit.*, p. 63.
[1481] « M. Guy de Maupassant et les conteurs français », *op. cit.*, p. 58.
[1482] *Ibid.*, pp. 52-53.
[1483] « Apologie pour le plagiat – Molière et Scarron », *op. cit.*, pp. 541-550.

ses contemporains. L'écrivain aborde son article avec la remarque suivante :

> Il y a beaucoup moins de lecteurs pour les nouvelles que pour les romans, par cette raison suffisante que seuls les délicats savent goûter une nouvelle exquise, tandis que les gloutons dévorent indistinctement les romans bons, médiocres ou mauvais.[1484]

Par là, A. France souligne qu'il faut plus de délicatesse pour lire les nouvelles que les romans ; il va là à contre courant de la tendance générale à considérer la forme brève comme simple (dans un sens négatif), aisée et plate. Et sa critique sévère est dirigée contre les faiseurs de romans et leurs amateurs, qui ne peuvent pas apprécier les récits brefs :

> Ils [les fournisseurs ordinaires du public] vous bourrent leur clientèle, ils vous la gavent jusqu'à la rendre stupide. Ils connaissent leur monde. Le vrai liseur de romans demande seulement qu'on l'abêtisse.
>
> Celui-là lit un roman dans sa soirée et il serait bien incapable de lire autre chose qu'un roman. Il lit très vite, car rien ne l'arrête, et quand il a fini il ne sait plus ce qu'il a lu. Ce genre de lecteur n'est pas rare, et c'est pour lui que nos bons faiseurs travaillent.
>
> Il n'y aurait pas mal à cela si, pour grossir leur clientèle, des écrivains de talent ne s'obstinaient à produire roman sur roman et ne s'étudiaient à dire en quatre cents pages ce qu'ils eussent mieux dit en vingt.[1485]

De plus, il recommande la brièveté et la concision :

> C'est pourtant, si l'on y songe, une excessive prétention que de vouloir imposer une fois l'an au monde trois cent cinquante pages de choses imaginaires ! Que le conte ou la nouvelle est de meilleur goût ! Que c'est un moyen plus délicat, plus discret et plus sûr de plaire aux gens d'esprit, dont la vie est occupée et qui savent le prix des heures ! La première politesse de l'écrivain, n'est-ce point d'être bref ? La nouvelle suffit à tout. On y peut renfermer beaucoup de sens en peu de mots.[1486]

Ces idées d'Anatole France nous révèlent que, quand il adopte la forme du conte et de la nouvelle pour beaucoup d'ouvrages, il reconnaît bien le pouvoir de ces formes, non comme de petits genres sans valeur, mais comme de hautes expressions littéraires qui permettent de représenter même des idées philosophiques profondes. Et du fait que l'écrivain considère le conte et la nouvelle « modernes » comme subtils et raffinés, supérieurs à ceux des anciens,

[1484] A. France, « M. Marcel Schwob » (le 12 juillet 1891), *La Vie littéraire*, quatrième série, *op. cit.*, p. 678.
[1485] *Ibid.*, p. 679.
[1486] *Ibid.*, pp. 679-680.

nous pouvons supposer qu'il trouvait que la réécriture d'une vieille légende en conte moderne était profitable et significative, d'un point de vue littéraire et esthétique.

II. 1. B. La Réécriture de la « légende »

a. Les Caractéristiques du genre de la « légende »

À présent, il nous faut aborder la question de la « légende » ; il s'agit en particulier de la légende des saints chrétiens[1487]. La définition fondamentale de la légende est la biographie des saints et saintes, ce qui signifie que la légende est conçue, en principe, comme les faits historiques, non comme les fictions[1488]. Le genre de la légende a été inventé et s'est épanoui entre le IVe et le Xe siècle, avec le développement du culte des martyrs et des saints : responsables de la liturgie et de l'organisation des fêtes des saints, les évêques ont dû faire rédiger et contrôler les actes des saints[1489]. La légende est un produit religieux, dont la construction narrative est soumise à un but pédagogique à l'intérieur d'une communauté de croyants[1490]. On peut observer dans ce genre les traces des sources lointaines et diverses : préludes païens, modèles bibliques, préludes chrétiens, ouverture grecque et ouverture latine[1491].

Quant aux caractéristiques du genre de la légende, dans son article sur la « Genèse du genre littéraire Vie de saint en Occident (IVe-Xe siècles) », Michel Banniard en relève les traits principaux à ses débuts et dans la période de son essor :

1 – Texte en prose (la mise en vers n'est pas l'état initial de la création du genre).
2 – La langue de rédaction est la langue naturelle des rédacteurs et des destinataires ; la langue de départ est donc à la fois savante et vernaculaire.
3 – La longueur est variable, mais n'est en moyenne pas très ample (disons de 5000 à 20 000 mots).
4 – Le style varie moins en fonction du sujet traité qu'en fonction du public visé.
5 – Le récit se fait dans l'ordre chronologique.
6 – Il offre une démonstration paradigmatique des vertus de l'homme saint.
7 – Il comporte un mélange dosé de piété humaine et de dons surnaturels.
8 – Il requiert un dialogue saint / Dieu et des interventions signifiantes de celui-ci.
9 – Le rayonnement de la Vie n'est pas borné chronologiquement, l'histoire continuant après la "naissance" du saint laquelle est naturellement la date de sa mort.

[1487] Nons ne mettons pas en cause la distinction générique de la légende, de l'hagiographie et de la vie de saints.
[1488] Yasmina Foehr-Janssens, « Hagiographie », in *Le Dictionnaire du littéraire*, *op. cit.*, pp. 269-270 ; Isabelle Laudouar, « Légende » in *ibid.*, pp. 340-341.
[1489] Brenda Dunn-Lardeau, *Le Saint fictif. L'hagiographie médiévale dans la littérature contemporaine*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 12 ; Michel Banniard, « Genèse du genre littéraire Vie de saint en Occident (IVe-Xe siècles) », in *« Sempre los camps auràn segadas resurgantas »*, *Mélanges Xavier Ravier*, études réunies par Jean-Claude Bouvier, Jacques Gourc et François Pic, Toulouse, CNRS – Université de Toulouse-Le Mirail, 2003, p. 401 (Méridiennes).
[1490] M. Banniard, *ibid.*, p. 401.
[1491] *Ibid.*, pp. 402-403.

10 – Le récit est ancré au moins dans un lieu de culte.[1492]

À cette typologie on peut ajouter le trait de la clarté, qui s'impose dans ce genre : clarté de la langue et du style avec des propos au style direct et la récurrence des clichés[1493] ; clarté de la construction narrative, qui dépend de l'opposition binaire entre christianisme et paganisme, entre catholicisme et hérésie, entre conversion (vie ascétique) et compromis (vie dans le siècle)[1494] ; clarté des thèmes typiques comme l'origine noble, la pauvreté matérielle et la richesse morale, l'enfance pourvue d'une âme de vieillard, la générosité envers les faibles et la dureté à l'encontre des puissants[1495]. Tous ces traits nous révèlent que la préoccupation de ce genre est moins artistique que pratique et pédagogique.

M. Banniard souligne que ces traits, comme noyau descriptif de la légende, subsistent dans les œuvres hagiographiques des périodes suivantes, malgré leurs remaniements et variations[1496]. En effet, on peut retrouver les mêmes caractéristiques dans la *Légende dorée*, qui est établie à la fin du XIIIe siècle par Jacques de Voragine, et qui a inspiré largement les écrivains du XIXe siècle. D'après l'étude d'Alain Boureau, dans cette compilation des légendes des saints, le but doctrinal et apologétique l'emporte toujours sur la dimension narrative : la progression du récit suit un ordre plus théologique que narratif (la charité, l'espérance et la foi) ; le suspens narratif est systématiquement refusé, tous les événements à venir étant définis et prévenus par Dieu ; le récit légendaire suggère la nécessité de l'herméneutique à l'instar de l'Écriture ; la répétition des anecdotes pauvres forme les repères de la sainteté[1497]. De plus, la forme des récits de la *Légende dorée* est marquée par l'accumulation des fragments narratifs, à l'image du saint amassant les mérites dans sa vie terrestre[1498] ; sur le plan chronologique, ces fragments n'ont ni développement ni enchaînement, et ils valent plus par leur totalité qu'individuellement[1499]. À propos de l'intrigue des légendes, ce sont le niveau terrestre et le niveau céleste qui la constituent, et c'est le second qui est prépondérant[1500]. La perspective providentielle exclut toutes les finalités terrestres, ce qui amène l'abolition du sens de la sanction terrestre, des solidarités terrestres parmi les personnages ; le récit légendaire ne narre que la vie spirituelle du saint, et il y demeure seul face à Dieu, à la différence du récit profane qui présente les personnages par ses actions et ses relations avec d'autres êtres[1501].

[1492] *Ibid.*, p. 402.
[1493] *Ibid.*, p. 407.
[1494] *Ibid.*, p. 405.
[1495] *Ibid.*, p. 406.
[1496] *Ibid.*, p. 402.
[1497] Alain Boureau, *La Légende dorée. Le système narratif de Jacques de Voragine*, préface de Jacques Le Goff, Paris, Cerf, 1984, pp. 207-253.
[1498] *Ibid.*, p. 211.
[1499] *Ibid.*, pp. 210 et 213.
[1500] *Ibid.*, p. 248.
[1501] *Ibid.*, pp. 208-209 et 245.

Sur ce point, il est intéressant que la parenté entre la légende et le conte merveilleux ne soit que superficielle : tandis que la matrice du conte merveilleux consiste dans les trois séquences de dégradation, amélioration, et récompense, dans le récit légendaire, la dégradation offre au saint l'occasion d'un mérite comme le sacrifice et la pénitence. Même si le saint subit des attaques, il ne devient pas victime, et l'« épreuve » du conte est la « preuve » dans la légende, car les mérites du saint prouvent l'existence de la grâce[1502].

Mais, d'autre part, il est à noter que la légende a une relation étroite avec la culture populaire. Comme nous l'avons vu par l'étude d'A. Jolles[1503], la légende répond à l'aspiration collective du peuple et c'est surtout l'aspiration à une nouvelle religiosité, qui relie l'individu au Ciel[1504]. La légende est considérée comme un des genres fondamentaux de la littérature populaire, et en tant que récit religieux, elle est placée sur le même plan que la légende populaire, le conte et le mythe[1505]. Dans la *Légende dorée* en particulier, les emprunts aux cultures populaires et les traces des croyances populaires sont mêlés à l'héritage ecclésiastique, qui voulait les ignorer ou les contrôler ; cette compilation constitue un intermédiaire entre la culture cléricale et la culture populaire, entre l'exposé doctrinal et la narration[1506]. A. Boureau fait remarquer qu'il est probable que Jacques de Voragine insère des éléments folkloriques dans son ouvrage afin de l'adapter au public, et que ce dominicain est peut-être le premier à pouvoir intégrer le folklorique dans le clérical[1507]. Par ailleurs, le genre légendaire est encore rattaché au peuple du fait qu'il servait d'instrument de manipulations sociales, à travers la prédication, la lecture des légendes à haute voix au public[1508] ; et cela relie la légende à l'oralité.

Du reste, on peut observer le jeu de l'intertextualité dans les récits de la *Légende dorée*. D'une part, cette œuvre insiste sur son authenticité par les références et les citations minutieuses[1509]. D'autre part, elle constitue à son tour une source inépuisable de citations et de références dans les genres divers comme les chroniques et les sermons[1510]. Le genre de la légende de saint offre ainsi une sorte de modèle narratif à la création littéraire du temps ultérieur[1511].

Enfin, il nous reste à aborder un autre genre de récit religieux : les miracles. Il est

---

[1502] *Ibid.*, pp. 208-211.
[1503] Voir « c. Réécriture transgénérique : transposition en forme brève » (II. 1. A. Aspects théoriques de la réécriture) dans la présente étude.
[1504] M. Banniard, *op. cit.*, pp. 405-406.
[1505] A. Boureau, *op. cit.*, p. 9.
[1506] *Ibid.*, pp. 8-11 et 253-254. Nous avons déjà relevé une telle ambivalence de la légende, qui est à la fois populaire et savante (voir « - 3. "Promenade de Pierre Nozière en France" » (I. 1. B. Le folklore – f. A. France et le folklore) dans la présente étude).
[1507] *Ibid.*, p. 12.
[1508] M. Banniard, *op. cit.*, p. 406.
[1509] Voir A. Boureau, *op. cit.*, pp. 75-96.
[1510] Jacques Verger, « Introduction », in *De la sainteté à l'hagiographie. Genèse et usage de la* Légende dorée, études réunies par Barbara Fleith et Franco Morenzoni, Genève, Droz, 2001, p. 12.
[1511] *Ibid.*, p. 12, et M. Banniard, *op. cit.*, p. 409.

important pour nous dans la mesure où l'histoire du « Jongleur de Notre-Dame » appartient au cycle des miracles de la Vierge Marie. Les « miracles » désignent les recueils de miracles posthumes opérés par les saints, et ce genre d'origine orientale est inauguré par Grégoire de Tours au VIe siècle[1512]. En particulier les miracles de la Sainte Vierge, comme les *Miracles de Nostre Dame* de Gautier de Coinci (XIIIe siècle), sont devenus représentatifs de ce genre avec le développement de la dévotion mariale[1513]. Il est vrai que la *Légende dorée* puise largement dans la tradition des miracles et que la frontière entre la légende et les miracles est très floue[1514] ; on peut dire que les miracles sont des récits complémentaires de la légende. Mais les miracles présentent un caractère populaire plus marqué que dans la légende. Au contraire de la légende dans laquelle les personnages sont soumis à une typologie stricte, c'est en tant qu'individus que les personnages des miracles réagissent à l'intervention miraculeuse du saint[1515]. De plus, dans les miracles, la noblesse et le clergé sont plus souvent sujets au péché que la bourgeoisie, et ils semblent soumis au jugement de cette dernière[1516]. Le point de vue des miracles est plutôt affectif qu'idéologique, pour le public populaire qui est plus porté par l'enthousiasme que par la réflexion[1517]. En ce qui concerne les miracles de la Vierge, ils sont caractérisés par les interventions de Notre-Dame qui modifie le cours tragique des événements : elle descend sur la terre en compagnie des anges pour consoler la victime dans ces épreuves, ou inciter le coupable à se replacer sur la voie du salut[1518]. Elle se montre non seulement majestueuse, mais aussi érotique[1519] ; ce qui suggère que le point de vue populaire et vulgaire s'insinue dans ce genre. Une telle construction des miracles dans lesquels les épreuves des personnages sont récompensées par le miracle du saint, ressemble plutôt à celle du conte populaire. Et il est très probable que c'est pour son affinité avec la littérature populaire qu'Anatole France a choisi comme hypotexte de sa réécriture un récit de ce type.

b. La Légende dans la littérature du XIXe siècle

La reprise de la légende de saints dans la littérature du XIXe siècle se rapporte évidemment à la mode du médiévisme. Au XVIIIe siècle, l'hagiographie médiévale a été critiquée et méprisée en tant que quintessence de l'obscurantisme médiéval, par Voltaire en particulier, à ce point que l'hagiographie disparaît du champ de la littérature légitime[1520]. Mais au début du XIXe siècle, la première génération des romantiques s'intéresse à la légende

[1512] A. Boureau, *op. cit.*, p. 20, et Véronique Dominguez « Miracles », in *Le Dictionnaire du littéraire*, *op. cit.*, p. 390.
[1513] V. Dominguez, *ibid.*, p. 390.
[1514] A. Boureau, *op. cit.*, pp. 20-21.
[1515] V. Dominguez, *op. cit.*, p. 391.
[1516] *Ibid.*, p. 391.
[1517] *Ibid.*, p. 391.
[1518] *Ibid.*, p. 391.
[1519] *Ibid.*, p. 391.
[1520] Brenda Dunn-Lardeau, *Le Saint fictif. L'hgiographie médiévale dans la littérature contemporaine*, Paris, Honoré Champion, 1999, pp. 9-10 ; Y. Foehr-Janssens, « Hagiographie », *op. cit.*, p. 269.

comme la « mythologie chrétienne », en l'opposant à la mythologie païenne[1521]. De plus, la traduction française de la *Légende dorée* par Gustave Brunet, publiée en 1843, devait privilégier la réutilisation des légendes[1522]. On peut repérer dans ce retour à la légende chrétienne les mêmes objectifs que nous avons vus dans la tendance au médiévisme : la recherche de l'origine mythique ou l'aspiration à l'épopée nationale, par exemple[1523]. Par ailleurs, dans ce mouvement de retour à la puissance de la mythologie, dès la nouvelle génération des romantiques, l'intérêt pour l'opposition entre les mythes antiques gréco-latins, les légendes populaires (mythes celtiques) et les légendes chrétiennes fait place à l'attention donnée à leurs liens[1524] ; ce qui amène à une forme de fusion de ces trois sources, en tant que « légendaires » ou « mythiques », dans la conscience et l'intérêt de cette époque[1525].

Mais, il faut noter que les expressions de « mythologie chétienne » ou de « mythe chrétien », comme le fait remarquer Claude Millet dans son étude *Le Légendaire au XIXe siècle*, ont un caractère subversif et polémique, car elles tendent à faire des récits chrétiens, qui s'appuient sur une authenticité historique revendiquée, des fictions de même nature que les mythes païens[1526]. Il semble qu'une telle idée de la légende identifiée à la fiction sous-tend la plupart des réécritures de la légende dans la littérature moderne. Les légendes sont mises à distance de leur sens originel et de leur portée religieuse. D'autre part, la posture des Français du XIXe siècle en face de la légende chrétienne est globalement marquée par ces deux sortes de sentiments : d'une part, une conscience de la rupture irréversible avec leur tradition, leur origine, à cause de la Révolution[1527], et d'autre part, une aspiration à l'état primitif idéal, suscitée par cette rupture[1528]. Pour cela, la légende réécrite au XIXe siècle comporte une tension du point de vue critique et du point de vue organique[1529]. Un tel contexte donne lieu aux trois types de la réécriture du genre légendaire.

Dans le premier type, la reprise des thèmes légendaires reflète la nostalgie de la naïveté primitive. La naïveté primitive du légendaire est rapprochée de la poésie, la sensation, la spontanéité, l'immédiateté, l'inconscient, l'unité, l'origine et l'enfance, pour être opposée à la modernité prosaïque, analytique, artificielle, divisée et civilisée[1530]. La notion de la naïveté constitue ainsi un idéal sur le plan à la fois esthétique, créatif et social. Nous avons vu la

[1521] Claude Millet, *Le Légendaire au XIXe siècle. Poésie, mythe et vérité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, pp. 144-147.
[1522] Marie-Pierre Genest, « Chapitre 2. Le saint fictif dans la littérature française du XIXe siècle » in *Le Saint fictif*, *op. cit.*, pp. 43-44. Il nous semble qu'il s'agit de l'édition suivante : Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, traduite du latin et précédée d'une notice historique et bibliographique par Monsieur Gustave Brunet, Paris, C. Gosselin, 1843.
[1523] C. Millet, *op. cit.*, pp. 6-7 et 146.
[1524] *Ibid.*, p. 150.
[1525] *Ibid.*, p. 5.
[1526] *Ibid.*, p. 5.
[1527] *Ibid.*, p. 187.
[1528] *Ibid.*, pp. 15-30.
[1529] *Ibid.*, p. 187.
[1530] *Ibid.*, pp. 15-30.

même idéalisation dans le médiévisme et l'intérêt pour le folklore. Cette nostalgie de la poésie primitive et barbare est représentée, par exemple, par l'invention des légendes d'un pays frontière (qui est donc barbare) dans *La Guzla* de Mérimée[1531]. Ou bien, dans *La Légende des siècles* de Hugo, la nostalgie du monde légendaire renvoie à l'idée sur le légendaire ou le mythique comme le fondement d'une communauté, que la société moderne divisée doit retrouver : C. Millet voit en particulier dans le poème « Le Titan » à la fin duquel le titan Phtos apporte la lumière, une image de la délivrance de l'humanité qui était dans la terreur et l'obscurité[1532]. Du reste, les écrivains comme Michelet, Hugo, Flaubert et Leconte de Lisle imitent la « simplicité » de la légende, qui est une caractéristique principale de la forme de ce genre, afin de reproduire l'écriture légendaire[1533]. D'un côté, il s'agit de la simplicité des personnages, qui sont des types sans intériorité ni profondeur, qui brossent les caractéristiques d'un groupe, non d'un individu, et qui n'ont pas de distance à soi ; ces traits sont décrits par des formes d'expression pauvres comme les oppositions abruptes et les récurrences sans nuances, ce qui rend les personnages légendaires à la fois nets et vagues[1534]. D'un autre côté, les romanciers reprennent la simplicité de la structure même des récits légendaires : la structure itérative et brutalement antithétique, la vision dense qui exclut tous les temps faibles et les choses insignifiantes, et le monde simplifié par les repères et oppositions manichéennes de la moralité naïve et par l'économie symbolique des détails[1535]. Au XIXe siècle la langue pauvre est considérée comme poétique et harmonieuse, pour son caractère onomatopéique, immanente aux voix de la Nature[1536].

Bien que ce type de la réécriture légendaire soit largement marqué par la vision « organique », – adjectif utilisé pour désigner l'aspiration à un état originel et primitif, par opposition à « critique », dans l'étude de C. Millet –, la vision critique intéresse également cette réécriture. Comme le souligne C. Millet, la nostalgie de l'origine primitive et le refus d'une telle « régression » coexistent toujours chez les écrivains du XIXe siècle[1537] ; on a conscience de l'irréversibilité du passé, de sorte que cette admiration de la naïveté équivaut au « deuil de la naïveté »[1538]. De fait, Nodier affirme que la réécriture de la légende hagiographique se limite à des changements formels qui dégradent la forme en imitant le fond et en désenchantant la parole légendaire[1539]. Et Mérimée, de son côté, remarque que les entreprises de conservation des légendes sont destructrices ; en tant que jeu d'écriture, l'imitation de l'écriture légendaire détruit la légende, tout en la construisant[1540].

[1531] *Ibid.*, pp. 18-19.
[1532] *Ibid.*, pp. 180-183 et 191-192.
[1533] *Ibid.*, pp. 31-45.
[1534] *Ibid.*, pp. 32-38.
[1535] *Ibid.*, pp. 38-40.
[1536] *Ibid.*, p. 63.
[1537] *Ibid.*, p. 28.
[1538] *Ibid.*, p. 29.
[1539] *Ibid.*, pp. 110-111.
[1540] *Ibid.*, pp. 96 et 113.

Le deuxième type met plus d'accent sur la conscience de la rupture avec le passé : la réécriture par insertion de la pensée moderne et scientifique. Tandis que le premier type relève plutôt de l'imitation de la légende, dans ce présent type le remaniement l'emporte. Le développement scientifique, y compris celui de l'histoire, contribue à détruire les légendes. Par cette posture scientifique et analytique, les écrivains modernes tendent à critiquer et à désacraliser l'hagiographie en la réécrivant dans leurs œuvres littéraires[1541]. On peut observer que l'intégration du monde héroïque et légendaire au monde moderne est présentée comme tragique, chez Zola (*Le Rêve*) et Flaubert (« Un cœur simple »)[1542]. Surtout pour ce dernier, l'écriture ironique du légendaire, comme l'exploitation de la simplicité de Félicité par les bourgeois et l'animalité brutale du héros de « La Légende de saint Julien l'Hospitalier », dénonce le mensonge du mythe en tant que base de la communauté[1543]. Du reste, avec la disparition de la transcendance, qui fondait le sens simple de la légende, cette dernière devient opaque par sa simplicité même, dans le monde moderne ; la légende est trop simple pour que les lecteurs du XIXe siècle la comprennent[1544]. Cela explique le fait que l'opacité de la simplicité soit une des caractéristiques récurrentes dans le légendaire de ce siècle, et s'illustre par des légendes énigmatiques chez Leconte de Lisle, Maupassant et Mérimée[1545].

Dans ce type de réécriture, qui confronte la légende avec la pensée moderne et scientifique, nous pouvons noter deux modes d'interprétation du « merveilleux ». Écrire des légendes en pleine époque moderne, en pleine ère désenchantée, suppose pour les écrivains de résoudre la question du merveilleux ou du miracle, qui pourraient remettre en cause la vraisemblance[1546]. Sauf l'utilisation du merveilleux comme les « machines poétiques »[1547], le miracle ou le merveilleux est présenté globalement sur les deux modes suivants : d'une part, le miracle est transformé en prodige de la nature, en merveilleux scientifique, comme chez Hugo, Michelet et Nodier[1548], et d'autre part, le merveilleux est expliqué au moyen de la psychologie. Tandis que la notion de « prodige » permet de réconcilier la légende et la science, la psychologie est démythifiante et radicalement étrangère à la légende, dans laquelle la simplicité des personnages est incompatible avec la perspective psychologique[1549]. Ce refus de la psychologie est marqué dans « Le Jongleur de Notre-Dame » d'Anatole France ; dans ce texte on ne rencontre pas d'explication psychologique des personnages, et ce qui intensifie l'atmosphère de la légende médiévale.

C. Millet affirme que la complication psychologique des personnages légendaires est la marque de leur romanisation et de leur historicisation, comme chez Chateaubriand, qui

[1541] B. Dunn-Lardeau, *op. cit.*, pp. 9-10.
[1542] C. Millet, *op. cit.*, p. 89.
[1543] *Ibid.*, pp. 226-228.
[1544] *Ibid.*, pp. 42-43.
[1545] *Ibid.*, pp. 42-43.
[1546] *Ibid.*, p. 154.
[1547] *Ibid.*, p. 154.
[1548] *Ibid.*, pp. 143-179.
[1549] *Ibid.*, pp. 231.

cherche à révéler que le christianisme a ouvert la littérature à la complexité et à la profondeur des passions[1550]. Le médiéviste Alfred Maury tente d'expliquer l'obscurité de la légende par la pathologie mentale des gens du Moyen Âge, et cette approche clinique se développe dans la seconde moitié du XIXe siècle[1551]. Une telle tendance psychopathologique amène à voir dans les légendes une forme d'expression des ténèbres et de l'état morbide de la mentalité médiévale : les miracles sont interprétés comme des hallucinations produites par des cerveaux exaltés[1552]. Cette vision du temps primitif ténébreux et barbare s'oppose au primitivisme qui idéalise la naïveté et la simplicité[1553]. L'interprétation de la légende et du mythe comme « fable produite par la terreur »[1554] met en relief la fonction de la légende en tant que réservoir d'éléments réprimés et exclus de l'Histoire, de la civilisation et de la religion chrétienne : le désir, la barbarie, l'obscénité[1555]. En outre, comme on le voit chez Mérimée qui laisse intactes les légendes dans ses textes, certains reconnaissent que la peur et le désir conservés dans la légende ne sont pas le passé déjà dépassé, mais qu'ils subsistent dans la psyché du temps présent ; par là, la légende devient un dispositif permettant d'exprimer l'obscurité et la profondeur de l'âme, ce qui résiste au discours et à l'analyse[1556]. Toutes ces psychologisations du légendaire tendent vers l'individualisation, et l'intériorisation de la légende, comme chez les symbolistes, ou chez Zola et Maupassant, qui montrent que les légendes ne sont que des fantasmes d'individus déréglés[1557].

En dernier lieu, on doit aborder la problématique fondamentale et incontournable de ce genre de la légende, c'est-à-dire la problématique de la religion ; le troisième type de la réécriture fait de la légende un cadre pour présenter une nouvelle idée sur la religion. Alors qu'au début du XIXe siècle, un long mouvement de pensée conservatrice exaltait la poésie du christianisme, en tant qu'appui de cette religion, mais se posait inévitablement la question de savoir si c'était un blasphème ou non d'insister sur les mérites poétiques d'une religion pour son apologie[1558]. De fait, même dans *Les Martyrs*, œuvre apologétique, Chateaubriand s'éloigne de l'orthodoxie chrétienne malgré lui[1559] ; C. Millet fait remarquer de son côté que le romancier dissocie volontairement la poésie de la vérité religieuse pour ne pas commettre un sacrilège[1560]. De plus, avec le développement de l'intérêt pour le lien et la continuité entre paganisme, croyance populaire et christianisme, la légende chrétienne est censée conserver des traces des religions vaincues ; ce qui accélère la déchristianisation du légendaire, et le

[1550] *Ibid.*, pp. 35-36.
[1551] *Ibid.*, pp. 232-233.
[1552] *Ibid.*, p. 233.
[1553] *Ibid.*, pp. 236-237.
[1554] *Ibid.*, p. 237.
[1555] *Ibid.*, pp. 242-246.
[1556] *Ibid.*, pp. 246-249 et 253-254.
[1557] *Ibid.*, pp. 243-246 et 249-261.
[1558] *Ibid.*, pp. 143 et 152.
[1559] M.-P. Genest, *op. cit.*, p. 49.
[1560] C. Millet, *op. cit.*, p. 154.

rapprochement entre l'antichristianisme et la réécriture de la légende[1561].

Dans cette perspective, d'un côté, on observe des formes de réécriture ironique et critique, remettant en cause la position de l'Église catholique. Dans *Le Saint fictif*, Marie-Pierre Genest observe une condamnation du fanatisme et de l'intolérance religieuse du Moyen Âge chez Sismondi (*Julia Sévéra ou L'An quatre-vingt-douze*, 1822) et Leconte de Lisle (*Poèmes barbares*, 1862), et une dénonciation de l'ambiguïté de la sainteté chez Flaubert (*La Tentation de saint Antoine*, 1874, et « La Légende de saint Julien l'Hospitalier » dans *Trois Contes*, 1877)[1562]. Du reste, le point de vue de la mythologie comparée, ou du syncrétisme, mêle toutes les religions et met à distance leur vérité religieuse, y compris pour le christianisme : les ouvrages de Nodier et de Mérimée présentent cette relativisation du christianisme dans le mélange du paganisme et de la légende chrétienne[1563].

D'un autre côté, une telle mise à distance du christianisme ne correspond pas nécessairement à la négation de la religion ou de la foi ; car c'est du catholicisme comme religion instituée que les écrivains se distancient, et cette attitude donne lieu à de nouvelles idées religieuses, dont le néo-christianisme de la fin de siècle[1564]. En particulier, en mettant différentes religions sur le même plan, l'approche syncrétiste note leurs analogies, de sorte qu'elle peut confirmer qu'elles partagent un contenu de vérité, psychologique, historique ou religieux[1565]. De ce point de vue, Nerval recherche aux confins des mythes d'Orient et d'Occident « une foi en une religion nouvelle », par-delà « les religions »[1566]. Et Hugo, de son côté, cherche à faire de sa *Légende des siècles* une légende à la fois organique et critique, c'est-à-dire révolutionnaire, à l'encontre des mythes dogmatiques[1567]. En outre, dans les œuvres qui transposent le modèle hagiographique dans un cadre contemporain, comme chez George Sand (*Jeanne*, 1844), Léon Bloy (*La Femme pauvre*, 1897) et Zola, la sainteté est très souvent attribuée aux personnages comme l'enfant, l'adolescente, la paysanne et la fille du peuple misérable, tandis que la tradition médiévale est principalement constituée de saints masculins, adultes et d'origine noble[1568]. Un tel contraste semble mettre au jour une nouvelle religiosité du XIXe siècle, qui relie volontiers la sainteté à la marginalité. Ainsi certains des écrivains de cette époque se servent du cadre de la légende pour y projeter leur idée individuelle de la religion.

Par ailleurs, selon C. Millet, alors que le clivage du moi chez l'auteur, qui croit sans croire, est le propre de l'écriture fantastique et de l'écriture ludique, l'unité du moi est le

[1561] *Ibid.*, pp. 150-151.
[1562] M.-P. Genest, *op. cit.*, pp. 50-59.
[1563] C. Millet, *op. cit.*, p. 151.
[1564] *Ibid.*, p. 144.
[1565] *Ibid.*, p. 151.
[1566] *Ibid.*, p. 151.
[1567] *Ibid.*, p. 192.
[1568] M.-P. Genest, *op. cit.*, pp. 79-80.

propre de l'écriture légendaire, qui est logiquement un acte de foi[1569]. Or, dans la réécriture rien n'appartient au *je*, soit au sujet, et la « neutralité » de la réécriture revendiquée par sa nature en fait une œuvre sans vérité[1570]. Il est évident que cette neutralité n'est pas compatible avec la foi qui construit la légende ; avec la distanciation du narrateur, qui introduit le doute dans le récit[1571], la réécriture moderne de la légende repose sur une structure paradoxale. C. Millet résume le caractère paradoxal de la reproduction du légendaire au XIXe siècle en le qualifiant de « mythe de la sortie du mythe » ou de « légende comme éloignement "vers" la légende »[1572]. De toute façon, on peut dire que la légende tend à passer de la dimension sociale à la dimension individuelle, dans la littérature moderne.

c. Anatole France et la légende des saints

Anatole France, pour sa part, reste très intéressé par les légendes des saints. On a déjà évoqué ses nombreuses citations de noms de saints, et ses adaptations réitérées des vies de saints[1573]. Dans *Le Livre de mon ami*, le premier ouvrage autobiographique du romancier, le narrateur raconte un souvenir de son enfance, mettant en scène son attirance pour les histoires des saints :

> [...] je pensai devenir un saint. Cela exige moins d'appareil et rapporte beaucoup de louanges. Ma mère était pieuse. Sa piété – comme elle aimable et sérieuse – me touchait beaucoup. Ma mère me lisait souvent la *Vie des saints*, que j'écoutais avec délices et qui remplissait mon âme de surprise et d'amour. Je savais donc comment les hommes du Seigneur s'y prenaient pour rendre leur vie précieuse et pleine de mérites. Je savais quelle céleste odeur répandent les roses du martyre.[1574]

Ici, on trouve un exemple du mélange d'émotion et d'ironie chez A. France. Alors que les expressions romantiques et emphatiques telles que « céleste odeur » et « roses du martyre » sont ouvertement ironiques, il n'y montre pas de méchanceté.

De plus, pour devenir un saint, le petit Pierre veut imiter les actes divers des saints, ce qui ennuie ses parents : refuser de déjeuner, monter sur la fontaine de la cuisine comme sur une colonne, jeter par la fenêtre une douzaine de sous et ses jouets, arracher la plume de son chapeau, fourrer dans son dos le crin d'un vieux fauteuil en guise de cilice, et penser vivre en ermite dans le Jardin des Plantes. Ici, tout en rappelant plusieurs épisodes et lieux communs

[1569] C. Millet, *op. cit.*, p. 161.
[1570] *Ibid.*, pp. 111-114.
[1571] *Ibid.*, p. 265.
[1572] *Ibid.*, pp. 161-162.
[1573] Voir « d. L'art médiéval » (I. 2. A. L'image du Moyen Âge et sa place dans l'Histoire aux yeux d'A. France) dans la présente étude.
[1574] *Le Livre de mon ami*, *op. cit.*, p. 462 (« Nouvelles amours – I. L'Ermitage du Jardin des Plantes », pp. 462-466).

de la légende, l'auteur joue avec l'idée naïve et irrespectueuse que l'enfant se fait de la sainteté, avec un humour qui lui est propre. Une telle image de la légende des saints rattachée au souvenir de l'enfance heureuse et de la mère bien aimée, ressemble beaucoup à celle du conte de fées et du conte populaire. Bien que la vie de saints soit à peu près dépourvue de l'autorité ou de l'authenticité de la religion chez A. France, son attitude n'est pas critique, mais plutôt positive et favorable, voire nostalgique à l'égard de cette tradition chrétienne.

En ce qui concerne l'utilisation du thème légendaire dans les ouvrages de cet écrivain, on peut observer presque tous les types de réécriture que nous venons de citer[1575]. Le conte « Balthasar »[1576] profite du charme poétique et esthétique de la légende, en mettant l'accent sur l'exotisme et la sensualité. Dans *L'Île des Pingouins* (1908) A. France insère la légende d'une sainte qui sert de fondement à une dynastie ; cette légende est présentée comme une imposture, si bien que l'auteur met en question la fonction sociale et politique de la légende, du point de vue rationaliste, sur un ton très âcre et ironique. Pour « Le Miracle de la pie »[1577], le miracle est expliqué par le prodige de la nature ou le hasard ; c'est l'habitude d'une pie qui apporte un bonheur miraculeux. Comme le fait remarquer M.-P. Genest, le roman *Thaïs* (1890) met en scène la critique de la morbidité du christianisme venue du mépris de la nature, et de la terrible fumisterie de son culte de la souffrance[1578], en adoptant la perspective historique, humaine et psychologique. Le conte « Le Procurateur de Judée »[1579] est également fondé sur une réécriture d'un point de vue historique et objectif pour produire un effet d'ironie ; le dénouement dans lequel Pontius Pilatus ne peut pas se rappeler le Christ est d'autant plus ironique qu'il donne l'impression d'être naturel. Et nous avons déjà vu que la *Vie de Jeanne d'Arc* (1908) constitue une étude historique de la sainte, soutenue par l'approche clinique et psychopathologique. Dans « Amycus et Célestin »[1580], A. France décrit la rencontre du paganisme et du christianisme d'une manière harmonieuse, et dans « Scolastica »[1581], en revanche, le point de vue païen contribue à la mise en doute de la morale chrétienne. Enfin, « Le Miracle du grand saint Nicolas »[1582] montre un renversement de la sainteté, dans la figure du saint qui finit par être banni en tant qu'hérétique, au contraire de l'aubergiste meurtrier qui est sauvé par lui.

Par là, on peut voir qu'Anatole France introduit un point de vue moderne et critique pour réécrire la légende, conformément à la tendance de son époque ; sa réécriture est très

[1575] Un tableau sur la présence du point de vue critique dans les récits légendaires est donné en annexe 3, à la fin de la présente étude.
[1576] « Balthasar », dans *Balthasar* (1889), *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, pp. 589-600.
[1577] « Le Miracle de la pie », dans *Les Contes de Jacques Tournebroche* (1908), *Œuvres*, t. IV, pp. 258-268.
[1578] M.-P. Genest, *op. cit.*, pp. 59-62.
[1579] « Le Procurateur de Judée », dans *L'Étui de nacre* (1892), *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, pp. 877-890.
[1580] « Amycus et Célestin », *ibid.*, pp. 891-895.
[1581] « Scolastica », *ibid.*, pp. 914-917.
[1582] « Le Miracle du grand saint Nicolas », dans *Les Sept Femmes de la Barbe-Bleue* (1909), *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, pp. 334-360.

variée. On peut citer comme exemple privilégié de réécriture critique le roman *Thaïs*[1583]. L'écrivain modifie et déforme nettement la légende de sainte *Thaïs* recueillie dans *La Légende dorée*[1584]. Dans ce récit original très court saint Paphnuce convertit la courtisane Thaïs sans aucun embarras ; il n'y a aucun trouble ni aucun doute dans leur vertu authentique. À son tour, en profitant des éléments principaux de la légende, A. France développe une psychologie détaillée des protagonistes. Nous avons vu que le point de vue psychologique s'oppose à l'univers de la légende. L'écrivain met au premier plan le trouble intérieur de Paphnuce épris de Thaïs, sa jalousie, sa volupté ou son hypocrisie cachées ; cet homme qui finit par renier sa croyance n'est plus saint. En ce qui concerne l'héroïne Thaïs, bien qu'elle meure en paix comme dans la légende, la description de sa naïveté vulgaire fait douter de l'authenticité de sa croyance chrétienne. Par la forme et le procédé du roman, l'auteur procède à une destruction complète de la légende de ces deux saints. Le point de vue critique et sceptique est très présent dans ce roman pour mettre en question la croyance.

D'autre part, on décèle une ambiguïté dans le conte « Amycus et Célestin ». En présentant la rencontre d'un ermite sévère qui hait le paganisme et d'un faune naïf et amical, l'auteur ne montre pas le premier comme une figure méchante. Il reconnaît la bonté dans ce faune ingénu qui veut fêter le jour de Paques avec lui, et il l'accepte. Certes, on observe des malentendus entre eux : le faune Amycus prend les ermites pour « des faunes accablés par les ans »[1585], et « [l]'ermite ne parvint jamais, malgré tous ses efforts, à faire comprendre [...] les mystères ineffables »[1586] au faune qui adore le soleil à son côté. Il serait possible de voir un regard ironique dans ces malentendus. Mais, finalement, l'ermite Célestin donne le saint baptême au faune qui continue d'orner la chapelle d'un tas de fleurs, et tous les deux seront vénérés comme saints dans la postérité ; cette conclusion touchante et douce montre plutôt une réconciliation paisible entre le christianisme et le paganisme dans une générosité antique. Ici, le ton critique n'est pas absent, mais il est affaibli. Une telle ambiguïté réside aussi dans le conte intitulé « Le Mystère du sang »[1587]. Comme l'indique A. Ahlstrom[1588], ce conte qui raconte l'histoire de sainte Catherine de Sienne est très fidèle à la lettre écrite par la sainte elle-même, et le ton de la narration est toujours pieux et sérieux. Cependant, dans la figure de la sainte qui tombe en extase, couverte du sang d'un homme exécuté, ne trouve-t-on pas une esthétique grotesque et cruelle à la manière du décadentisme, ou même une forme d'érotisme ? Ainsi, ce conte laisse douter de la sincérité de l'auteur sur la religiosité.

Et la question est plus compliquée pour certains de ses textes qui semblent ne présenter que l'aspiration à la naïveté et la simplicité des ancêtres pieux : « La Légende des

[1583] A. France, *Thaïs*, *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, pp. 721-864.
[1584] *La Légende dorée*, *op. cit.*, pp. 575-577.
[1585] « Amycus et Célestin », *op. cit.*, p. 594.
[1586] *Ibid.*, pp. 594-595.
[1587] « Le Mystère du sang », dans *Le Puits de sainte Claire*, *op. cit.*, pp. 687-692.
[1588] A. Ahlstrom, *op. cit.*, pp. 78-84.

saintes Oliverie et Liberette »[1589], « Sainte Euphrosine »[1590], « Les Pains noirs »[1591], « La Caution »[1592], et « Le Jongleur de Notre-Dame ». Ces cinq textes donnent l'impression de retracer fidèlement les vieilles légendes sans modification du contenu ni ajout de la part de l'écrivain. Ils semblent même édifiants.

Par exemple, le conte « Sainte Euphrosine » met en scène une jeune fille qui est si pieuse et si chaste qu'elle refuse de se marier. C'est un des thèmes typiques de la légende de la sainte qu'on rencontre très souvent dans *La Légende dorée*. L'héroïne s'enfuit de chez son père qui l'oblige à épouser un homme noble et riche, et se cache dans un couvent en se déguisant en homme. Alors que son père et son fiancé en sont affligés, finalement, ces deux hommes sont convertis par l'héroïne Euphrosine et les trois personnes s'endorment dans le Seigneur presque en même temps. M.-C. Bancquart relève que l'écrivain remanie cette légende pour éviter les traits choquants pour le lecteur contemporain, et lui confère la familiarité et la tendresse[1593]. Il est possible ici de réduire une telle réécriture poétique de la légende au goût d'Anatole France pour la douceur féminine[1594]. Dans ce sens, on pourrait dire que l'esthétique de la sensualité s'impose de la même manière dans le roman *Thaïs* que dans la légende pieuse de sainte Euphrosine. Cependant, cette dernière n'en est pas moins marquée par un ton édifiant. Dans ce dénouement dans lequel la foi et la conversion amènent tous les personnes à une heureuse fin, il est difficile de trouver un regard critique. En reproduisant certains traits de style propres à la légende, tels que la rareté ou la concision de la psychologie, et les archaïsmes discrets[1595], le conte ne permet pas de lire d'arrière-pensées critiques. Seulement, bien que le point de vue critique n'apparaisse pas dans le texte de la « légende », la note philologique ajoutée par le narrateur, sans aucun ton de méchanceté, à la fin du texte met à distance cette légende. Néanmoins, en ce qui concerne un conte comme « Le Jongleur de Notre-Dame », il est difficile d'expliquer par l'intérêt esthétique pour la beauté féminine ce conte dominé plutôt par la figure masculine, et du reste, sa structure ne donne pas lieu à une mise en distance ; nous le verrons plus loin d'une manière plus précise.

Comme nous l'avons répété plusieurs fois, une telle absence de perspective critique dans ces contes d'Anatole France est au centre de notre questionnement. N'y a-t-il dans ces contes qu'un intérêt pour l'esthétique de la poésie chrétienne ? Par ailleurs, nous avons constaté qu'A. France ne reconnaît guère la rupture dans l'Histoire, qui renforce chez les autres écrivains la nostalgie pour la naïveté et la simplicité perdues. Dans ces conditions, ne peut-on pas supposer qu'il y ait quelque chose de plus qu'une aspiration à la poésie de la simplicité ? N'est-il pas possible que l'auteur exprime dans ces textes ses idées sérieuses sur

[1589] « La Légende des saintes Oliverie et Liberette », dans *L'Étui de nacre*, *op. cit.*, pp. 896-902.
[1590] « Sainte Euphrosine », dans *ibid.*, pp. 903-913.
[1591] « Les Pains noirs », dans *Le Puits de sainte Claire* (1895), *Œuvres*, t. II, *op. cit.*, pp. 606-609.
[1592] « La Caution », dans *Le Puits de sainte Claire*, *ibid.*, pp. 693-699.
[1593] M.-C. Bancquart, « L'Étui de nacre – Notice », dans A. France, *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 1398.
[1594] *Ibid.*, p. 1399.
[1595] *Ibid.*, p. 1398.

la religion ? Pour répondre à ces questions, nous allons examiner en détail une nouvelle et un conte de l'écrivain : « Humaine Tragédie » et « Le Jongleur de Notre-Dame ».

II. 2. COMPARAISON DE LA RÉÉCRITURE DES ÉCRIVAINS : SCHWOB, FLAUBERT, ANATOLE FRANCE

II. 2. A. « L'Humaine Tragédie » d'Anatole France et « Frate Dolcino » de Marcel Schwob

a. Les Sources franciscaines

Afin d'éclairer le caractère de la réécriture francienne qui n'avait pas été complètement examinée jusqu'à présent, nous allons analyser « L'Humaine Tragédie » et « Le Jongleur de Notre-Dame » par comparaison avec les ouvrages de deux écrivains contemporains : Gustave Flaubert et Marcel Schwob.

La nouvelle la plus tardive des deux, « L'Humaine Tragédie », a été publiée en 1895, dans le recueil *Le Puits de sainte Claire*. Nous pouvons la comparer avec « Frate Dolcino », de Schwob, publié peu après (1896) dans les *Vies imaginaires*. Les deux écrivains sont liés par une relation amicale, et un respect mutuel : comme nous l'avons vu, A. France propose des comptes rendus très élogieux des contes de ce jeune écrivain, en 1891 et 1892[1596]. De son côté, en 1890, Schwob a consacré un article favorable à *Thaïs*, le roman de son aîné de 23 ans[1597]. D'après M.-C. Bancquart, « [l]e jeune Marcel Schwob était l'ami intime de Pierre Champion, fils d'Honoré Champion dont France fréquentait la boutique »[1598]. Et dans son étude sur *L'Art de la biographie dans* Vies imaginaires *de Marcel Schwob*, Bruno Fabre rapporte qu'A. France a invité à plusieurs reprises le jeune Schwob dans le salon de sa maîtresse, Madame Arman de Caillavet[1599].

De plus, on peut reconnaître quelques ressemblances entre les deux hommes. En premier lieu, de même qu'A. France préfère l'histoire romantique et la petite histoire à l'histoire positive, Schwob privilégie l'histoire des opprimés et des impuissants ignorants, en réaction contre l'histoire positiviste, ce qui est une des caractéristiques de la fiction biographique, dont ses *Vies imaginaires* sont représentatives[1600]. Du fait que Schwob oppose l'art à l'Histoire, privilégiant le premier[1601], nous pouvons dire que leurs idées sur l'Histoire

[1596] Voir « c. Le mythe de l'origine » (I. 1. D. Les images du Moyen Âge chez les écrivains du XIXe siècle) et « c. Réécriture transgénérique : transposition en forme simple » (II. 1. A. Aspects théoriques de la réécriture) dans la présente étude.
[1597] Marcel Schwob, « Anatole France », *L'Événement*, le 8 novembre 1890 (*Chroniques*, dans *Œuvres complètes*, t. VII-VIII, Genève-Paris, Slatkine Reprints, 1985, pp. 7-12).
[1598] « Notes et variantes », dans A. France, *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 1429.
[1599] Bruno Fabre, *L'Art de la biographie dans* Vies imaginaires *de Marcel Schwob*, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 33.
[1600] Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha, « Introduction. Fictions biographiques XIXe-XXIe siècles : un jeu sérieux ? », in *Fictions biographiques. XIXe-XXIe siècles*, textes réunis et présentés par A.-M. Monluçon et A. Salha, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007, pp. 18 et 28.
[1601] « La science historique nous laisse dans l'incertitude sur les individus. Elle ne nous révèle que les points par où ils furent attachés aux actions générales. » « L'art est à l'opposé des idées générales, ne décrit que l'individu, ne désire que l'unique. » (Marcel Schwob, *Vies imaginaires*, *Œuvres complètes*, t. I-II, Genève-Paris, Slatkine

se ressemblent beaucoup. En deuxième lieu, les deux écrivains fondent plusieurs de leurs ouvrages sur la réécriture, en s'appuyant sur leur érudition nourrie par de vastes lectures[1602]. En troisième lieu, comme chez A. France, la simplicité du style et la forme brève du conte s'imposent chez Schwob, qui n'a pas écrit de roman[1603]. En quatrième lieu, ils ont tendance à accoupler les choses opposées ; cela peut être relié au syncrétisme religieux observé chez Schwob[1604]. Et en dernier lieu, Schwob ainsi qu'A. France montrent un vif intérêt pour les sujets irrationnels ou religieux, tout en soulignant le fanatisme et de la crédulité niaise du clergé[1605]. On peut y ajouter le fait qu'ils aiment beaucoup saint François d'Assise[1606], or les ouvrages que nous examinons ici sont ceux qui se fondent sur les sources franciscaines.

B. Fabre relève les affinités des *Vies imaginaires* de Schwob avec *Le Puits de sainte Claire* d'Anatole France, en qualifiant les quelques textes recueillis dans ce dernier de « contes biographiques ». Le recueil de Schwob est publié seulement un an après celui d'A. France, et à travers certains contes du *Puits de sainte Claire*, on peut percevoir des lectures communes aux deux écrivains : les *Vies* de Diogène Laërce, *Le Décaméron* de Boccace, les *Vies des dames galantes* de Brantôme, les *Vite* de Vasari et les *Miracles de Notre-Dame*[1607]. Si, malgré les analogies relevées ci-dessus, B. Fabre affirme que, en dehors des pratiques de réécriture, les fictions d'A. France montrent peu de parentés formelles et stylistiques avec *Vies imaginaires*, c'est peut-être qu'il y a une grande différence de goût entre les deux écrivains : tandis qu'A. France fait de la beauté classique de l'Antiquité son idéal, Schwob subit l'influence de l'âge d'Élisabeth, surtout du théâtre élisabéthain, qui met l'accent sur la singularité dramatique et violente[1608].

« Frate Dolcino » constitue une des vingt-trois vies qui composent le recueil de Marcel Schwob. Ce petit texte, pour lequel les critiques ne sont pas unanimes à adopter le terme de « conte » ou de « nouvelle »[1609], raconte la vie d'un hérétique qui dirige un grand nombre d'adeptes, et qui finit par être brûlé vif. D'après les notes établies par Jean-Pierre Bertrand et Gérald Purnelle, l'auteur puise cette histoire du personnage réel, décédé le 1er juin 1307, dans des chroniques du Moyen Âge : *Cronica fratris Salimbene de Adam ordinis minorum*, la chronique du Frère mineur Salimbene de Adam (franciscain, 1221-1288) ; *Historica fratris Dulcini heresiarche di anonimo sincrono*, un récit anonyme par un contemporain ; *Manuel de*

Reprints, 1985, p. 7.)

[1602] Agnès Lhermitte, *Palimpseste et merveilleux dans l'œuvre de Marcel Schwob*, Paris, Honoré Champion, 2002, pp. 11-12, et B. Fabre, *op. cit.*, pp. 11-13.

[1603] A. Lhermitte, *ibid.*, pp. 21 et 494-495.

[1604] *Ibid.*, pp. 334, 493 et 498.

[1605] *Ibid.*, p. 332.

[1606] *Ibid.*, pp. 445-451 et 491.

[1607] B. Fabre, *op. cit.*, pp. 33-34.

[1608] Evanghelia Stead, « "Des graines pleines d'une essence violente" dans *Vies imaginaires* : Marcel Schwob et les Élisabéthains », in *Fictions biographiques*, *op. cit.*, pp. 158-162.

[1609] Voir A. Lhermitte, *op. cit.*, p. 21 ; B. Fabre, *op. cit.*, p. 16 ; Jean-Pierre Bertrand et Gérald Purnelle, « Présentation », in Marcel Schwob, *Vies imaginaires*, présentation, notes et bibliographie par J.-P. Bertrand et G. Purnelle, Paris, Flammarion, 2004, pp. 40-41.

l'inquisiteur par Bernard Gui (1261 ou 1262-1331). De plus, il est probable que Schwob a consulté l'étude moderne de L. Mariotti, *A Historical Memoir of Fra Dolcino and his Times* (Londres, 1853)[1610]. Même si Frate Dolcino n'appartient pas à l'ordre franciscain à proprement parler, il est très proche des franciscains et une des sources de son histoire est prise dans la chronique du franciscain.

Quant à « L'Humaine Tragédie » d'Anatole France, qui réunit des articles parus dans les journaux en tant que contes séparés, sans titre commun[1611], il convient de désigner cet ouvrage sous le nom de « nouvelle ». À propos de cette nouvelle, dans laquelle se déroule l'histoire d'un moine franciscain, les critiques affirment qu'elle est basée sur « La Vie de frère Junipère »[1612]. Ce dernier texte constitue une partie des *Fioretti de saint François*, qui est une compilation, établie au XIVe siècle, des récits légendaires de saint François et de ses premiers disciples. Il est intéressant que ces récits anonymes soient recueillis par la tradition orale[1613] ; ce qui nous rappelle l'intérêt d'A. France pour la littérature folklorique. Frère Junipère, un des compagnons de saint François, est lui aussi un personnage historique. Ce moine dont la vie est peu connue est mort à Rome en 1258, après quarante-huit ans de vie religieuse[1614]. Il est marqué entre autres par le trait de « simplicité ». Saint François et sainte Claire l'aimaient beaucoup pour son caractère simple[1615], et selon Paul Sabatier, « [s]aint François ressemblait plus à Junipère qu'à frère Élie ou à saint Bonaventure »[1616]. Ce personnage qui égale saint François, ou surpasse le saint en simplicité, fournit le modèle fondamental au héros de « L'Humaine Tragédie » ; en effet, lorsque les articles qui constitueront la nouvelle ont paru dans *L'Écho de Paris*, le héros ne s'appelait pas Giovanni, mais Junipère[1617]. D'après M.-C. Bancquart, alors que la première traduction en français des *Fioretti* avait été publiée par l'abbé Riche en 1848, c'est la traduction par Charles Sainte-Foi publiée en 1871 qu'A. France a consultée[1618].

Comme on le voit, ces deux récits plutôt courts de Schwob et d'A. France ont pour base l'un et l'autre l'histoire réelle d'un moine attaché aux franciscains, durant le Moyen Âge italien. Nous pouvons y reconnaître une trace de l'influence de la vogue du franciscanisme en cette fin de siècle[1619]. En outre, les deux textes ont ceci de commun qu'ils se focalisent sur des

---

[1610] « Notes », dans M. Schwob, *Vies imaginaires*, *ibid.*, p. 179.
[1611] « Notes et variantes », dans A. France, *Œuvres*, t. II, *op. cit.*, p. 1301. Les articles qui constitueront « L'Humaine Tragédie » sont parus dans *L'Écho de Paris*, les 11, 18 et 25 octobre 1893, les 1er, 8, 15 et 23 novembre 1893, le 14 décembre 1893, le 31 juillet 1894, le 13 août 1894, et dans *La Revue hebdomadaire*, le 5 janvier 1895 (voir les « Notes », pp. 1282-1283 et 1301-1311).
[1612] M.-C. Bancquart, *Anatole France polémiste*, *op. cit.*, pp. 274-275 ; J. Levaillant, *op. cit.*, pp. 327-328.
[1613] Alexandre Masseron, « Introduction », in *Les Fioretti de saint François*, traduit de l'italien, introduction et notes d'Alexandre Masseron, Paris, Seuil, 1994 (Éditions Franciscaines, 1967), p. 24 (Collection Points, Série Sagesse).
[1614] *Ibid.*, p. 29.
[1615] *Ibid.*, p. 29, et « La Vie de frère Junipère », dans *Les Fioretti de saint François*, *op. cit.*, pp. 248-249.
[1616] Paul Sabatier, *Vie de S. François d'Assise*, Paris, 1894, p. CXII (cité dans A. Masseron, *ibid.*, p. 28).
[1617] « Notes et variantes », dans A. France, *Œuvres*, t. II, *op. cit.*, pp. 1301-1311.
[1618] M.-C. Bancquart, *Anatole France polémiste*, *op. cit.*, p. 274.
[1619] Voir « b. Saint François d'Assise » (I. 2. B. Les objets d'intérêt d'A. France dans le Moyen Âge) dans la

personnages peu connus et bas, c'est-à-dire marginaux à la fois dans l'Histoire, dans la société de leur époque et dans l'Église.

b. La Réécriture

Comment les écrivains réécrivent-ils les sources franciscaines ? En ce qui concerne « Frate Dolcino », dans la présente étude nous ne pouvons pas directement consulter les sources pour les comparer avec le texte de Schwob. Mais, du fait que la forme de ce récit respecte celle qui domine tout le recueil de *Vies imaginaires*, on peut imaginer que ce récit n'est pas fidèle à un texte quelconque, c'est-à-dire qu'il n'y a pas d'hypotexte proprement dit, texte de base précis, pour ce récit bref. Bien que B. Fabre souligne la diversité des « vies »[1620], il nous semble que, comme le font remarquer J.-P. Bertrand et G. Purnelle dans la « Présentation » des *Vies imaginaires*[1621], la constance de la forme et du style est plus remarquable dans l'ensemble des récits : style très simple et sobre, forme extrêmement concise avec condensation et omission (chaque vie tient en une dizaine de pages dans l'édition originale), parenté des formules d'ouverture de chaque récit[1622]. Contraint par la règle du recueil, le texte de « Frate Dolcino » ne restitue pas la forme et le style des textes médiévaux, comme les chroniques, les biographies franciscaines et les légendes de saints, à part quelques termes anciens tels que « touaille »[1623] et « podestat »[1624].

Sur le plan du contenu, la préface de l'auteur nous révèle la conception qui imprègne son recueil : tandis que la science historique ne regarde que les actions générales des grands, l'art de la biographie doit décrire les faits humbles et la singularité des individus. Cette idée est particulièrement marquée dans les phrases suivantes :

> L'art est à l'opposé des idées générales, ne décrit que l'individuel, ne désire que l'unique.[1625]
>
> Le livre qui décrirait un homme en toutes ses anomalies serait une œuvre d'art [...].[1626]
>
> L'art du biographe serait de donner autant de prix à la vie d'un pauvre acteur qu'à la vie de Shakespeare.[1627]

---

présente étude.
[1620] B. Fabre, *op. cit.*, pp. 14-15 et 330-331.
[1621] J.-P. Bertrand et G. Purnelle, *op. cit.*, pp. 33-34 et 40-41.
[1622] *Ibid.*, pp. 32-43 et 48-50.
[1623] M. Schwob, « Frate Dolcino », *Vies imaginaires*, 1985, *op. cit.*, p. 81.
[1624] *Ibid.*, p. 84.
[1625] M. Schwob, « Préface », *Vies imaginaires*, *ibid.*, p. 7.
[1626] *Ibid.*, p. 8.
[1627] *Ibid.*, p. 15.

Ces phrases mettent en lumière le fait que l'écrivain s'intéresse aux humbles et marginaux, et privilégie l'art par rapport à l'Histoire. De plus, il affirme que « [l]'art du biographe consiste justement dans le choix. Il n'a pas à se préoccuper d'être vrai ; il doit créer dans un chaos de traits humains »[1628] ; ce qui révèle que Schwob se permet de modifier et déformer les faits historiques à son gré, pour tous les récits recueillis dans son ouvrage.

En effet, comme le relève B. Fabre, dans la vie de Dolcino mise en scène par Schwob, seuls la trame de son existence et le personnage de Margherita, qui meurt avec lui, sont conformes à la tradition historique[1629]. Tout d'abord, alors que Dolcino est le successeur de Gerardo Segarelli, fondateur de la secte appelée les Apôtres, l'auteur ne mentionne jamais ce précurseur de son héros et mélange plusieurs éléments biographiques de Segarelli à la vie de Dolcino : la fascination pour les Frères franciscains, les douze apôtres peints sur la lampe, le personnage nommé Robert qui quitte le couvent pour suivre le fondateur d'une nouvelle secte, le berceau et l'allaitement pour revenir à l'innocence des enfants, l'épreuve de chasteté avec une fille nue, le cri béat des fidèles « père ! père ! père ! », tous ces éléments sont à l'origine attribués à Segarelli décrit par Salimbene[1630]. Cette abolition du personnage du maître nous semble avoir pour effet d'accentuer l'originalité et la singularité de Dolcino, en tant qu'hérésiarque indépendant.

De plus, Schwob insère dans ce texte un élément extérieur à l'existence de Dolcino et de Segarelli. Selon les notes pour l'édition de Flammarion[1631], l'auteur reproduit quasi littéralement un passage de la chronique de Salimbene sur un moine prêcheur, frère Benoît, qui n'a aucun rapport avec Segarelli ou Dolcino, pour la description d'un prêcheur mystérieux que Dolcino rencontre à Pise[1632]. Et les prédictions du vrai Dolcino, qui annoncent la chute de l'Église, sont mises dans la bouche de ce prêcheur[1633].

Par ailleurs, la jeunesse du protagoniste est largement constituée par l'imaginaire de Schwob. La scène de la cour utopique, dans laquelle Dolcino et les frères mendiants entrent par « le miracle de la mendicité »[1634], est l'invention de l'auteur, marquée par l'amalgame de l'image païenne et profane et de l'image chrétienne : les êtres exotiques, tels que les « léopards », « beaucoup d'animaux d'outre-mer », et les « jeunes filles et [l]es jeunes gens vêtus d'étoffes brillantes qui jouaient paisiblement sur des vielles et des cithares » d'une part, le miracle religieux du panier rempli de pains, « comme si Jésus de ses propres mains y eût multiplié les offrandes »[1635], d'autre part. Dans son étude intitulée *Palimpseste et merveilleux dans l'œuvre de Marcel Schwob*, Agnès Lhermitte relève qu'un tel amalgame est en soi d'un

[1628] *Ibid.*, p. 14.
[1629] B. Fabre, *op. cit.*, p. 219.
[1630] « Notes », dans *Vies imaginaires*, 2004, *op. cit.*, pp. 180-181.
[1631] *Ibid.*, p. 180.
[1632] M. Schwob, « Frate Dolcino », *op. cit.*, p. 83.
[1633] « Notes », dans *Vies imaginaires*, 2004, *op. cit.*, pp. 180-181.
[1634] M. Schwob, « Frate Dolcino », *op. cit.*, p. 82.
[1635] *Ibid.*, p. 82.

caractère hérétique et sacrilège[1636]. Au contraire de ces ajouts d'éléments hérétiques, l'enfance de Dolcino est, elle, entourée d'une atmosphère sainte et douce, en mettant en avant le goût franciscain des images et des animaux et la dévotion maternelle à la Vierge[1637]. La phrase qui ouvre le récit met en relief l'image maternelle et attendrissante de son enfance[1638] :

> Il apprit à connaître les choses saintes dans l'église d'Orto San Michele, où sa mère le soulevait pour qu'il pût toucher de ses petites mains les belles figures de cire pendues devant la Sainte Vierge.[1639]

De plus, d'après B. Fabre, alors que Dolcino avait reçu une éducation sérieuse dans la tradition historique, Schwob n'évoque nulle instruction savante dans sa vie, ce qui contribue également à renforcer l'image naïve et enfantine de cet hérétique[1640].

D'autre part, on trouve non seulement des ajouts, mais aussi des omissions dans cette vie écrite par Schwob. Il ne reproduit ni la dimension politique et millénariste de la doctrine de l'hérétique, ni la scène des combats contre les croisés, qui ont fait souffrir les fidèles[1641]. Et même si la tradition historique rapporte que Dolcino était le fils illégitime d'un prêtre, Schwob ne reprend pas cette naissance scandaleuse, qui aurait augmenté la singularité sombre de la vie de l'hérétique. B. Fabre observe que toutes ces suppressions des détails violents et choquants sont au service de l'adoucissement de son image[1642]. De ce fait, on peut dire que c'est le thème de la naïveté ou de la simplicité, plutôt que celui de l'excentricité, que l'écrivain met en valeur en réécrivant la biographie de l'hérétique du Moyen Âge.

Dans la nouvelle d'Anatole France, pour sa part, non seulement l'ancien nom du protagoniste « Junipère », mais aussi plusieurs épisodes sont repris de « La Vie de frère Junipère » ; les reprises sont observées en particulier dans les deux premiers chapitres de « L'Humaine Tragédie », qui présentent le personnage du héros[1643]. Pour le chapitre I « Fra Giovanni », l'auteur se sert des morceaux des chapitres IV[1644], VIII[1645], IX[1646], XI[1647] et XIV[1648] de « La Vie de frère Junipère ». Faisons une comparaison entre les deux textes qui racontent le même épisode, bien que la version française de « La Vie de frère Junipère »

1636 A. Lhermitte, *op. cit.*, pp. 490-491.
1637 *Ibid.*, p. 488.
1638 B. Fabre, *op. cit.*, p. 218.
1639 M. Schwob, « Frate Dolcino », *op. cit.*, p. 81.
1640 B. Fabre, *op. cit.*, pp. 218-219.
1641 *Ibid.*, p. 217.
1642 *Ibid.*, pp. 217-219.
1643 Voir M.-C. Bancquart, *Anatole France polémiste*, *op. cit.*, pp. 274-275 ; J. Levaillant, *op. cit.*, pp. 327-328 ; « Notes et variantes » de l'édition de la Pléiade (A. France, *Œuvres*, t. II, *op. cit.*, pp. 1301-1304).
1644 Intitulé « Comment frère Junipère donnait aux pauvres ce qu'il pouvait, pour l'amour de Dieu » (dans « La Vie de frère Junipère », *op. cit.*, pp. 253-254).
1645 Intitulé « Comment frère Junipère s'avilit lui-même à la louange de Dieu » (dans *ibid.*, p. 259).
1646 Intitulé « Comment frère Junipère pour s'avilir joua au jeu de la balançoire » (dans *ibid.*, p. 260).
1647 Intitulé « Comment frère Junipère alla une fois à Assise pour sa confusion » (dans *ibid.*, pp. 263-264).
1648 Intitulé « De la main que frère Junipère vit dans les airs » (dans *ibid.*, p. 266).

utilisée ici ne soit pas celle qu'A. France a consultée. La première citation est de « La Vie de frère Junipère » :

> Frère Junipère avait tant de pitié et de compassion pour les pauvres que, quand il en voyait un mal vêtu ou nu, il enlevait immédiatement sa tunique ou le capuchon de son manteau, et les donnait à ce pauvre ; aussi le Gardien lui ordonna, au nom de l'obéissance, de ne donner à aucun pauvre ni toute sa tunique, ni une partie de son habit.
>
> Il arriva que, peu de jours plus tard, il rencontra un pauvre presque nu, qui demanda à frère Junipère l'aumône pour l'amour de Dieu ; il lui dit avec beaucoup de compassion : « Je n'ai rien que je puisse te donner si ce n'est ma tunique, et j'ai défense de mon supérieur, au nom de l'obéissance, de la donner à personne, ni aucune partie de mon habit ; mais si tu me l'enlèves du dos, je ne m'y opposerai pas. »[1649]

Et voici le texte de « L'Humaine Tragédie » :

> Voyant que Fra Giovanni avait coutume de se dépouiller de sa robe pour en vêtir les membres souffrants de Jésus-Christ, le gardien lui défendit, au nom de la sainte obéissance, de donner ses vêtements aux pauvres. [...]
>
> Quand le soleil eut glissé derrière la montagne, l'homme de Dieu se leva et prit le chemin du couvent. Il rencontra, sur la route blanche et muette, un pauvre qui lui demanda l'aumône pour l'amour de Dieu.
>
> « Hélas ! lui répondit-il, je n'ai rien que ma robe et le gardien m'a défendu de la couper pour en donner la moitié. Je ne puis donc la partager avec vous. Mais si vous m'aimez, mon fils, vous me la déroberez tout entière. »[1650]

Par rapport au texte du Moyen Âge, celui d'A. France transforme le tour prolixe et gauche en style plus simple et plus aisé, par la suppression de la répétition des phrases telles qu'« au nom de l'obéissance », « tunique », « ne donner à personne » ou « aucune partie de l'habit ». Et l'écrivain ajoute une description du paysage : « le soleil eut glissé derrière la montagne », « sur la route blanche et muette ». M.-C. Bancquart relève avec raison que la langue du romancier est beaucoup plus poétique que celle des *Fioretti*[1651]. Il réécrit, dans le sens littéral du mot, toutes les phrases du texte original, et il insère à l'endroit que nous avons sauté un autre épisode « De la main que frère Junipère vit dans les airs » (chap. XIV) ; il procède à un collage des épisodes. Mais en même temps, le développement de l'épisode suit si fidèlement celui du texte original qu'on peut confronter chaque phrase réécrite à sa phrase originale.

[1649] « La Vie de frère Junipère », *ibid.*, p. 253.
[1650] A. France, « L'Humaine Tragédie », *Le Puits de sainte Claire*, dans *Œuvres*, t. II, *op. cit.*, pp. 635-636.
[1651] B.-C. Bancquart, *Anatole France polémiste*, *op. cit.*, p. 275.

Même dans d'autres passages de « L'Humaine Tragédie », les épisodes repris de « La Vie de frère Junipère » gardent assez de traces des textes originaux pour que le lecteur puisse facilement en reconnaître les références. De là, et de l'ancien nom du héros – Junipère –, on peut déduire que les textes qui composeront ensuite « L'Humaine Tragédie » étaient probablement présentés, au début, comme une sorte de parodie de « La Vie de frère Junipère », d'une manière explicite.

Par ailleurs, l'auteur imite les formes de l'écriture religieuse traditionnelle. Les articles parus dans le journal, qui constitueront « L'Humaine Tragédie », étaient découpés en versets numérotés à la manière biblique, à part ceux qui correspondent aux deux deniers chapitres[1652]. M.-C. Bancquart affirme qu'un tel emprunt de la forme biblique était à la mode à cette époque, et adopté chez Catulle Mendès ou Teodor de Wyzewa, par exemple[1653]. Les titres de ces articles, comme « L'Évangile du petit pauvre de Notre Seigneur [sic] » ou « Les Actes du pauvre de Notre-Seigneur », nous révèlent l'intention d'imiter les textes principaux dans la tradition du christianisme. De plus, la première moitié de la nouvelle présente les actes vertueux de Fra Giovanni en les juxtaposant sans lien temporel ou logique, à la manière de la légende de saints, ainsi que de la biographie légendaire de saint François et de ses disciples. L'auteur semble imiter aussi le style de la légende du Moyen Âge, en utilisant la répétition : la formule de « demander l'aumône pour l'amour de Dieu » apparaît de façon récurrente dans ce récit[1654]. On peut dire que tout en excluant les traits de la littérature médiévale maladroits aux yeux des modernes, A. France reproduit ces traits dans la mesure où ils n'empêchent pas la lisibilité ou l'esthétique de l'écriture.

Tandis que les traits évangéliques sont effacés dans la version en volume, le ton de la légende franciscaine est toujours remarquable. L'auteur évoque partout dans la nouvelle l'image de saint François d'Assise : la prière de Fra Giovanni pour les animaux dans la forêt[1655] rappelle la fraternité que saint François éprouvait pour les oiseaux et les bêtes sauvages, le chapitre IV « Le Pain sur la pierre » reprend l'épisode du saint qui se fait traiter de fou par les enfants, en pratiquant la mendicité[1656], et l'épisode du chapitre V « La Table sous le figuier » est inspiré d'une légende de saint François rapportée dans la biographie de Paul Sabatier[1657]. Et au début de la nouvelle, la phrase qui évoque le personnage de saint François est empruntée à la traduction de ce que dit Dante du saint, dans le chant XI du

[1652] « Notes et variantes », dans A. France, *Œuvres*, t. II, *op. cit.*, pp. 1301-1311 ; M.-C. Bancquart, *Anatole France polémiste*, *op. cit.*, p. 274. Les articles qui constituent du 1er au 14e chapitre sont parus dans *L'Écho de Paris*, du 11 octobre 1893 au 13 août 1894 ; ils sont découpés en versets numérotés, et dans ces articles le héros s'appelle Junipère. L'article qui constitue les 15e et 16e chapitres est paru dans *La Revue hebdomadaire*, le 5 janvier 1895 ; cet article n'est pas découpé en versets, et ici, le héros s'appelle Giovanni.
[1653] M.-C. Bancquart, *ibid.*, p. 274.
[1654] « L'Humaine Tragédie », *op. cit.*, pp. 639, 641, 645, 646 et 653.
[1655] *Ibid.*, p. 635.
[1656] *Ibid.*, pp. 641-642. Voir les « Notes », pp. 1304-1305.
[1657] *Ibid.*, pp. 643-644. Voir les « Notes », p. 1305.

« Paradis »[1658] : « celui qui, né d'un homme, était vrai fils de Dieu, et qui avait pris pour sa dame celle à qui pas plus qu'à la Mort nul n'ouvre la porte en souriant »[1659]. En ouvrant le récit par un tel tour lourd et détourné de la littérature médiévale, l'auteur fait valoir l'atmosphère du monde chrétien médiéval dans sa nouvelle.

En ce qui concerne les modifications apportées par A. France, c'est l'ajout de la deuxième moitié de la nouvelle qui constitue la modification la plus importante ; à partir du chapitre IX « La Maison d'innocence », le développement est une invention de l'auteur, éloignée de la tradition chrétienne (on verra son détail dans la section suivante). À part cela, il est intéressant que « L'Humaine Tragédie » ne reprenne pas les éléments humoristiques et souriants, qui caractérisent « La Vie de frère Junipère ». Alors que le chapitre II « La Lampe » emprunte l'épisode au chapitre V de la légende franciscaine, intitulé « Comment frère Junipère détacha certaines clochettes de l'autel et les donna pour l'amour de Dieu », l'auteur termine ce récit au moment où le héros dit au sacristain qu'il a donné les sonnettes de l'autel à une pauvre femme pendant son absence, en abandonnant la suite du récit[1660] : après avoir été réprimandé durement par le Général sur cette conduite, frère Junipère lui apporte, en pleine nuit, une écuelle de bouillie qu'il a fait préparer pour remédier à son enrouement, mais voyant le Général se fâcher de cette importunité et refuser de manger la bouillie, frère Junipère lui demande de lui tenir la chandelle pour qu'il la mange à sa place ; ce qui fait comprendre au Général la piété et la simplicité de frère Junipère. Même dans le chapitre I, l'auteur omet le fait que frère Junipère donne aux pauvres tout ce qui lui tombe sous la main, si bien que ses frères devaient lui cacher toutes les affaires du couvent ; c'est le détail ajouté à l'épisode de frère Junipère qui prie le mendiant de lui enlever la tunique[1661]. Un tel ton comique et doux pouvait plaire à Anatole France, mais, malgré cela, il le supprime. Cette opération rend le ton de son ouvrage plus sérieux et plus grave que celui du texte original.

D'autre part, l'écrivain supprime ou déforme les éléments qui prouveraient la sainteté du protagoniste. Tandis que frère Junipère est respecté et aimé des habitants de la ville, dans « L'Humaine Tragédie » les profanes ne font que mépriser Fra Giovanni. Alors que l'épisode de la main vue dans les airs est posé à la fin de « La Vie de frère Junipère », comme un miracle qui fait preuve de sa sainteté, A. France ne l'évoque que légèrement par une phrase simple dans le chapitre I, sans lui donner de signification importante : « Et il fut ravi en extase, et il vit une main dans le ciel »[1662]. Et même si le déroulement de la deuxième moitié de la nouvelle, dans lequel le héros est emprisonné et condamné à mort (en particulier, chap. XV « Le Jugement »), est inspiré du chapitre III de « La Vie de frère Junipère » intitulé « Comment à l'instigation du démon frère Junipère fut condamné aux fourches patibulaires »,

[1658] « Notes et variantes », dans A. France, *Œuvres*, t. II, *op. cit.*, p. 1302.
[1659] « L'Humaine Tragédie », *op. cit.*, p. 634 (la « dame » signifie la pauvreté).
[1660] « Notes et variantes », dans A. France, *Œuvres*, t. II, *op. cit.*, pp. 1303-1304.
[1661] *Ibid.*, pp. 1302-1303.
[1662] « L'Humaine Tragédie », *op. cit.*, p. 635. Voir les « Notes », p. 1302.

les descriptions du moine condamné sont très différentes dans les deux textes. Au contraire de Junipère qui accepte tranquillement la condamnation, Giovanni veut échapper à la mort : « Et je vous avoue que mon envie du martyre s'en est allée, et que le désir m'est venu de respirer le jour sous les pins de la montagne »[1663]. Entre autres choses, dans la version définitive l'auteur remplace le nom de Junipère par Giovanni, et efface la référence explicite au texte de base ; ce qui détache la nouvelle francienne de l'ouvrage religieux du Moyen Âge. Tout cela semble diminuer la sainteté de Fra Giovanni, afin de souligner la petitesse et la faiblesse de cet homme qui n'est pas le saint, mais un être humain.

Par la comparaison entre la forme de réécriture d'A. France et celle de Schwob, on peut observer qu'il y a un contraste des manières de traiter les textes de base. Schwob ne se soucie ni de la fidélité du récit à la tradition historique, ni de la restitution de la forme de la littérature médiévale, et il semble faire des sources de simples documents à consulter et à recomposer complètement, à ce point qu'il est difficile d'y reconnaître l'hypotexte précis. De plus, tout en ajoutant de nouveaux détails, il condense la vie de l'hérétique en peu de pages ; ici, on peut voir l'opération de transformation et de réduction. De son côté, A. France imite le style et la forme de la légende du Moyen Âge, et à l'endroit où il reprend les éléments du texte de base, il en maintient les traces, si bien qu'on peut considérer ce texte de « La Vie de frère Junipère » comme son hypotexte. Cependant, de telles reprises de l'hypotexte ne constituent qu'une petite partie de « L'Humaine Tragédie » par rapport à la partie inventée ; en outre, l'auteur cesse de laisser l'indice de l'hypotexte dans la version définitive, du coup, le lecteur de cette dernière sait difficilement qu'elle constitue une réécriture ; le texte de frère Junipère est réduit à une des références pour le style de la légende franciscaine. Il conviendrait donc de tenir cette pratique de la réécriture dans l'ensemble du texte pour une imitation, non pour une transformation. Et comme nous venons de le rappeler, A. France augmente et élargit l'histoire en ajoutant largement son invention, pour faire des contes franciscains une nouvelle assez longue (53 pages en édition de la Pléiade). Ces différences entre les deux écrivains s'imposeront dans l'analyse de la présentation de la question religieuse chez l'un et l'autre.

c. Questions religieuses

Les deux ouvrages ne peuvent pas laisser de côté la question du christianisme du moment qu'ils reprennent l'histoire d'un moine dévot. D'abord, dans le récit très concis de Schwob, la description des faits occupe l'ensemble du texte et on n'y voit pas nettement la posture de l'auteur vis-à-vis de la problématique de la religion. Il semble qu'une telle distance prise vis-à-vis du récit raconté produit l'impression froide et indifférente, qui est une des caractéristiques de la littérature schwobienne. Néanmoins, le sous-titre donné à cette vie de

[1663] *Ibid.*, p. 683.

Frate Dolcino, « Hérétique », souligne que c'est avant tout l'histoire d'un hérétique qui est racontée, et que le thème de l'hérésie en occupe la place principale. A. Lhermitte fait remarquer que Schwob projette sa propre tendance au détournement et à la transgression dans l'hérésie du Moyen Âge[1664]. Et comme nous l'avons relevé plus haut, ce récit est parsemé d'images franciscaines, de sorte que le problème de l'hérésie est étroitement lié au franciscanisme. C'est parce que, nous semble-t-il, ce sont la simplicité et l'innocence enfantines, recommandées dans le franciscanisme, qui occupent la place importante dans cette problématique de l'hérésie.

Nous avons déjà précisé que l'écrivain met en avant l'innocence, la naïveté, la douceur et l'ignorance de Dolcino, au détriment de la fidélité à la donnée historique. Selon B. Fabre, une telle figure positive de l'hérétique prend le contre-pied de la tradition et des biographes du XIXe siècle, qui le regardent avec mépris[1665]. Cependant, la vie de Frate Dolcino présente le côté négatif de la simplicité poussée à l'extrême[1666] : les actes insensés et ridicules pour « revenir entièrement à l'innocence des enfants », tels que se fabriquer un berceau, se faire lier de langes et demander le sein à une femme[1667], et les traits d'asocialité tels que la liberté sexuelle, la régression animale, le refus du travail et le brigandage[1668]. Dans ses derniers moments, Dolcino demande qu'on le laisse vêtir d'un mantelet blanc comme les Apôtres peints sur la couverture de la lampe, qu'il voyait dans son enfance au réfectoire du couvent[1669] ; ce qui nous donne l'impression que l'hérésiarque ne vivait toujours que dans son rêve d'enfance, et que sa puérilité est anormale et morbide. A. Lhermitte observe que « de l'agitateur fanatique qui menaçait la société, Schwob a fait un enfant qui refuse de grandir »[1670]. Il semble qu'en soulignant la douceur et le caractère inoffensif et candide de l'hérétique[1671], l'auteur soulève le problème de la simplicité franciscaine qui peut être poussée jusqu'à l'excès fanatique et avoir un caractère hérétique et anormal ; il s'agit d'une problématique du lien entre la simplicité ou la pureté et la piété.

Il en est de même de « L'Humaine Tragédie », en ce que la question de la simplicité et de la piété est située au centre de l'ouvrage. Comme J. Levaillant affirme que le caractère de Fra Giovanni reproduit les grands traits de saint François[1672], ici encore, c'est la simplicité du franciscanisme qui est mise en cause. M.-C. Bancquart fait remarquer que le développement de la seconde moitié de la nouvelle intègre des allusions aux événements contemporains comme la crise du Panama, le contrecoup de la poussée socialiste et les attentats anarchistes qui se multiplient, en particulier l'attentat au Palais-Bourbon commis par l'anarchiste

[1664] A. Lhermitte, *op. cit.*, p. 494.
[1665] B. Fabre, *op. cit.*, pp. 217-218.
[1666] A. Lhermitte, *op. cit.*, pp. 488-489.
[1667] M. Schwob, « Frate Dolcino », *op. cit.*, p. 84.
[1668] *Ibid.*, pp. 84-85.
[1669] *Ibid.*, p. 85.
[1670] A. Lhermitte, *op. cit.*, p. 491.
[1671] B. Fabre, *op. cit.*, p. 219.
[1672] J. Levaillant, *op. cit.*, p. 329.

Vaillant[1673]. Et elle affirme qu'Anatole France manifeste dans cette nouvelle opposée à la *Divine Comédie,* son refus de la métaphysique et du mysticisme et l'évolution de son intérêt pour les questions actuelles et les actions sociales, quelques années avant son engagement dans l'affaire Dreyfus[1674]. De son côté, J. Levaillant considère que cet ouvrage présente l'innocente naïveté du saint homme vaincue par la pensée intellectuelle, et l'opposition à toute mystique[1675]. Les deux critiques s'accordent pour voir dans « L'Humaine Tragédie » une opposition au christianisme. Cependant, il nous semble que ces interprétations sont à revoir.

Il est vrai que la nouvelle met en question le socialisme chrétien, et mêle la polémique religieuse et la polémique sociale[1676]. Mais d'autre part, les discours tenus dans « L'Humaine Tragédie » sous forme de discussions prolixes, suivant la manière familière de France, recouvrent plusieurs domaines tels que la théologie (le franciscanisme, la scolastique), la métaphysique, la sociologie et la législation, et comportent différents points de vue du religieux, du logicien (Satan), des anarchistes, des puissants et des juristes ; ce qui rend cette nouvelle très compliquée. M.-C. Bancquart s'efforce d'y distinguer les opinions conformes à celles de l'auteur et les opinions qui ne représentent pas les siennes[1677] ; mais, même si ses remarques sont précises, il nous semble que cette approche augmente la complexité de cet ouvrage de sorte qu'elle ne contribue guère à la compréhension de ce dernier en son entier. Nous allons donc tenter de saisir l'ensemble de ce texte en nous concentrant sur ce qui y est écrit, le déroulement et la composition de la nouvelle, les idées d'A. France mises à part.

Nous avons déjà examiné la première moitié de la nouvelle qui constitue largement la réécriture de la légende du saint. Ce que nous appelons la seconde moitié commence au chapitre VIII « Le Charbon ardent ». Le ton de l'histoire change à partir de ce chapitre dans lequel « un ange du Seigneur » apparaît à Fra Giovanni et pose un charbon ardent sur ses lèvres, pour délier sa langue et pour que « les hommes entendent la parole de vie et qu'ils sachent qu'ils ne seront sauvés que par la simplicité du cœur »[1678]. Cet épisode est venu du livre d'Isaïe, VI, 6-7, qui rapporte qu'un séraphin purifia les lèvres du prophète Isaïe de la même manière[1679], et Fra Giovanni commence à prêcher comme le prophète ; cela produit le passage du ton légendaire au ton critique et polémique, et le changement du personnage du protagoniste. Jusqu'au chapitre en question, Fra Giovanni est tellement simple et humble, suivant l'ordre de saint François, que Satan reconnaît qu'il n'arrive pas à le tenter : « Je n'ai pu tenter cet homme, à cause de son extrême simplicité. »[1680] Cet épisode rappelle le chapitre II de « La Vie de frère Junipère », dans lequel « les démons ne [peuvent] supporter la pureté

[1673] M.-C. Bancquart, *Anatole France polémiste*, *op. cit.*, pp. 273 et 276-280. Et voir les « Notes et variantes » de « L'Humaine Tragédie », dans A. France, *Œuvres*, t. II, *op. cit.*, pp. 1307 et 1308-1309.
[1674] M. -C. Bancquart, *ibid.*, pp. 273-274 et 282.
[1675] J. Levaillant, *op. cit.*, pp. 329 et 334.
[1676] M.-C. Bancquart, *Anatole France polémiste*, *op. cit.*, pp. 273 et 276.
[1677] *Ibid.*, pp. 275-280.
[1678] « L'Humaine Tragédie », *op. cit.*, p. 652.
[1679] « Notes et variantes », dans A. France, *Œuvres*, t. II, *op. cit.*, p. 1307.
[1680] « L'Humaine Tragédie », *op. cit.*, p. 647.

de l'innocence et de la profonde humilité de frère Junipère »[1681]. D'autre part, après l'apparition de l'ange Fra Giovanni devient éloquent et critique, et se perd par lui-même, sans aucune intervention de Satan. Pour ce développement ironique qui amène finalement la perte de la croyance pieuse, M.-C. Bancquart et J. Levaillant considèrent que le sujet de la nouvelle est la défaite du christianisme, de la religion. Cependant, la seconde moitié critique et polémique ne semble pas être destinée à la négation de la première moitié légendaire et pieuse, parce qu'il y a une grande rupture entre les deux ; la deuxième partie, ne présente-t-elle pas une nouvelle problématique qui ne constitue pas nécessairement l'objection contre la première, mais qui diffère de la problématique de celle-ci ?

Cette rupture consiste surtout dans le caractère « simple » de Fra Giovanni. Dans la première moitié de la nouvelle, sa simplicité est marquée par l'ignorance et l'humilité : « Fra Giovanni passait en humilité tous les moines de la maison de Viterbe »[1682]. Comme frère Junipère, il a le plaisir d'être humilié, ainsi :

> [...] Et les prêtres se dirent entre eux :
>
> « Laissons cet homme. Il est tout à fait stupide. »
>
> Alors Fra Giovanni se réjouit, et son cœur fut inondé de délices. [...] Et il mettait sa joie dans l'opprobre comme l'avare renferme son or dans un coffre de cèdre, armé d'une triple serrure.[1683]

Même si une veuve, qui est Satan déguisé, reçoit l'aumône de Fra Giovanni et lui déclare qu'elle va utiliser son aumône pour faire assassiner un chevalier chaste qui l'a méprisée, Fra Giovanni ne la blâme ni ne l'arrête :

> « [...] Et c'est vous qui aurez causé sa mort. Vous avez mis un poids d'argent dans le plateau du crime. »
>
> En entendant ce discours, le bon Fra Giovanni pleura. Et, se retirant à l'écart, il se mit à genoux dans un buisson d'épines et il pria le Seigneur, disant :
>
> « Seigneur, faites que ce crime ne retombe ni sur cette femme ni sur moi, ni sur aucune de vos créatures, mais qu'il soit porté sous vos pieds percés de clous et qu'il soit lavé dans votre sang précieux. [...] »[1684]

Et quand Satan, déguisé en « docteur Subtil », tente de réfuter la croyance de Fra Giovanni, ce dernier renonce à la dispute, en parlant ainsi : « Hélas ! [...], je suis chargé de crimes et l'homme du monde le plus scélérat et le plus inepte tout ensemble. Aussi ne me regardez

[1681] « La Vie de frère Junipère », *op. cit.*, p. 248.
[1682] « L'Humaine Tragédie », *op. cit.*, p. 635.
[1683] *Ibid.*, p. 637.
[1684] *Ibid.*, p. 647.

point, et lisez au Livre. »[1685]

Tandis que dans la première moitié, la rareté des descriptions de la pensée et de la psychologie rend le héros simple comme le personnage de la légende, dans la seconde moitié, le long discours de Fra Giovanni expose son sentiment et sa réflexion en détail. On ne décèle plus ni modestie ni ignorance dans les paroles du protagoniste, à partir du chapitre IX. Son discours est catégorique et quelque peu fanatique. Il prêche avec l'impératif à l'adresse des riches, des anarchistes et du juge : « Entendez les paroles salutaires ! »[1686] ; « Il ne faut pas dire : "J'enseigne le bien, et le bien est d'obéir aux lois de la ville" »[1687] ; « Soyez en Dieu, et dites-vous : "Tout est bien en lui" »[1688] ; « Soyez doux, faites-vous une âme simple, ayez le cœur pur, et vous ne craindrez rien. »[1689] Enfin, il affirme : « J'ai parlé pour la Justice et pour la Vérité. Si les lois de la ville sont conformes à la justice et à la vérité, je n'ai pas parlé contre elles. »[1690] Bien qu'il exhorte à la simplicité, il est difficile de retrouver dans ce ton convaincu la simplicité et la modestie que Fra Giovanni manifestait auparavant. Même s'il a envie de mourir pour la vérité « pure »[1691], une telle « pureté » de caractère fanatique et exclusif diffère de la simplicité naïve du début ; la simplicité de Fra Giovanni est abolie ou altérée. Cette altération donne une impression de rupture. Il semble que le Fra Giovanni de la première moitié du récit n'est pas identique au Fra Giovanni de la seconde, et que la perte du second ne se rapporte donc pas à la vertu de la simplicité du premier ; il est probable que la seconde moitié n'a pas réellement pour but de critiquer ou de nier ce qui est raconté dans la première moitié.

De plus, il y a peu d'éléments critiques ou négatifs dans la première moitié, si bien qu'elle garde presque pleinement son ton légendaire et édifiant. Par exemple, les chapitres I et V se terminent par une louange de Fra Giovanni ou une demande de son pardon, de la part de ses supérieurs qui s'indignaient contre ses actes : « En vérité, il est meilleur que nous »[1692] ; « Fra Giovanni, pardonnez-moi de vous avoir offensé. »[1693] Il est difficile de trouver un point de vue critique dans de telles conclusions des épisodes. En effet, la grande vertu d'une telle simplicité est soulignée à plusieurs reprises : « Il [Fra Giovanni] eut, par révélation, la connaissance des vérités qui échappent aux hommes habiles et prudents. Et, bien qu'il fût ignorant et simple, il savait ce que ne savent point les docteurs du siècle »[1694] ; « Je [frère Bonaventure] vous le dis en vérité, Fra Giovanni : une pauvre vieille femme peut égaler et surpasser en l'amour de Dieu tous les docteurs en théologie. Et comme la seule excellence de

[1685] *Ibid.*, p. 650.
[1686] *Ibid.*, p. 659.
[1687] *Ibid.*, p. 659.
[1688] *Ibid.*, p. 663.
[1689] *Ibid.*, p. 665.
[1690] *Ibid.*, p. 678.
[1691] *Ibid.*, pp. 667-672.
[1692] *Ibid.*, p. 638.
[1693] *Ibid.*, p. 644.
[1694] *Ibid.*, p. 635.

l'homme est dans l'amour, je vous le dis encore, mon frère : telle femme très ignorante sera élevée dans le ciel au-dessus des docteurs. »[1695] Il est vrai que l'apparition de Satan dans le chapitre VI introduit un ton étranger à la légende, mais, comme nous l'avons vu, Fra Giovanni ne cède pas à Satan dans la mesure où il demeure simple et humble. De ce fait, ne semble-t-il pas que Fra Giovanni se perd parce qu'il a perdu sa simplicité ?

D'autre part, par comparaison avec « Frate Dolcino », on s'aperçoit qu'il ne s'agit pas de la question de l'hérésie religieuse dans « L'Humaine Tragédie ». À la différence du héros de Schwob, qui est chassé par les Frères Mineurs[1696], les adversaires de Fra Giovanni ne sont ni les moines ni les prêtres[1697]. Comme nous venons de le dire, dans la première moitié de la nouvelle, ses supérieurs du monastère se repentent de l'avoir réprimandé, et dans la seconde moitié, c'est avec les gens du siècle seuls qu'il entre en conflit, sans compter qu'aucun personnage de l'Église n'y apparaît, sauf lui. Fra Giovanni ne se heurte pas à la difficulté de la discordance des fois, mais à celle de la discordance entre la croyance et la société profane. La première moitié de « L'Humaine Tragédie » traite principalement de la piété simple et hagiographique d'un franciscain alors que la seconde moitié est consacrée à la question sociale, ce qui signifie que les sujets de ces deux parties n'appartiennent pas au même ordre. Aussi pouvons-nous relever de nouveau que le déroulement critique et ironique de la deuxième moitié n'est pas vraiment lié à l'histoire légendaire de la première, et supposer que cette nouvelle n'est pas écrite dans une intention critique envers le christianisme ou la religion.

Dans ce cas, quelle est la problématique de ce récit ? En prêtant attention au chapitre VIII, qui rompt ou relie le fil de l'histoire entre les deux parties différentes, on voit que c'est la « langue » qui produit le changement d'orientation. Du fait que le discours de Fra Giovanni devient intelligent avec ce don de la langue, on peut identifier cette dernière à l'intelligence. De plus, comme le font remarquer M.-C. Bancquart et J. Levaillant[1698], Satan, en tant que beau logicien, apparaît comme le symbole de l'intelligence, de la sagesse, dans « L'Humaine Tragédie », ainsi que dans le conte « Lucifer » (dans *Le Puits de sainte Claire*) et le roman *La Révolte des anges* (1914). Ce Satan se présente ainsi :

> « Parce que je suis l'Adversaire et parce que je suis l'Autre, je tenterai ces moines, et je leur dirai ce que tait Celui qui leur est ami. Et j'affligerai ces religieux en leur disant la vérité et je les contristerai en prononçant des discours raisonnables. J'enfoncerai la pensée comme une épée dans leurs reins. Et quand ils sauront la vérité,

[1695] *Ibid.*, p. 641.
[1696] M. Schwob, « Frate Dolcino », *op. cit.*, p. 84.
[1697] Alors qu'A. France décrit un hérétique qui exhorte à la naïveté de la vie animale, de même que Dolcino, dans « Le Miracle du grand saint Nicolas » (dans *Les Sept Femmes de la Barbe-Bleue*, *op. cit.*), ce n'est pas le cas dans « L'Humaine Tragédie ».
[1698] M.-C. Bancquart, *Anatole France polémiste*, *op. cit.*, pp. 275 et 281 ; J. Levaillant, *op. cit.*, p. 330.

> ils seront malheureux. Car il n'y a de joie que dans l'illusion et la paix ne se trouve que dans l'ignorance. [...] »[1699]

Il est évident que l'antagonisme entre le bonheur de l'ignorance et le malheur de la sagesse constitue le thème principal de la nouvelle. Néanmoins, l'être surnaturel qui délie la langue du héros est appelé « un ange du Seigneur » et, en outre, Fra Giovanni affirme finalement que cet ange était Satan lui-même[1700], nommé « ange » par le narrateur dans la dernière phrase du récit[1701]. Cette confusion entre l'ange et Satan suscite l'indécision entre le bien et le mal à propos de la langue. Du reste, la conclusion de la nouvelle dans laquelle Fra Giovanni avoue à Satan que « [j]e t'aime parce que tu m'as perdu »[1702], a paradoxalement l'air à la fois tragique et douce. Par cette complexité, on a de la difficulté à considérer que cette nouvelle présente un simple triomphe de l'intelligence sur l'ignorance naïve. Il est plutôt probable qu'elle présente un processus d'altération de la simplicité causée par un gain d'intelligence, et une interrogation sur la relation entre la simplicité, la sagesse et le bonheur chez l'être humain. Quand Fra Giovanni dit de lui-même qui était encore simple que « [j]e ne connaissais pas alors le mal de penser »[1703], il nous semble que la naïveté et la simplicité hagiographiques du début de la nouvelle sont l'état unique dans lequel on puisse échapper à l'incertitude et à l'inquiétude produites par l'intelligence. Et peut-être que la nouvelle met en scène la tragédie inévitable et universelle de l'humanité, qui ne peut jamais retourner à la simplicité heureuse, après avoir gagné la sagesse, comme dans la Genèse[1704]. Ne serait-ce pas la raison pour laquelle les premiers chapitres parus dans la presse empruntaient leur titre et leur forme à la Bible, et que l'auteur a remplacé le nom particulier de Junipère, qui renvoie au texte original, par le nom plus banal de Giovanni, qui peut avoir un sens d'universalité ?

Dans une telle perspective plutôt philosophique que religieuse, le christianisme n'est pas complètement rejeté, mais ne compte pas beaucoup. Comme l'image d'une roue montre que la Vérité absolue est faite de toutes les vérités contraires, dans le chapitre XIV[1705], le christianisme cesse d'être la religion unique et absolue, pour constituer une partie de cette « infinie Vérité »[1706]. On peut y voir une tendance au syncrétisme. De fait, plusieurs éléments païens sont insérés dans « L'Humaine Tragédie » : son épigraphe est prise d'Euripide[1707], et Satan se réclame de Diogène[1708], Épicure, Horace[1709] et Platon[1710]. En outre, il nous semble

[1699] « L'Humaine Tragédie », *op. cit.*, pp. 644-645.
[1700] *Ibid.*, p. 685.
[1701] *Ibid.*, p. 686.
[1702] *Ibid.*, p. 686.
[1703] *Ibid.*, p. 685.
[1704] J. Levaillant qualifie cette nouvelle de « nouveau mythe de la genèse » ou de « nouvel évangile » (*op. cit.*, p. 327).
[1705] « L'Humaine Tragédie », *op. cit.*, pp. 673-677.
[1706] *Ibid.*, p. 676.
[1707] *Ibid.*, p. 634.
[1708] *Ibid.*, p. 650.
[1709] *Ibid.*, p. 651.

que l'auteur s'inspire même de la tradition du bouddhisme, qu'il raconte dans un article de *La Vie littéraire* : la scène dans laquelle en s'enfuyant de prison, Fra Giovanni rencontre une jeune fille qui lui sert du lait, du miel et des gâteaux de maïs[1711], et goûte la joie de la vie terrestre, ressemble beaucoup à une légende de Bouddha, selon laquelle quand il était sur le point d'expirer à cause de l'abstinence dure, sans avoir acquis les connaissances qu'il cherchait, Bouddha est réconforté par la soupe de miel et de lait qu'une jeune fille lui offre, ce qui lui permettra d'atteindre à la connaissance de l'univers[1712]. Bien qu'A. France ne précise pas la référence, il est possible qu'il introduise une image tirée d'une religion étrangère avec une intention syncrétique. Et la conclusion de la nouvelle, qui insiste sur la nécessité de rester attaché à la terre[1713], semble présenter une sorte de nouvelle idée religieuse au-delà du syncrétisme, loin d'une intention antireligieuse.

Alors que l'ouvrage de Schwob et celui d'Anatole France partagent un même intérêt pour le caractère marginal du franciscanisme et pour la question de la simplicité excessive, surtout sa relation conflictuelle avec le monde séculier, leurs manières de présenter ces thèmes diffèrent. D'une part, Schwob déforme subtilement les données historiques afin de souligner la naïveté enfantine du héros, en tant que singularité ou anormalité, et la fin tragique et même grotesque de Dolcino signale qu'une telle naïveté ou simplicité est malsaine ; l'auteur condense tout cela dans la forme très brève et restreinte de sorte que la problématique du récit n'est pas approfondie dans le texte. De son côté, A. France détache sa nouvelle de l'hypotexte en changeant le nom du héros, et en profitant du cadre de la légende, il ne présente pas la simplicité légendaire comme la cause de la « tragédie » de Fra Giovanni ; dans la forme moins contrainte de la nouvelle, l'écrivain développe le problème de la simplicité ou de la pureté d'une manière plus complexe et plus approfondie, en montrant l'altération de la simplicité, ou l'opposition entre les deux sortes de simplicité, ou de pureté. En réalité, la structure double et l'histoire compliquée de cet ouvrage peuvent nous dissuader d'y voir une forme brève ou simple. Du reste, il est important qu'à la différence de Schwob, A. France ne termine pas sa nouvelle par la perte tragique de Fra Giovanni, mais ajoute une fin positive, qui approuve la vie terrestre. Cette conclusion et l'image de la roue de « Vérité » seront à reconsidérer plus tard.

Par ailleurs, bien que la construction et le contenu compliqués de « L'Humaine Tragédie » rendent cet ouvrage difficile à saisir, il n'est pas si difficile de repérer l'endroit où le point de vue de l'auteur apparaît, grâce au remaniement large et évident. En revanche, il n'en va pas de même de son conte, « Le Jongleur de Notre-Dame », que nous allons aborder à présent.

[1710] *Ibid.*, p. 669.
[1711] *Ibid.*, pp. 684-685.
[1712] A. France, « Bouddhisme » (le 4 mai 1890), *La Vie littéraire*, quatrième série, *op. cit.*, pp. 366-367.
[1713] M.-C. Bancquart, *Anatole France polémiste*, *op. cit.*, p. 281.

II. 2. B. « Le Jongleur de Notre-Dame » d'Anatole France et « La Légende de saint Julien l'Hospitalier » de Flaubert

a. Les Sources légendaires

Nous allons comparer « Le Jongleur de Notre-Dame » avec « La Légende de saint Julien l'Hospitalier », qui fait une partie des *Trois Contes* (1877) de Gustave Flaubert. Anatole France connaissait personnellement l'auteur : Flaubert est l'une des personnes qui ont permis à A. France d'entrer dans la carrière littéraire, en appréciant sa nouvelle intitulée « Le Chat maigre » (dans *Jocaste et le Chat maigre*, 1879), et le second raconte l'entretien avec le premier dans un chapitre de *La Vie littéraire*[1714]. Malgré la différence de génération et de principes littéraires, ils présentent certains points communs : tous les deux visent au style raffiné, concis et condensé, et s'intéressent beaucoup au sujet historique, pas exclusivement au Moyen Âge ; ces traits nous rappellent Schwob.

Les deux contes prennent la légende médiévale comme hypotexte. Pour le conte de Flaubert – qui se documente toujours abondamment avant la rédaction –, les critiques relèvent beaucoup de sources : *La Légende dorée* de Jacques de Voragine, *Acta sanctorum*, *l'Essai historique et descriptif sur la peinture sur verre* (1832) d'Eustache-Hyacinthe Langlois, qui est graveur et un ami de la famille Flaubert, un autre livre de Langlois intitulé *Mémoire sur la peinture sur verre et sur quelques vitraux remarquables des églises de Rouen*, *Essai sur les légendes pieuses du Moyen Âge* (1843), *Chroniques et légendes du Moyen Âge* de M. Maury, *La Légende de saint Julien le Pauvre* (1839) de G. F. G. Lecointre-Dupont...[1715] De plus, Pierre-Marc de Biasi fait remarquer les influences de Victor Hugo, des frères Grimm et de Michelet[1716].

Comme l'observe Marcel Schwob dans une préface à *La Légende de saint Julien L'Hospitalier* de Flaubert (Ferroud, 1893)[1717], il semble qu'il n'y ait pas de grande différence entre les diverses versions de la légende de saint Julien : on peut dégager la convergence des textes de *La Légende dorée*[1718], de l'*Essai sur la peinture sur verre* de Langlois[1719] et de saint Antonin[1720]. Et les remarques de Schwob sur l'origine et la formation de cette légende sont détaillées et intéressantes. Consultant les recherches philologiques et ethnologiques de ses

[1714] A. France, « Gustave Flaubert » (le 1er mai 1887), *La Vie littéraire*, deuxième série, *op. cit.*, pp. 350-358.
[1715] Samuel S. de Sacy, « Notice », dans Gustave Flaubert, *Trois Contes*, préface de Michel Tournier, édition établie et annotée par Samuel S. de Sacy, Paris, Gallimard, 1973, p. 205 (Folio classique) ; Pierre-Marc de Biasi, « Introduction », dans G. Flaubert, *Trois contes*, introduction et notes par Pierre-Marc de Biasi, Paris, Librairie Générale Française, 1999, pp. 15 et 19 (Le Livre de poche Classiques) ; Hans Peter Lund, *Gustave Flaubert – Trois contes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, pp. 23 et 25.
[1716] P.-M. de Biasi, *ibid.*, p. 19.
[1717] M. Schwob, « Saint Julien l'Hospitalier », *Spicilège*, *Œuvres complètes*, t. III-IV, Genève-Paris, Slatkine Reprints, 1985, pp. 96-113.
[1718] Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, traduit par Teodor de Wyzewa, Paris, Seuil, 1998, pp. 116-118.
[1719] Cité dans P.-M. de Biasi, « Annexes », dans *Trois contes*, *op. cit.*, pp. 180-184.
[1720] Cité dans M. Schwob, « Saint Julien l'Hospitalier », *op. cit.*, pp. 97-99.

contemporains, il suppose que l'histoire de saint Julien vient d'un conte populaire qui appartenait à un cycle du folklore perdu. De plus, il montre les relations de cette histoire, non seulement avec le mythe d'Œdipe, mais aussi avec la légende de saint Christophe, un des contes des *Mille et une nuits*, un des contes recueillis par les frères Grimm et la *Belle au Bois dormant*[1721].

En ce qui concerne le conte d'A. France, au contraire, les sources ne sont pas nombreuses. Dans l'article « M. Gaston Paris et la Littérature française au moyen âge », l'auteur présente l'épisode du *Tombeor de Nostre-Dame* tiré de l'ouvrage du philologue, *La Littérature française au moyen âge, XIe et XIVe siècles* (1888). On y voit aussi un autre épisode d'un moine ignorant, qui sera inséré dans « Le Jongleur de Notre-Dame »[1722]. Les études sur A. France ne relèvent pas d'autres sources. Dans ses notes pour l'édition de la Pléiade, M.-C. Bancquart affirme que l'auteur ne consulte pas le texte original de cette histoire pour la rédaction du conte, en s'appuyant sur le témoignage de l'auteur lui-même dans une lettre[1723]. Il serait impossible de juger à quel point on peut croire à ce témoignage, mais il est certain que la référence désignée par lui est la seule source que l'on puisse confirmer. Bien qu'il soit improbable que l'auteur n'ait pas consulté d'autres documents, on ne peut que supposer qu'au moins il se sert de ses connaissances sur le Moyen Âge pour réécrire ce conte médiéval.

À propos du texte original, Paul Bretel, qui publie la traduction du texte médiéval du *Jongleur de Notre-Dame*, fait remarquer que l'auteur inconnu de cette histoire doit être picard et que sa composition date de la fin du XIIe siècle ou de la seconde moitié du XIIIe siècle[1724]. Il existe encore une histoire analogue dans les *Miracles de Notre-Dame* de Gautier de Coinci[1725]. Du reste, on peut trouver dans *La Légende dorée* un épisode qui ressemble à celui du moine ignorant, intercalé dans le conte d'A. France[1726]. Toujours d'après P. Bretel, cette « légende du *Jongleur de Notre Dame* (ou du *Tumbeor Nostre Dame*) a été popularisée par de nombreuses adaptations modernes »[1727]. Cependant, du fait que l'adaptation d'A. France est celle qui est publiée avant les autres, comme le signale l'aperçu des adaptations établi par P.

[1721] M. Schwob, *ibid.*, pp. 100-108.
[1722] « M. Gaston Paris et la Littérature française au moyen âge », *op. cit.*, pp. 574-575.
[1723] « Notes » dans A. France, *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, pp. 1421-1422. Voici la reproduction de la lettre en question : « II mai 1890. / Monsieur, je regretterais infiniment une rencontre qui me flatte, si votre œuvre pouvait en souffrir. Mais il est évident que mon travail n'est pas de nature à faire tort au vôtre. L'idée me vint, en lisant le livre de Gaston Paris sur la poésie au Moyen Âge, de conter à ma façon l'histoire du "Jongleur de Notre-Dame". J'en dis même un mot dans un article de *La Vie littéraire* qui a été inséré dans la deuxième série. M'étant engagé cette année à fournir à M. Arthur Meyer un conte par mois, l'idée me vint naturellement de reprendre pour le mois de mai ce miracle de la Vierge. Je souhaiterais bien vivement, Monsieur, que M. Arthur Meyer publiât votre travail, qui ne saurait ressembler au mien. Comme vous l'aviez deviné, je ne connais pas le texte du poème original et j'ai fait mon conte uniquement d'après les six lignes d'analyse que M. Gaston Paris a données. »
[1724] *Le Jongleur de Notre-Dame*, traduit et commenté par Paul Bretel, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 76.
[1725] P. Bretel, « Introduction », dans *Le Jongleur de Notre-Dame*, *ibid.*, pp. 11-14.
[1726] Dans le chapitre LI « L'Annonciation », *La Légende dorée*, *op. cit.*, p. 196.
[1727] P. Bretel, *op. cit.*, p. 11.

Bretel[1728], il nous semble que l'écrivain n'est pas non plus influencé par d'autres adaptations.

Cette liste des sources écrites pour les deux contes nous révèle le fait que les écrivains utilisent plutôt les études scientifiques sur le Moyen Âge que les ouvrages ecclésiastiques ou les simples recueils de lecture. Comme nous pouvons le voir même dans l'article de Schwob[1729], ce type d'études a tendance à considérer les légendes chrétiennes comme des sortes de contes populaires, en soulignant les composantes venues d'ailleurs : les autres contes populaires, les mythes grecs, les contes arabes, les légendes du bouddhisme... Dans la mesure où les légendes chrétiennes sont traitées comme un document d'histoire et de psychologie populaire, la moralité et la véracité de la légende deviennent secondaires. De là nous pouvons supposer que, sous l'influence d'une telle approche, Flaubert et A. France avaient l'intention de rédiger leurs contes en fonction de leur intérêt philologique pour le conte populaire et à l'écart de la portée édifiante du christianisme.

b. La Réécriture

Nous allons observer la manière dont les deux écrivains réécrivent la légende. En ce qui concerne la légende de saint Julien, comme on l'a mentionné, il n'y a guère de différence d'histoire entre les textes qui précèdent celui de Flaubert. Voici le résumé du récit : un jeune noble, Julien, va à la chasse et le cerf qu'il poursuit lui prédit qu'il tuera ses parents. Pour éviter la réalisation de la prédiction, il s'enfuit du château familial et se met au service d'un prince dans un pays lointain. Appréciant son mérite à la guerre, le prince le marie avec une veuve châtelaine et il gagne son château. Les parents de Julien arrivent au château en son absence, et sa femme les accueille ; de retour au château, Julien trouve un couple qui dort dans le lit de sa femme, et croyant que sa femme dort avec son amant, il assassine ces deux personnes. Découvrant qu'il a tué ses parents, il quitte son château et le pays avec sa femme pour faire pénitence ; au bord d'un grand fleuve ils établissent un hôpital et ils servent de passeurs pour les voyageurs. Une nuit, ils font passer un homme qui se présente comme lépreux et l'accueillent chez eux ; ce lépreux se transforme en être surnaturel, et il annonce que le Seigneur a accepté leur pénitence et qu'ils s'endormiront dans le Seigneur dans peu de temps. Précisons que selon les études du XIXe siècle, il n'y a aucun indice sur le lieu et le temps de cette histoire[1730].

Ainsi, le déroulement de l'histoire de cette légende est complexe. Malgré cela, les trois textes de référence ne lui consacrent tous qu'un petit nombre de pages, par l'explication sommaire des événements : le texte de saint Antonin est d'une page et demie, celui de Langlois est de deux pages et demie, et celui de *La Légende dorée* constitue une partie d'un

[1728] *Le Jongleur de Notre-Dame*, *op. cit.*, p. 171.
[1729] M. Schwob, « Saint Julien l'Hospitalier », *op. cit.*, pp. 100-101.
[1730] M. Schwob, *ibid.*, pp. 96 et 100. Voir aussi la description par Langlois citée dans *Trois contes*, édition de P.-M. de Biasi, *op. cit.*, p. 180.

chapitre réunissant les histoires des cinq personnages qui s'appellent Julien, et cela en moins de deux pages. Tous ces textes sont trop courts et trop sommaires, en outre, Flaubert écrit que son conte est inspiré d'un vitrail d'église[1731] ; de ce fait, il est difficile de considérer un texte donné comme hypotexte à comparer avec l'ouvrage de Flaubert. C'est pourquoi nous allons examiner la réécriture de l'écrivain par comparaison avec l'intrigue principale de la légende ancienne.

Flaubert ajoute en ce qui le concerne beaucoup de détails et amplifie l'histoire. Son conte commence par la description du château des parents de Julien. Dans son étude intitulée *Trois Contes – Gustave Flaubert*, Michel Maillard considère la phrase qui ouvre le conte, « Le père et la mère de Julien habitaient un château, au milieu des bois, sur la pente d'une colline[1732] », comme pareille au « il était une fois » des contes traditionnels, et identifie la description vague et symbolique du temps, de l'espace et des personnages par l'écrivain, avec celle des contes populaires, qui est censée être le caractère typique de ce genre[1733].

Cependant, il est significatif que ce caractère ne coïncide pas avec celui de l'hagiographie. L'hagiographie se présente en tant que biographie des saints. On note que l'auteur de *La Légende dorée* désigne le temps et le lieu, voire même les documents consultés, pour chaque histoire de la vie des saints ; l'hagiographie n'est donc pas indifférente à la réalité historique. Par là, il est possible de reconnaître dans l'ambiguïté du temps et de l'espace de la légende ancienne de saint Julien, sa parenté avec le mythe et le conte populaire. On peut dire que Flaubert éloigne lui aussi son ouvrage du style de la légende chrétienne, en le rapprochant du conte populaire.

Pourtant, cette ambiguïté spatio-temporelle n'est pas identique à celle de l'histoire originale. Tandis que, à en croire Schwob, les termes renvoyant au Moyen Âge comme « chevalier », « château fort » et « châtelaine » dans la légende ancienne ne signifient pas le temps où saint Julien a vécu, mais plutôt la date approximative de sa rédaction (cette histoire était déjà ancienne au XIIIe siècle[1734]), Flaubert fixe explicitement la scène de son conte au Moyen Âge par la description détaillée du château et de la chasse. Pour le lieu aussi, sa description fournit au lecteur des images beaucoup plus précises que celles des autres textes précédents. P.-M. de Biasi suppose que la première partie se déroule au nord-ouest, la deuxième en Occitanie comme confins du monde arabe et de l'Occident chrétien, et la troisième dans une contrée désertique d'Orient[1735]. Beaucoup d'éléments descriptifs comme les peintures du château et du paysage, l'énumération des noms de lieux et la présentation du terrain humide et stérile, d'où émane l'odeur de pourriture, permettent cette localisation

[1731] Gustave Flaubert, « La Légende de saint Julien l'Hospitalier », *Trois Contes*, dans *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Club de l'Honnête Homme, 1972, p. 249.
[1732] Flaubert, « La Légende de saint Julien l'Hospitalier », *op. cit.*, p. 229.
[1733] Michel Maillard, *Trois Contes – Gustave Flaubert*, Paris, Nathan, 1991, pp. 54-56.
[1734] M. Schwob, « Saint Julien l'Hospitalier », *op. cit.*, pp. 100 et 102.
[1735] P.-M. de Biasi, *op. cit.*, p. 7.

approximative.

Outre les détails descriptifs, l'auteur ajoute plusieurs épisodes. L'épisode des personnages mystérieux qui prédisent l'avenir de Julien à ses parents est ce dont on trouve l'archétype dans les légendes des autres saints et dans les mythes ; c'est le motif traditionnel qui signifie la naissance d'un héros, d'un homme extraordinaire. Flaubert combine ici des légendes différentes. Nous pouvons relever d'autres exemples d'une telle combinaison : pour l'épisode de Julien en tant que passeur à la fin du conte, l'auteur emprunte les éléments à l'histoire de saint Christophe[1736]. Bien que Schwob trouve son influence dans l'original de la légende de saint Julien[1737], il est certain que l'élément du passager qui s'alourdit étrangement au milieu du fleuve ne s'enracine pas dans les textes anciens de saint Julien. La relation entre ces deux légendes est donc rendue remarquable par le conte de Flaubert. De plus, les critiques affirment que l'auteur avait en tête pour le cerf qui prédit, un cerf portant une croix entre ses cornes issu de la légende de saint Hubert et de saint Eustache[1738]. D'autre part, non seulement on note l'affinité entre la légende de saint Julien et le mythe d'Œdipe, mais Michel Tournier reconnaît l'élément du mythe de Narcisse dans l'épisode ajouté par Flaubert, dans lequel Julien se regarde dans la fontaine[1739]. Du reste, Schwob évoque à propos de la demande du lépreux en trois étapes (c'est aussi un élément qui n'était pas dans le récit original), le souvenir du folklore comme *Le Petit Chaperon rouge*[1740].

Avec ces éléments empruntés à la tradition, les inventions de l'auteur se greffent sur la légende ancienne : on les voit surtout dans l'épisode qui met en relief la cruauté de Julien. Comme les critiques le soulignent, on peut dire que c'est la modification la plus évidente que l'auteur apporte à l'original. Afin de présenter l'éveil et le développement de la cruauté et du goût du héros pour le sang, l'écrivain invente une histoire de son enfance, dans laquelle il tue des animaux de plus en plus cruellement. Cette férocité entraîne la scène du massacre des animaux à la chasse, et enfin cause la malédiction furieuse du cerf, qui n'était que la prédiction dans le récit original.

Cette férocité a donc pour effet non seulement l'approfondissement psychologique du héros, mais aussi l'équilibre avec l'histoire suivante. D'une part, dans l'histoire originale, Julien ne suit qu'un cerf et il est difficile de reconnaître la raison pour laquelle il doit subir la « malédiction » et s'imposer la rude pénitence ; ayant tué ses parents par erreur, il semble être plus malheureux que pécheur. En effet, comme pour atténuer son destin trop sévère, sa femme l'accompagne dans la vie pénitentielle jusqu'à la fin. D'autre part, le désir acharné de massacre chez le héros de Flaubert semble mériter la malédiction et le destin aggravé par

[1736] *Ibid.*, p. 20 ; H. P. Lund, *op. cit.*, p. 74.
[1737] M. Schwob, « Saint Julien l'Hospitalier », *op. cit.*, pp. 104-107.
[1738] *Trois Contes*, édition de S. S. de Sacy, *op. cit.*, p. 99 (n. 1) ; *Trois contes*, édition de P.-M. de Biasi, *op. cit.*, p. 105 (n. 1). Et H. P. Lund rappelle lui aussi la légende de saint Hubert (*op. cit.*, pp. 73-74).
[1739] M. Tournier, « Préface », dans *Trois Contes*, édition de S. S. de Sacy, *op. cit.*, p. 10.
[1740] M. Schwob, « Saint Julien l'Hospitalier », *op. cit.*, p. 112.

l'auteur. À la différence des autres versions de la légende dans lesquelles c'est seulement lorsqu'il rencontre sa femme en sortant du château que Julien s'aperçoit que ceux qu'il a tués étaient ses parents, Flaubert lui fait voir directement les visages des parents morts. Et comme le souligne P.-M. de Biasi en tant qu'exemple des divergences entre l'original et la réécriture[1741], Julien quitte sa femme et finit dans la solitude. De surcroît, l'auteur montre l'intention du suicide du héros et expose sa vie au danger au milieu du fleuve en utilisant le motif de saint Christophe.

On peut dire que Flaubert amplifie, aggrave et dramatise largement cette histoire, en y ajoutant l'étendue géographique, les références à différentes traditions et sa propre invention, pour approcher une légende courte et ancienne de l'épopée grandiose ; c'est précisément l'opération d'augmentation, pour reprendre un terme genettien. De plus, l'écrivain donne à cette histoire légendaire plus de cohérence sans toucher sa composition fondamentale.

Abordons à présent l'autre conte. Pour suivre l'histoire du jongleur, nous reprenons le résumé du *Tombeor Nostre-Dame* par A. France lui-même :

> C'était un pauvre jongleur qui, après avoir fait des tours de force sur les places publiques pour gagner sa vie, songea à l'éternité et se fit recevoir dans un couvent. Là, il voyait les moines honorer la Vierge, en bons clercs qu'ils étaient, par de savantes oraisons. Mais il n'était pas clerc et ne savait comment les imiter. Enfin, il imagina de s'enfermer dans la chapelle et de faire, seul, en secret, devant la sainte Vierge, les culbutes qui lui avaient valu le plus d'applaudissements du temps qu'il était jongleur. Des moines, inquiets de ses longues retraites, se mirent à l'épier et le surprirent dans ses pieux exercices. Ils virent la mère de Dieu venir elle-même, après chaque culbute, éponger le front de son *tombeor*.[1742]

À propos du résumé de ce miracle par G. Paris[1743], sur lequel celui d'A. France est basé, bien que P. Bretel le trouve assez infidèle[1744], il nous semble qu'il est plutôt sommaire qu'infidèle. Les histoires racontées dans ces trois textes de P. Bretel, de G. Paris et d'A. France correspondent à peu près. Mais le fait que ce dernier réécrive le résumé de G. Paris avec plus de détail nous laisse soupçonner d'autres références pour la rédaction de son conte. En tout cas, même s'il n'y a pas de preuve de l'usage de ce texte, nous allons tenir le texte

[1741] P.-M. de Biasi, *op. cit.*, pp. 19-20.
[1742] « M. Gaston Paris et la Littérature française au moyen âge », *op. cit.*, pp. 574-575 (c'est A. France qui souligne).
[1743] « [L]'histoire (chef-d'œuvre peut-être du genre par sa délicieuse et enfantine simplicité) du *Tombeor Nostre Dame*, de ce pauvre jongleur qui, devenu moine, et ne sachant comment servir la Vierge à l'instar de ses confrères, faisait devant elle, en secret, les culbutes qui lui avaient valu le plus de succès ; des témoins qui, étonnés de ses retraites, s'étaient cachés dans la chapelle virent, après ses exercices, la mère de Dieu qui venait d'elle-même éponger le front trempé de sueur de son "tombeor" » (G. Paris, *La Littérature française au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 208). Voir aussi les « Notes et variantes » par M.-C. Bancquart, dans A. France, *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 1421.
[1744] P. Bretel, *op. cit.*, p. 11.

médiéval présenté par P. Brutel pour l'hypotexte du conte d'A. France, afin de tenter la comparaison entre les deux.

Au contraire du cas de saint Julien, le texte original du Moyen Âge accorde une place relativement importante à ce miracle à l'intrigue bien simple : 684 vers. Là encore à l'inverse de Flaubert, A. France raccourcit sensiblement cette histoire : son conte du « Jongleur de Notre-Dame » n'atteint que six pages dans l'édition de la Pléiade. On peut y repérer l'opération de réduction pour réécrire ce miracle. Par ailleurs, le texte médiéval est écrit en vers et en ancien français, alors qu'A. France le réécrit en prose et en français moderne. Même s'il n'a pas consulté la version originale, il serait possible d'y reconnaître une sorte d'opération de prosification et de traduction.

Examinons l'incipit du conte. L'auteur ouvre son conte par cette phrase : « Au temps du roi Louis, il y avait en France un pauvre jongleur, natif de Compiègne, nommé Barnabé, qui allait par les villes, faisant des tours de force et d'adresse. »[1745] Elle paraît plus proche de la phrase « il était une fois » que l'incipit du texte original : « Dans les vies des anciens pères, / où les sujets sont édifiants, / on nous raconte une petite histoire exemplaire. »[1746] Pourtant, en adoptant la forme du conte populaire, A. France remplit cette phrase courte de beaucoup d'informations et donne à cette histoire une précision géographique et temporelle, de même que Flaubert. Anatole France y insère un indice temporel qui est « au temps du roi Louis ». Malgré son apparence concrète, il ne donne pas plus de détermination du temps qu'« une fois », dans la mesure où on ne peut pas identifier ce « roi Louis » parmi de nombreux rois de France portant le nom de Louis. Tout en gardant l'ambiguïté temporelle du conte populaire, l'auteur produit une impression d'historicité. Et quoique cette phrase ne désigne pas une époque précise, elle permet au lecteur de deviner que l'histoire va se dérouler au Moyen Âge en France. En revanche, la localisation de l'histoire est très claire et concrète. Après avoir déclaré que la scène de cette histoire est située en France, il donne un nom et un pays natal au héros, qui est anonyme dans la légende. Dans le conte on rencontre trois noms de lieu : Compiègne, qui est le pays natal de Barnabé, Soissons et Beauvais. Bien que ces deux deniers soient cités par Barnabé pour se vanter de la renommée de son art, ces lieux sont tous les trois limités à une même région de la Picardie[1747].

On peut relever là une différence entre les deux écrivains. Flaubert étend largement la scène du conte en citant les noms de lieux et de peuples, y compris ceux qui sont un peu

[1745] « Le Jongleur de Notre-Dame », *op. cit.*, p. 918.
[1746] *Le Jongleur de Notre-Dame*, *op. cit.*, p. 55.
[1747] On a déjà évoqué le fait que l'auteur de la légende du Jongleur est considéré comme Picard. Et dans le conte d'A. France, à la fin de l'énumération des moines qui rendent hommage à la Sainte Vierge, il se présente « un Picard qui mettait les miracles de Notre-Dame en langue vulgaire et en vers rimés » (« Le Jongleur de Notre-Dame », *op. cit.*, p. 922), comme s'il était le personnage qui enregistre ce miracle même. P. Bretel dit que Wilhelm Foerster pensait lui aussi que l'auteur de la légende était Picard (*Le Jongleur de Notre-Dame*, *op. cit.*, p. 76) et W. Foerster publie une édition de cette légende en 1873 (*Del Tumbeor Nostre-Dame*, Romania). Compte tenu de ces faits, il semble probable qu'A. France savait l'avis et le texte présentés par W. Foerster, et qu'il fait allusion à cet avis dans son conte.

vagues (Angleterre, Jérusalem, des Parthes, Abyssinie, Calicut, des Scandinaves, des Indiens...[1748]). En outre, sa description des deux châteaux avec le grand hall et ses nombreuses pièces, de la forêt profonde et de la plaine interminable et déserte donne une impression de grandeur et d'étendue infinies.

A. France, quant à lui, ramène la scène à des noms de villages précis. Dans le texte médiéval, on trouve un nom du couvent, Clairvaux[1749], comme indicateur de lieu. Et avec « le Ponthieu », qui fournit un argument quant à l'origine picarde de l'auteur, on voit les noms de lieu dans les appellations des tours de l'acrobatie que le jongleur présente devant la Vierge Marie, tels que Metz, Champagne, Espagne, Bretagne, Lorraine et Rome[1750] ; ce qui fait imaginer au lecteur qu'il est passé par beaucoup de pays. Cependant, on ne retrouve pas ces noms de lieu, pas même le nom de « Clairvaux » qui est situé hors de la Picardie, dans le conte d'A. France. De plus, il y a une restriction spatiale sur la description du couvent. Dans la version originale, le couvent dans lequel le jongleur erre longtemps avant d'arriver devant la statue de Notre-Dame placée dans la crypte, donne l'impression d'un grand édifice habité par les nombreux moines. Au contraire, dans le conte de l'écrivain, comme la statue de Notre-Dame se trouve dans une chapelle et que seuls quelques moines sont évoqués, le lecteur se fait l'image d'un plus petit couvent. On ne peut pas affirmer si cela est dû à l'absence de mention spatiale dans l'ouvrage de G. Paris ou à la rectification volontaire de l'écrivain. Mais il est clair qu'il réduit considérablement l'espace de cette histoire.

Une autre divergence est encore à noter : l'écrivain consacre la première partie du conte à la description de la vie du jongleur avant l'entrée dans le couvent, que le texte original n'aborde qu'en deux lignes : « Il ne cessa d'errer d'un lieu à l'autre, / allant et venant, dépensant sans compter »[1751]. En outre, les deux descriptions de la vie du jongleur s'opposent. Même dans cette phrase si courte de l'original, comme le dit P. Bretel, on peut deviner que sa vie est présentée comme mauvaise, perverse et débauchée, suivant le reproche généralement adressé aux jongleurs du Moyen Âge[1752]. Et toujours selon P. Bretel, on retrouve les griefs traditionnels envers les jongleurs dans le monologue du jongleur lui-même après la conversion[1753].

En revanche, dans le conte d'Anatole France, la vie de Barnabé est véritablement honnête, sincère et modeste, alors que l'auteur rappelle la mauvaise réputation des jongleurs en général, ainsi : « Il [Barnabé] n'imitait pas les baladins larrons et mécréants, qui ont vendu leur âme au diable. »[1754] Et il est fier de son métier de jongleur de sorte que les divergences se produisent dans le déroulement de l'histoire. Tandis que le jongleur du récit original, qui

[1748] Flaubert, « La Légende de saint Julien l'Hospitalier », *op. cit.*, p. 238.
[1749] *Le Jongleur de Notre-Dame*, *op. cit.*, p. 55.
[1750] *Ibid.*, p. 60.
[1751] *Ibid.*, p. 55.
[1752] P. Bretel, *op. cit.*, pp. 26-27.
[1753] *Ibid.*, p. 29.
[1754] « Le Jongleur de Notre-Dame », *op. cit.*, p. 919.

menait une mauvaise vie, renonce au monde en se dégoûtant d'elle et se méprise en déplorant son indignité, son inutilité et son parasitisme dans le couvent, celui d'A. France entre dans le couvent à la suite de sa rencontre avec le prieur, sans dédaigner la vie laïque, et même dans les moments de désespoir, il regrette son ignorance et son incapacité, plutôt qu'il ne se méprise. Et comme nous venons de le repérer, l'écrivain diminue sensiblement la sphère de l'errance de son héros, laquelle est le signe du mal à elle seule pour les gens du Moyen Âge[1755]. Par ailleurs, l'écrivain ne développe guère la pensée de Barnabé, à l'inverse du long monologue du jongleur dans le texte médiéval[1756], qui peut appuyer l'épaisseur psychologique de cette légende, ainsi que l'affirme P. Bretel[1757].

De même que le monologue du jongleur, l'explication édifiante par le narrateur disparaît chez A. France. Ces longs discours sont réduits en phrases concises et le style devient simple. Du reste, il y a un effacement plus important dans son conte ; c'est celui de l'épisode concernant la mort du jongleur. Le conte se termine par la scène dans laquelle le prieur et ses compagnons voient la Sainte Vierge essuyer la sueur de Barnabé, et ne suggère même pas la suite de l'histoire. Pourtant, le texte original raconte en détail l'épisode de la maladie et de la montée au ciel du jongleur[1758], et surtout cette dernière s'impose pour prouver définitivement la sainteté du héros et la justice de Dieu ; c'est pourquoi la plupart des légendes de saints suivent leur vie jusqu'à la mort ou au-delà de la mort. Alors que cette partie finale est déjà supprimée dans le résumé de G. Paris, on peut considérer une telle absence de la formule traditionnelle de la légende comme effacement de son sens religieux et édifiant de la part d'Anatole France.

Mais ce n'est pas seulement cette réduction des épisodes que l'on relève dans le conte. De même que pour l'épisode de la vie du héros en tant que jongleur, l'écrivain ajoute un nouvel élément : l'anecdote d'un moine qui ne savait réciter qu'*Ave Maria*. Comme on l'a évoqué plus haut, elle vient directement de l'histoire du moine ignorant dans l'ouvrage de Gaston Paris. Faisant entendre à Barnabé l'histoire de ce moine ignorant dont la sainteté a été prouvée par les cinq roses, sorties de sa bouche lors de sa mort, l'auteur lui inspire l'idée d'honorer la Sainte Vierge par son propre art, sans long monologue de réflexion comme dans le texte médiéval. Une telle addition des récits pieux nous empêche d'affirmer définitivement que le conte vise à exclure la religiosité chrétienne ; la signification du conte demeure ambiguë dans cette perspective.

Par ailleurs, alors que ce dernier ajout est évidemment le fruit d'une modification intentionnelle de l'écrivain, pour toutes les autres divergences entre le texte original et le conte de l'écrivain, il n'est pas possible de préciser si elles sont le résultat de son libre imaginaire à partir du court résumé, ou de sa volonté de corriger l'histoire originale. De toute

[1755] P. Bretel, *op. cit.*, pp. 20-21.
[1756] *Le Jongleur de Notre-Dame*, *op. cit.*, pp. 57-59.
[1757] P. Bretel, *op. cit.*, p. 14.
[1758] *Le Jongleur de Notre-Dame*, *op. cit.*, pp. 72-74.

façon, on peut éclairer quelques points à travers cette comparaison. Tout d'abord, l'écrivain ne garde que les éléments principaux de cette histoire, ceux qu'il retient dans son résumé, et le déroulement de son histoire est assez différent de l'original. Il en est de même du conte de Flaubert en ce que l'auteur utilise et arrange librement la source et les documents en privilégiant son esthétique et son imagination[1759]. Cependant, tandis que Flaubert élargit également presque toutes les composantes de la légende originale, dans le conte d'A. France, certains des éléments sont rétrécis et d'autres sont amplifiés. En outre, nous pouvons repérer le contraste entre les deux écrivains non seulement quant à la représentation de l'espace, mais aussi sur les autres dimensions. Au contraire de Flaubert, qui amplifie et approfondit l'intrigue et la psychologie du héros, chez A. France, elles restent bien simples et brèves, par rapport à l'original du Moyen Âge. Même s'il faut tenir compte de la différence de nature de leurs hypotextes, on peut en conclure que ces deux réécritures procèdent en sens inverse l'une de l'autre.

c. Questions de la sainteté

Une telle modification de l'histoire touche naturellement le sujet même de l'ouvrage, et dans la mesure où l'hypotexte est une légende chrétienne, ce sujet ne peut pas être indépendant de la problématique de la sainteté. Nous allons donc examiner la manière dont les deux écrivains abordent et traitent le thème religieux.

On sait que « La Légende de saint Julien l'Hospitalier » a été écrite dans une période de crise financière et morale pour Flaubert. D'autre part, M.-C. Bancquart fait remarquer qu'A. France a lui aussi rédigé « Le Jongleur de Notre-Dame » pendant et après une période de grande crise (liaison avec Mme de Caillavet, attaques du père Brucker contre *Thaïs* et querelle du *Disciple*)[1760]. Nous pouvons observer une coïncidence intéressante dans le fait que les deux écrivains abordent le thème chrétien dans un moment analogue de crise, comme s'ils y poursuivaient le salut de l'âme, malgré leur athéisme. Pourtant, à la suite de P.-M. de Biasi qui en appelle à la prudence[1761], nous nous garderons de trop nous rapporter aux faits biographiques pour la lecture des textes, en nous bornant à suggérer qu'il est possible qu'une motivation sérieuse et pieuse ait incité les auteurs à s'intéresser au thème religieux.

En apparence, les deux contes ne changent rien d'essentiel à l'histoire originale, et n'y ajoutent ni de tonalité ironique ni de déformation malveillante, à la différence d'autres ouvrages de ces écrivains : le héros de *La Tentation de saint Antoine* (1874) de Flaubert manque d'être vaincu par la tentation du diable, qu'il ne rejette pas entièrement, et dans *Thaïs* (1890) d'A. France, tout en convertissant la comédienne Thaïs, Paphnuce finit par blasphémer contre Dieu. Les contes semblent ainsi conserver le sujet pieux et édifiant du récit original.

[1759] M. Maillard, *op.cit.*, pp. 53-54 ; P.-M. de Biasi, *op. cit.*, pp. 18-20.
[1760] M.-C. Bancquart, « Notice », dans A. France, *Œuvres*, t. I. *op. cit.*, p. 1388.
[1761] P.-M. de Biasi, *op. cit.*, pp. 9-10.

Mais est-ce vraiment le cas ?

D'abord, au sujet des hypotextes, la source à laquelle Flaubert puise est plus éloignée de la tradition chrétienne orthodoxe que celle du conte d'A. France. La légende de saint Julien est, comme nous l'avons vu, très ancienne et empreinte d'éléments mythiques et païens. Le caractère populaire et fictif de ce récit et de son héros se distingue du caractère des légendes plus orthodoxes des saints martyrs ou ecclésiastiques. La présentation du cerf divin, qui prédit ou maudit, échappe tout particulièrement à la tradition du christianisme qui bannit le culte animiste et le culte des dieux sous la forme animale.

Flaubert accumule les descriptions païennes et exotiques. M. Maillard[1762] et P.-M. de Biasi[1763] souligent les éléments orientaux dispersés dans l'ouvrage (les batailles contre les infidèles, la femme de Julien qui est nièce du calife, le château conjugal moresque...), ce qui élargit le monde du conte au-delà des limites du monde occidental et chrétien. Du reste, ne peut-on pas voir un détournement de la tradition dans la dernière scène de l'ascension de Julien avec le Christ ? C'est sur cette scène même que s'appuient certains des critiques pour affirmer que ce conte est fondé sur une idée chrétienne et édifiante sans arrière-pensée[1764]. Malgré cela, la transformation du lépreux en Dieu ne produit-elle pas une impression bizzare ? Une telle description du Christ grandissant infiniment et remplissant la cabane évoque plutôt la représentation monstrueuse des divinités dans la tradition orientale. Ici, l'écrivain ne cherche-t-il pas non seulement à décrire le surnaturel d'une manière originale, mais aussi à entrecroiser christianisme et paganisme ?

Par ailleurs, la sainteté au sens chrétien devient ambiguë surtout du fait d'une autre description : celle de la folie de Julien. Celle-ci fournit un argument à ceux qui mettent en doute le caractère chrétien et édifiant de cet ouvrage, comme Marie-Pierre Genette[1765] et Jean Bellemin-Noël[1766], et donne lieu à un certain nombre d'analyses psychiatriques. Bien que H. P. Lund évoque la « tentation du Diable »[1767] à propos de l'obsession du héros pour la chasse, en fait, il n'y a pas la présence explicite du Diable tentateur dans le texte, à la différence de *La Tentation de saint Antoine*. Loin d'être attribuée à l'œuvre diabolique, cette folie peut être liée au service de Dieu, car le premier carnage est celui d'une souris qui a dérangé la prière du petit Julien. On peut donc le tenir pour une tuerie au nom de la foi chrétienne, comme la guerre contre l'hérétique. Par ailleurs, même pour cette guerre, le schéma du « bon chrétien » et du « mauvais hérétique » n'est pas toujours évident à cause du mariage de Julien avec la nièce du calife. Il semble que l'auteur rende volontairement indécise la distinction du bien et du mal, qui devrait être claire dans l'histoire édifiante et hagiographique.

[1762] M. Maillard, *op. cit.*, pp. 99-101.
[1763] P.-M. de Biasi, *op. cit.*, p. 22.
[1764] M. Maillard, *op. cit.*, pp. 68-71 ; H. P. Lund, *op. cit.*, pp. 69 et 81.
[1765] Marie-Pierre Genette, « Chapitre 2. Le Saint fictif dans la littérature française du XIXe siècle », *op. cit.*, p. 58.
[1766] Jean Bellemin-Noël, *Le Quatrième conte de Gustave Flaubert*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, pp. 10-11.
[1767] H. P. Lund, *op. cit.*, p. 73.

De plus, les critiques comparent souvent la scène de l'ascension de Julien à l'hallucination de Félicité agonisante d'« Un cœur simple », ce qui signifie que cette scène légendaire est également empreinte de folie. Cette explication du merveilleux par le délire peut dégrader le miracle et la sainteté. Nous avons déjà relevé qu'une telle description de la folie brutale du saint a pour fonction de critiquer et de détruire la légende traditionnelle, et qu'une telle analyse psychopathologique de la légende appartient à la tendance des artistes du XIXe siècle, qui démythifient et intériorisent la légende du point de vue moderne et scientifique[1768]. Laudyce Rétat voit, de son côté, dans la description de l'os du martyr ornant l'oreiller de la mère de Julien un transfert de la sainteté dans un simple signe, dans un simple objet, c'est-à-dire une perversion de la sainteté[1769].

D'autre part, bien que dans son étude sur le conte de « Saint Julien » Gérard Lehmann critique avec raison l'étude psychanalytique freudienne de J. Bellemin-Noël qui réduit tout exclusivement à la signification sexuelle[1770], certaines des remarques de ce dernier font ressortir l'existence de détails inexplicables au niveau du déroulement du récit et qui ne paraissent pas nécessaires dans l'histoire : le caractère de la mère de Julien qui manque de tendresse féminine, la naissance de sa femme du concubinage entre l'empereur d'Occitanie et la sœur du calife...[1771] Ce fait suggère que l'écrivain insère d'autres significations sous-jacentes dans un récit apparemment chrétien. En se référant à l'étude de P.-M. de Biasi[1772], M.-P. Genette affirme que l'écrivain crée une figure de saint ambivalente et dissimule sous le ton naïf, sous le cadre narratif de la légende, « l'altération du modèle hagiographique »[1773]. Il nous semble plus probable que le conte de Flaubert ne se limite pas à un récit pieux et édifiant.

Pour l'ouvrage d'Anatole France, comment la sainteté apparaît-elle ? En ce qui concerne la matière, P. Bretel suggère la ressemblance entre ce miracle et les histoires antiques et orientales, et il fait remarquer que ce motif de la danse consacrée au dieu est répandu universellement dans toutes les civilisations[1774]. Mais les images exotiques ou païennes ne se rencontrent guère dans cette légende qui date précisément du Moyen Âge. Et pour la réécrire, bien loin d'y ajouter des images extérieures au monde chrétien médiéval, A. France limite l'univers du conte à une région de France, et multiplie volontairement les citations chrétiennes et évangéliques, comme s'il souhaitait renforcer l'atmosphère locale et

[1768] Voir « b. La légende dans la littérature du XIXe siècle » (II. 1. B. La réécriture de la « légende ») dans la présente étude.
[1769] Laudyce Rétat, « III – Figures diaboliques et angéliques. 2 – Les saints et les anges », in *La Fabrique du Moyen Âge au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 611.
[1770] Gérard Lehmann, *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier. Essai sur l'imaginaire flaubertien*, Odense, Odense University Press, 1999, pp. 11-12.
[1771] J. Bellemin-Noël, *op. cit.*, pp. 55-79.
[1772] P.-M. de Biasi, « Le Palimpseste hagiographique. L'appropriation ludique des sources édifiantes dans la rédaction de la *Légende de saint Julien l'Hospitalier* », in *La Revue des lettres modernes*, nos 777-781, 1986.
[1773] M.-P. Genette, *op. cit.*, p. 58.
[1774] P. Bretel, *op. cit.*, pp. 11, 37-38 et 46.

religieuse : l'évocation des histoires d'Adam[1775], de Samson[1776], de Marie d'Égyptienne[1777] et de Salomon[1778], la mention de la scolastique[1779] et la citation du psaume[1780]. Cela fait contraste avec le texte de Flaubert, dans lequel les éléments orientaux et mythiques sont mis en avant ; bien que H. P. Lund y relève les images qui évoquent l'Évangile, elles ne semblent pas si évidentes (le chant du coq qui signifie l'aube est comparé à celui de l'histoire de saint Pierre qui renie Jésus, par exemple)[1781].

Pourtant on rencontre une forme de complexité même dans la relation entre l'histoire originale et la doctrine de l'Église. Cette légende du jongleur n'est pas intégrée dans un recueil, à la différence des autres miracles de la Vierge[1782], ce qui semble révéler la spécificité de cette légende. Selon P. Bretel, ce récit reflète la mentalité générale de cette époque de la fin du XIIe siècle au XIIIe siècle, comme l'exaltation du culte marial et la volonté d'accepter dans la société les gens marginaux et humiliés[1783]. Et il met en relief le caractère original et subversif de cette histoire du jongleur, à travers la comparaison avec des contes semblables de la même lignée[1784]. D'abord, à la différence d'un des miracles de Gautier de Coinci, intitulé « Un moigne de Chartrose », qui rapporte l'histoire d'un moine qui répète ardemment la génuflexion devant l'image de Notre-Dame en secret, et dans lequel P. Bretel voit la formule fixée et le respect de l'ordre, l'acrobatie répétée par le jongleur est considérée comme transgression et effervescence incontrôlée. Tandis que le premier fait apparaître le caractère ascétique en torturant le corps, le second tient de la tradition, commune aux civilisations, de la danse en tant que rite au cours duquel le corps est consacré. Et puis, dans une histoire intitulée « D'un saintisme jugleour », recueillie dans *Poème moral*, qui est une œuvre édifiante à peu près contemporaine du *Tumbeor Nostre Dame*, on reconnaît la vertu de l'humiliation d'un jongleur en s'appuyant sur le fait que les jongleurs sont condamnables en général : ces derniers doivent donc renoncer à leur métier pour gagner le salut. Au contraire, dans le miracle du jongleur de Notre-Dame, le salut du jongleur est gagné par son art même. Nous pouvons voir dans ces caractéristiques une forme d'opposition à la morale stricte et figée de l'Église et du monastère. P. Bretel suggère que c'est ce caractère intime et personnel dépassant des règles formelles qui touche la sensibilité moderne[1785] ; et par ailleurs, un tel retournement de valeur apparaît dans la combinaison oxymorique du titre de ce récit, qui associe Notre-Dame adorée et le jongleur méprisable[1786].

[1775] « Le Jongleur de Notre-Dame », *op. cit*., p. 918.
[1776] *Ibid.*, p. 919.
[1777] *Ibid.*, p. 920.
[1778] *Ibid.*, p. 921.
[1779] *Ibid.*, p. 921.
[1780] *Ibid.*, p. 921.
[1781] H. P. Lund, *op. cit.*, p. 81.
[1782] P. Bretel, *op. cit.*, p. 18.
[1783] *Ibid.*, pp. 14-18 et 42-43.
[1784] *Ibid.*, pp. 36-49.
[1785] *Ibid.*, p. 37.
[1786] *Ibid.*, p. 48.

Il est concevable qu'A. France ait choisi cette source pour son caractère latent de subversion. Mais les divergences déjà soulignées entre les textes produisent nécessairement celles du sens. En rappelant la mauvaise réputation des jongleurs, l'écrivain rend son jongleur honnête et pieux, c'est-à-dire qu'il le décrit comme un jongleur exceptionnel, ce qui atténue le contraste entre la vulgarité des jongleurs et la sainteté. De plus, le conte d'A. France affaiblit la nature irrégulière et illicite du service du jongleur par rapport au texte original. Dans le miracle du Moyen Âge, l'unité des nombreux moines rassemblés pour l'office fait contraste avec la solitude et la singularité de l'acte du jongleur et les accentue, mais par opposition, on voit dans le conte la description du « concours de louanges »[1787] des moines sur différents modes propres à chacun : composer des livres théologiques, peindre des miniatures, tailler des images de pierre, et composer des hymnes. Ces louanges variées semblent permettre à l'acte de Barnabé de s'inscrire dans ce concours, au lieu d'isoler et de souligner sa singularité. Son caractère « déviant » est toujours présent, mais il est atténué. Du reste, il n'y a pas de caractère ascétique et disciplinaire dans les œuvres des moines du conte francien. Il semble que l'auteur ait l'intention d'amener le développement de l'histoire vers la prière par l'acrobatie d'une manière continue et naturelle, en passant par cette énumération des œuvres dévotes et l'anecdote d'un moine ignorant en tant que transitions.

Plus important encore, Barnabé ne se « convertit » pas. S'il est devenu moine c'est parce que le prieur lui a dit qu'« [i]l n'y a pas de plus bel état que l'état monastique »[1788], et il est croyant depuis longtemps, de même que le métier et l'art de jongleur sont toujours « beaux » pour lui[1789]. De ce fait, il n'éprouve aucun conflit ou changement de l'âme comme le jongleur du récit original. L'acte de Barnabé, qui consacre le meilleur de son art à la Vierge, est beaucoup plus simple que celui du jongleur qui reprend son art auquel il avait renoncé comme à la mauvaise vie.

Ici, nous pouvons affirmer que le changement, le décalage ou le contraste qui soulignent la sainteté du héros et de la Mère de Dieu dans le texte original, disparaissent dans le conte d'A. France, et que tout cela renforce la simplicité de son héros. En outre, l'effacement du monologue du jongleur et de l'explication édifiante participe lui aussi à la simplification de l'esprit du héros et de l'histoire. Lorsque le ton édifiant s'atténue et que l'ensemble de l'histoire est empreint de simplicité, ne semble-t-il pas que c'est la simplicité naturelle du jongleur, plutôt que la pénitence ou l'humiliation, qui est associée à la sainteté ? Et P. Bretel, de son côté, souligne l'importance du sens de la simplicité dans cette histoire. Il distingue cette simplicité de la naïveté, et considère la première comme perfection, volonté complètement tournée vers Dieu ; d'après lui, la simplicité égale l'unité[1790]. Pourtant, le fait

[1787] « Le Jongleur de Notre-Dame », *op. cit.*, p. 922.
[1788] *Ibid.*, p. 920.
[1789] *Ibid.*, p. 920. « [...] je suis jongleur de mon état. Ce serait le plus bel état du monde si on y mangeait tous les jours. »
[1790] P. Bretel, *op. cit.*, pp. 53-54.

que l'écrivain n'évoque pas l'ascension du jongleur, qu'il ne précise pas si le jongleur peut percevoir l'apparition de la Sainte Vierge ou non (dans l'original c'est seulement ceux qui l'épient qui peuvent la voir), et que la simplicité innée de Barnabé est plutôt celle du jongleur que du moine, nous permet de supposer que l'auteur nuance la simplicité en tant que vertu chrétienne.

D'autre part, au point de vue de cette simplicité, une autre lecture du conte de Flaubert serait possible. Ne peut-on pas lire celui-ci comme un processus de simplification vers l'unité avec Dieu ? Fils unique du châtelain, Julien possède tout, au début. Ensuite, quittant son château natal, il perd la vie paisible et la protection de ses parents. Et lorsqu'il les a tués, il perd à la fois ses parents, sa femme, son statut, ses biens et toute forme de communication avec les gens. En renonçant à se suicider il perd sa force de décision pour sa vie, et humilié par les voyageurs qu'il aide, il perd toute fierté. Finalement, en répondant aux exigences du lépreux, il perd jusqu'à la pensée et à la sensation, et il s'unit au Christ. L'auteur insiste sur la peine insupportable de la solitude de Julien, au début de la troisième partie, malgré l'absence d'une telle présentation de la solitude dans la légende originale ; ce qui nous semble souligner ce processus de la perte absolue. Compte tenu de cela, ne peut-on pas tenir les personnages de la mère de Julien, dépourvue de tendresse féminine, et de sa femme, issue de païens, pour des préparations à la solitude du héros ? De plus, même si le parricide est d'autant plus tragique que les parents et l'enfant s'aiment profondément, il existe toujours une distance entre eux : le père de Julien, tout en prenant soin de son fils, n'a pas l'air de l'instruire en personne. Ces faits ne renvoient-ils pas au destin de Julien, qui ne peut pas trouver la consolation parmi les hommes, et qui ne la gagne que dans l'unité avec le Christ, dans la solitude absolue après avoir perdu toutes les choses terrestres, après avoir été « simplifié » ? Peut-être cette sévérité de la solitude est-elle un des éléments qui font le mieux sentir la piété dans ce conte.

Pour A. France comme pour Flaubert, on peut dire que leurs textes conservent l'atmosphère religieuse et pieuse de l'histoire originale au point de permettre une lecture apologétique. De plus, on y reconnaît la simplicité associée à la sainteté, bien que le sens de la simplicité ne soit pas exactement identique dans les deux textes. Nous avons relevé à plusieurs reprises que le rattachement de l'image de simplicité au Moyen Âge est familier et fréquent, parfois afin de conforter une vision idéalisée de cette époque, chez les écrivains du XIXe siècle. Cependant, Flaubert et Anatole France semblent détourner le sens de la simplicité et de la sainteté par l'addition de descriptions et la modification de l'histoire. Alors que, compte tenu de leurs ouvrages nettement critiques envers la religion, nous nous attendons naturellement à la déformation critique de la sainteté chrétienne qui la met en cause, dans les contes en question les deux écrivains procèdent à cette déformation d'une façon très ambiguë et discrète.

Cela peut s'expliquer par une posture semblable, selon laquelle la religion est née du

sentiment naturel et nécessaire de l'humanité[1791]. Par là, il est possible que les écrivains expriment dans leurs ouvrages une religiosité non limitée au christianisme ou au catholicisme, et que l'ambiguïté et la complexité de leurs contes viennent de cette coexistence de la négation du christianisme institué et de l'affirmation du religieux en général, à travers le motif traditionnel du christianisme. Cependant, il existe encore une différence de degré entre les auteurs. Tandis que l'on perçoit parfois des traits nets de déviation ou même de négation de la sainteté chrétienne dans le conte de Flaubert, dans celui d' A. France ils sont beaucoup moins sensibles, et on ne rencontre pas la négation de la sainteté ; il y a tout au plus un glissement subtil de son sens.

d. Question de la forme brève : conte

Abordons enfin la problématique générique de ces ouvrages. Les écrivains transposant les récits de la forme de la « légende » vers celle du « conte », la question de la forme ou du genre a son importance ici. En effet, dans les études sur les *Trois Contes*, on rappelle fréquemment ce problème du genre. C'est probablement dû au fait que l'auteur insère cette dénomination « conte » dans le titre même du livre. En outre, on peut supposer que le lecteur trouve une discordance entre ce titre et le contenu. Les désignations telles que « nouvelle », « roman très court » ou « petit roman » que l'écrivain lui-même et les autres critiques appliquent à ces trois textes[1792], semblent inconsciemment dévoiler leur véritable caractère. Et tandis que l'on éprouve une difficulté à nommer « conte » les deux autres récits (« Un cœur simple » et « Hérodias »), « La Légende de saint Julien l'Hospitalier » est souvent considérée comme la plus digne du nom de conte dans ce recueil. Mais ce récit de « Saint Julien » est-il vraiment un « conte » en tant que forme brève ?

Nous avons déjà relevé quelques traits du conte au XIXe siècle : le terme de « conte » renvoie d'abord au conte populaire et traditionnel, le XIXe siècle est « l'âge d'or » de récits brefs comme le conte et la nouvelle, et ce terme « conte » était alors utilisé pour désigner indifféremment ces récits brefs[1793]. Dans ces conditions, il semble que H. P. Lund a raison en affirmant que « conte » est le seul mot qui puisse recouvrir la diversité de trois textes de Flaubert[1794], et il semble naturel que l'on appelle « conte » le récit de « Saint Julien » basé sur une légende traditionnelle. Des caractéristiques telles que la formule d'ouverture, la description vague et symbolique, l'existence du merveilleux et la conscience de l'oralité, contribuent à définir ce récit comme conte.

Mais, tout d'abord, il faut mettre en question l'élément le plus caractéristique des

[1791] L. Rétat, *op. cit.*, p. 610 ; M.-C. Bancquart, « Anatole France, de sainte Radegonde à la sainteté de Satan », *op. cit.*, p. 191.
[1792] H. P. Lund, *op. cit.*, p. 31.
[1793] Voir « c. Réécriture transgénérique : transposition en forme brève » (II. 1. A. Valeurs littéraires de la réécriture) dans la présente étude.
[1794] H. P. Lund, *op. cit.*, p. 34.

formes brèves, la brièveté du texte. Nous avons déjà souligné que la brièveté ou la simplicité de la forme est indépendante de la longueur du texte, se rapportant à la rhétorique, au style et à la concision formelle[1795]. La question n'est donc pas que le texte de Flaubert soit un peu long pour un conte, mais que cet ouvrage donne une impression de longueur au lecteur. Cette impression procède probablement de la réécriture de l'écrivain qui amplifie la scène de l'histoire et détaille les descriptions. Une telle opération est tout à fait contraire à celle des formes brèves qui exige nécessairement la concision et la condensation, comme on en voit l'exemple dans les textes médiévaux de cette légende. De ce fait, il nous semble que, même si ce texte de Flaubert n'est pas long, ce ne soit pas le résultat du procédé de condensation, mais celui du hasard.

Par ailleurs, la nature des descriptions produit elle aussi une discordance avec la forme brève et simple comme le conte ou la légende. Les éléments psychologiques, et notamment la cruauté maladive de Julien, éloignent cet ouvrage de la légende traditionnelle non seulement sur le plan de l'histoire mais aussi sur le plan formel. Nous avons déjà relevé que la complication psychologique détruit la simplicité des personnages légendaires[1796]. De plus, une telle psychologie donne au personnage une réalité et une particularité individuelles, qui s'opposent au caractère imitable et universel en tant que modèle, qu'A. Jolles considère comme essentiel pour les héros de légende[1797]. En outre, comme nous l'avons vu plus haut[1798], l'approfondissement psychologique des personnages est étranger à la forme de la nouvelle d'une part, et l'explication du merveilleux par la psychopathologie s'oppose au caractère du conte en général, d'autre part. À la suite de H. P. Lund qui parle d' « histoire trop humaine »[1799], on peut dire que ce récit de saint Julien peut sembler trop humain, trop individuel et trop réaliste, pour être conte ou légende.

La divergence apparaît même dans l'ordre de la narration. Dans les études sur « Saint Julien » on souligne souvent l'oralité de la narration, qui se caractérise par la musicalité des phrases[1800], les formules traditionnelles qui font imaginer l'auditeur[1801] et surtout la phrase de la fin du texte : « Et voilà l'histoire de saint Julien l'Hospitalier, telle à peu près qu'on la trouve, sur un vitrail d'église, dans mon pays »[1802]. Il est évident que l'écrivain utilise des expressions qui évoquent le conte, comme la formule d'ouverture et les mots médiévaux. Le cadre narratif, que produit cette phrase finale, est ce dont les conteurs modernes profitent pour

[1795] Voir « c. Réécriture transgénérique : transposition en forme brève » (II. 1. A. Valeurs littéraires de la réécriture) dans la présente étude.
[1796] Voir « b. La légende dans la littérature du XIXe siècle » (II. 1. B. La réécriture de la « légende ») dans la présente étude.
[1797] A. Jolles, *op. cit.*, pp. 34-39.
[1798] Voir « c. Réécriture transgénérique : transposition en forme brève » (II. 1. A. Valeurs littéraires de la réécriture) dans la présente étude.
[1799] H. P. Lund, *op. cit.*, p. 74.
[1800] M. Maillard, *op. cit.*, pp. 62-66.
[1801] Raymonde Debray-Genette, « Du mode narratif dans les *Trois Contes* », in C. Duchet et al., *Travail de Flaubert*, Paris, Seuil, 1983, p. 152.
[1802] Flaubert, « La Légende de saint Julien l'Hospitalier », *op. cit.*, p. 249.

reproduire l'oralité, qui est une des caractéristiques du conte traditionnel[1803]. Dans une étude sur le mode narratif de *Trois Contes*, Raymonde Debray-Genette relève qu'il y a dans « Saint Julien » peu de scènes romanesques qui, comme la scène théâtrale, soient ponctuelles et consistant en parole[1804], et peu de focalisation interne pour les personnages[1805]. Ces traits semblent encore rapprocher cet ouvrage du conte.

Pourtant, hormis la musicalité, tous ces traits comportent un problème commun ; c'est qu'il existe des exemples inverses pour chacun d'eux dans ce même texte. Et l'important n'est pas la présence de traits mal appropriés au conte, mais cette coexistence de modes opposés dans un même texte. R. Debray-Genette observe que l'écrivain modifie le traitement du langage et de la vision narrative[1806]. Et dans d'autres études, on souligne fréquemment l'image changeante et multicolore dans cet ouvrage, cela peut procéder de cette variété du mode narratif, plus que de la description réelle des couleurs. Or, nous avons souligné que la contrainte de la forme est prépondérante dans la constitution des formes brèves et simples, et que ces formes se rattachent à une sorte d'unité ou d'uniformité textuelle[1807]. De ce point de vue, la liberté et la diversité de la narration dans « Saint Julien » ne sont pas conformes au caractère des formes brèves ou simples. Du reste, l'auteur insère différents motifs dans cet ouvrage relativement court, ce qui brise encore l'unité et la simplicité du texte. C'est sans doute pour cela qu'on a de la difficulté à considérer ce récit de saint Julien comme conte ou même comme forme brève moderne. Ce qui est admirable, nous semble-t-il, est que l'écrivain opère ce mélange en entretenant la cohérence et l'harmonie du texte suivant une proportion subtile. Et ne pouvons-nous pas dire qu'en y dispersant subtilement les éléments propres au conte ou au Moyen Âge, il réussit à présenter au lecteur un texte qui est presque un « petit roman » moderne, et qui donne l'impression d'être un conte médiéval ?

À la différence du cas de Flaubert, il n'y a guère la discordance entre les caractéristiques de l'ouvrage d'Anatole France et celles du genre du conte. En outre, la réécriture du « Jongleur de Notre-Dame » est plus digne de la forme brève que le texte original, par la suppression du discours prolixe et la simplification de l'intrigue. De façon semblable à Flaubert, en se servant de la formule ou de l'expression moyenâgeuses, A. France ne reproduit pas fidèlement la légende du Moyen Âge, mais il réécrit l'histoire en style moderne. Cependant, tous les traits de sa réécriture (le style concis et unifié, le développement de l'histoire simplifié, le lieu et le temps rétrécis, la psychologie simplifiée du héros et le miracle sans aucune explication) correspondent aux caractéristiques des formes brèves et simples. C'est peut-être la raison pour laquelle, bien que cet ouvrage montre un

[1803] J.-P. Aubrit, *op. cit.*, pp. 68-71 et 101-102.
[1804] R. Debray-Genette, *op. cit.*, p. 139.
[1805] *Ibid.*, pp. 147 et 164.
[1806] R. Debray-Genette, *op. cit.*, pp. 140 et 150.
[1807] Voir « c. Réécriture transgénérique : transposition en forme brève » (II. 1. A. Valeurs littéraires de la réécriture) dans la présente étude.

traitement plus libre de l'histoire originale que celui de Flaubert, le premier donne l'impression d'être plus proche de l'original. Anatole France supprime un épisode du récit original dans lequel un moine s'aperçoit de l'acte du jongleur, et l'écrivain cache ce que le jongleur fait pour la Vierge jusqu'à la fin de l'histoire, même au lecteur. Puis il réunit dans une même scène à la fois la dénonciation du mystère et l'apparition de la Sainte Vierge, et il termine l'histoire sur ce point culminant et touchant. Cette opération ne présente-t-elle pas une exploitation remarquable de l'effet de concentration et de condensation que la forme brève peut porter ? Les deux récits courts, qui se ressemblent au premier abord, s'opposent quant à l'utilisation de la forme.

À travers ces comparaisons des formes de réécriture chez Flaubert et Anatole France, nous avons mis en relief l'opération de simplification qui domine le conte du « Jongleur de Notre-Dame ». A. France semble soumettre son ouvrage avant tout à la forme simple du conte, à sa contrainte stricte. Il est probable qu'il se sert de cette contrainte formelle afin de mettre au premier plan la simplicité à laquelle il doit accorder le plus de poids dans la légende originale. Il fait correspondre la simplicité de l'histoire à la simplicité de la forme et renforce cette simplicité à la fois comme sujet et comme style, dans leur interaction. Mais, d'autre part, la forme assez libre de « L'Humaine Tragédie » signifie que la réduction n'est pas le seul moyen de la réécriture francienne. Il va sans dire que l'écrivain adopte la forme appropriée au sujet de ses ouvrages. En effet, bien que le conte et la nouvelle mettent en avant le thème de la simplicité, il y a une différence dans la façon de la traiter : « Le Jongleur de Notre-Dame » présente la simplicité heureuse dans une perspective absolument optimiste tandis que dans « L'Humaine Tragédie », la simplicité apparaît problématique et équivoque. Cela nous signale que l'écrivain pratique différentes approches de la simplicité ou de la pureté ; en outre, on pourrait estimer que son image de la simplicité est changée et altérée dans cet intervalle de trois ans.

Par ailleurs, il est vrai que pour les textes de Schwob et de Flaubert, ainsi que pour ceux d'Anatole France, la question de la simplicité et de la foi constitue le thème principal. Cependant, le thème de la foi ou de la piété n'a pas autant d'importance chez Schwob et Flaubert que chez A. France. Il semble possible de lire « La Légende de saint Julien l'Hospitalier » comme un drame purement humain, sans tenir compte de la question de la foi et de la religion. Et le texte de Schwob, lui, fait sentir la distance entre le narrateur et le récit raconté, si bien qu'il donne une impression de froide indifférence de l'auteur vis-à-vis de son sujet religieux. On peut dire que de telles dissociations de la religiosité et de la question de la foi, qui occupent la majeure partie de la légende traditionnelle, constituent un des effets importants obtenus par l'opération de réécriture.

Au contraire de ces deux écrivains, dans les deux récits d'Anatole France la religiosité est si présente qu'il est difficile de les lire sans tenir compte de la question de la croyance.

L'atmosphère religieuse est produite par l'exploitation du cadre des genres religieux et traditionnels. La présentation concrète du temps et du lieu dans l'incipit du « Jongleur de Notre-Dame » est en fait plus proche de la formule de la légende que de celle du conte populaire. Et les épisodes pieux ainsi que les nombreuses phrases religieuses accentuent l'atmosphère de légende chrétienne. On peut dire que l'opération de réécriture dans ce conte francien ne sert pas à la vulgarisation ou à la distanciation de la légende : l'auteur semble donner volontiers les traits de la légende à son conte, et les modifications apportées sont trop subtiles pour briser l'univers de la légende et critiquer son caractère édifiant, au moins d'une manière explicite. Il est remarquable que non seulement une telle forme de réécriture diffère de celle des écrivains contemporains qui remettent la légende dans son temps, mais aussi que la réécriture qui ne produit pas la différence importante avec l'hypotexte puisse perdre le sens de la réécriture même. De plus, même dans « L'Humaine Tragédie », les modifications apportées à hypotexte médiéval ne sont pas assez subversives pour attaquer la croyance simple et naïve à la manière du Moyen Âge ; le ton critique et ironique des inventions dans la nouvelle n'atteint pas la piété simple du héros ignorant. Et nous venons de rappeler que cette nouvelle traite le problème de la croyance et de la simplicité d'une manière complexe. La posture de l'auteur face à la question de la religion et de la foi simple est beaucoup plus ambiguë et compliquée chez Anatole France que chez Schwob et Flaubert.

Il nous semble que cette différence des postures est largement due au caractère de la narration. Comme dans la vraie légende le narrateur doit croire à ce qu'il raconte, la distance entre l'histoire et le narrateur compte beaucoup dans le genre religieux. Il est possible que la réécriture fidèle, qui risque d'être considérée comme inutile, et la narration sans perspective critique ni distanciation relèvent également de la « modestie » de l'auteur. Or, bien que le thème de la simplicité apparaisse différemment dans les deux textes d'A. France, nous supposons que cela ne signifie pas qu'il a changé de point de vue sur ce thème, mais qu'il existe quelque chose de commun qui sous-tend ces représentations différentes de la simplicité ou de la pureté. Par exemple, l'insertion de Barnabé dans la diversité de ses collègues fait sentir une affinité avec la roue de « L'Humaine Tragédie », qui fond toutes les idées diverses ; il est probable que l'idée de la diversité en harmonie, ou d'une sorte de syncrétisme, s'insinue dans les deux ouvrages. Pour éclairer la relation entre la modestie de l'auteur et l'esthétique de l'harmonie, nous aborderons la question de la narration dans la partie suivante.

II. 3. LA POSTURE DE L'AUTEUR ET LA RÉÉCRITURE

II. 3. A. Recueil en tant que cadre : la composition et l'effet du recueil

a. Genèse du recueil *L'Étui de nacre*

Afin de préciser la posture de l'auteur Anatole France vis-à-vis de ses ouvrages, nous allons examiner la question de la « mise en cadre ». Par ce terme nous entendons l'enchâssement d'une narration dans une autre. La problématique du « cadre » correspond à peu près à ce que Genette traite en tant que « niveaux narratifs » dans *Discours du récit* : le niveau « extradiégétique », récit à un premier niveau, est équivalent à l'extérieur du cadre. Le niveau « intradiégétique », acte narratif au second degré placé dans le premier récit, constitue le cadre tandis que le niveau « métadiégétique » – événements racontés dans le récit au second degré – est équivalent à l'intérieur du cadre[1808]. Or, si le « cadre » de l'œuvre littéraire consiste déjà, comme le fait remarquer G. Larroux dans son article « Mise en cadre et clausularité », dans les frontières du texte et du non-texte représentées par le début et la fin du texte[1809], il s'agit ici d'un cadre double. Dans ce sens, on peut tenir la forme de « recueil » pour une sorte de mise en cadre, enchâssement des petits cadres des contes dans le grand cadre d'un volume.

Abordons à présent la genèse et la composition du recueil *L'Étui de nacre*, en nous appuyant sur les notes établies par M.-C. Bancquart[1810]. *L'Étui de nacre* a été publié chez Calmann-Lévy le 28 septembre 1892, et une édition revue et corrigée par l'auteur a paru en 1922 ; la modification ne concerne que les contes « Le Petit Soldat de plomb » et « La Perquisition ». En réalité, le fait qu'A. France n'ait pas retouché son conte du « Jongleur » dans ses dernières années nous révèle que l'idée exprimée dans ce conte n'a rien de contradictoire avec l'idéologie qui fut celle de l'auteur toute sa vie et qu'elle n'est ni provisoire ni opportuniste. De plus, la première publication de ce recueil est située entre les parutions de *Thaïs* (1890) et de *La Rôtisserie de la reine Pédauque* (octobre 1892), deux romans marqués par un ton surtout ironique et antichrétien ; de ce fait, on peut rejeter l'hypothèse selon laquelle A. France aurait eu un état d'esprit assez pieux au début de sa carrière pour rédiger des contes édifiants ou à teneur religieuse tels que certains de ceux recueillis dans *L'Étui de nacre*.

Revenons à l'établissement du recueil. Il réunit dix-sept contes et nouvelles, qui ont été tous publiés dans des journaux et revues. Voici le sommaire de *L'Étui de nacre* avec le détail de la publication originale de chaque texte (c'est nous qui numérotons les titres) :

[1808] G. Genette, *Discours du récit*, Paris, Seuil, 1972 (Collection Points Essais, 2007), pp. 236-240.

[1809] G. Larroux, « Mise en cadre et clausularité », in *Mises en cadre dans la littérature et dans les arts*, sous la direction d'Andrée Mansau, préface de Jean Bessières, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1999, pp. 161-167.

[1810] « Notes et variantes » de *l'Étui de nacre*, dans A. France, *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, pp. 1405-1457.

1 - « Le Procurateur de Judée » (*Le Temps* du 25 décembre 1890, sous le titre : « Conte pour le jour de Noël / Le procurateur de Judée »)
2 - « Amycus et Célestin » (*Le Temps* du 6 avril 1890, sous le titre : « Amycus et Célestin / Conte philosophique pour le jour de Pâques »)
3 - « La Légende des saintes Oliverie et Liberette » (*Le Gaulois* du 21 octobre 1890, sous le titre : « Contes mystiques – La Légende des saintes Oliverie et Liberette »)
4 - « Sainte Euphrosine » (*Le Temps* du 29 mars 1891, sous le titre : « Conte pour le jour de Pâques / Les Actes de la vie de sainte Euphrosine, / d'Alexandrie, / en religion frère Smaragde, tels qu'ils furent rédigés dans la laure du mont Athos, / par Georges, diacre »)
5 - « Scolastica » (*Le Temps* du 8 décembre 1889, sous le titre : « Histoire des deux amants d'Auvergne », conte inséré dans un article de *La Vie littéraire* intitulé « M. Maurice Bouchor et l'histoire de Tobie »)
6 - « Le Jongleur de Notre-Dame » (*Le Gaulois* du 10 mai 1890, sous le titre : « Le Jongleur de Notre-Dame / Conte pour le mois de mai »)
7 - « La Messe des ombres » (*Le Temps* du 26 décembre 1890, sous le titre : « Conte pour le jour de Noël / La Messe des ombres »)
8 - « Leslie Wood » (*Le Gaulois* du 7 janvier 1890, sous le même titre)
9 - « Gestas » (*Le Temps* du 19 avril 1891, sous le titre : « Paul Verlaine, *Bonheur* »)
10 - « Le Manuscrit d'un médecin de village » (*Les Lettres et les Arts* du 1er mars 1886, sous le même titre)
11 - « Mémoires d'un volontaire » (*La Revue de famille* des 15 mai, 1er juin et 15 juin 1888, sous le titre : « À la frontière – Journal d'un volontaire »)
12 - « L'Aube » (*Le Journal des débats* du 2 mars 1884, sous le titre : « Autels de la peur »)
13 - « Madame de Luzy » (*Le Journal des débats* des 7 et 8 mars 1884, sous le titre : « Autels de la peur », et *Le Gaulois* du 29 juillet 1890, sous le même titre)
14 - « La Mort accordée » (*Le Journal des débats* du 15 mars 1884, sous le titre : « Autels de la peur »)
15- « Anecdote de floréal, an II » (*Le Journal des débats* des 14 et 15 mars 1884, sous le titre : « Autels de la peur », et *Le Gaulois* du 29 août 1890, sous le titre : « Pauline, Anecdote de floréal, an II »)
16 - « La Perquisition » (*Le Journal des débats* du 12 mars 1884, sous le titre : « Autels de la peur »)
17 - « Le Petit Soldat de plomb » (*Le Temps* du 1er janvier 1890, sous le titre : « Le Petit Soldat de plomb – Conte pour le jour de l'an »)

Les contes et nouvelles ne sont pas placés dans le volume selon l'ordre chronologique de leurs publications originales, qui s'étendent de 1884 à 1891. Même si un tel écart chronologique dans un recueil n'est pas si rare chez notre écrivain, il existe un point singulier dans ce recueil *L'Étui de nacre* ; les textes recueillis se divisent globalement en deux groupes au milieu du recueil, d'une manière à la fois chronologique et thématique. Les neuf premiers contes et nouvelles jusqu'au conte « Gestas » ont paru entre 1889 et 1891 dans *Le Temps* ou *Le Gaulois* ; le sixième conte « Le Jongleur de Notre-Dame » appartient à ce premier groupe. L'action s'y déroule à des époques diverses et ils sont placés suivant l'ordre chronologique : du « Procurateur de Judée » qui raconte l'histoire de Pontius Pilatus ayant crucifié Christ, à « Gestas » qui se déroule à l'époque moderne, c'est-à-dire de l'antiquité à l'époque contemporaine en passant par le Moyen Âge. Et dans tous ces textes, des thèmes surnaturels tels que les légendes chrétiennes ou les aventures mystérieuses sont mis en scène. Les titres originaux de ces ouvrages sont tous accompagnés d'un sous-titre comprenant le mot « conte », sauf « Leslie Wood » et « Gestas », ce qui révèle qu'il est possible que l'auteur ait écrit ces textes en tant que série de contes. D'autre part, les huit textes restants sont principalement constitués par des textes publiés en 1884, comme le feuilleton intitulé « Les Autels de la peur », et tous ces textes sont reliés plus ou moins étroitement à l'époque de la Révolution française. Tandis que la disposition des contes du premier groupe suit le cours de l'Histoire jusqu'aux temps modernes, le second groupe, plus précisément à compter de la nouvelle « Mémoires d'un volontaire », remonte ce cours chronologique, l'époque de la Révolution étant précédée du XIXe siècle, ce qui souligne la présence d'une rupture divisant le recueil. De plus, tandis que les premiers textes sont présentés plutôt sur le ton du récit traditionnel, comme la légende et le conte, les derniers textes semblent se rapprocher de la temporalité du roman ; on trouve ainsi une différence de tonalité.

Dans la notice de *L'Étui de nacre* M.-C. Bancquart met l'accent sur une telle discontinuité et une telle discordance des textes recueillis. Comme elle le suggère[1811], ce recueil apparaît comme formé par opportunité, c'est-à-dire qu'il semble réunir les textes qui auraient dû être publiés en deux volumes séparés, pour une raison matérielle plutôt que pour une raison artistique. Afin de trouver une unité au recueil, elle conclut sa notice ainsi : « Si on ne peut trouver d'unité temporelle ou thématique à ce recueil, l'unité existe bien ; il faut la chercher plus loin : c'est le témoignage d'une étape dans la méditation sur l'histoire sceptique, et d'un balancement constant entre raison et sensibilité, mystère et reconstitution érudite, solitude de l'homme et recherche d'une instance globalisante. »[1812] Cependant, il nous semble que son explication va de fait trop loin pour ce recueil ; elle pourrait recouvrir l'ensemble des œuvres d'A. France. Il est tout de même significatif que M.-C. Bancquart insiste sur la diversité dans ce recueil. Or, d'après elle, Anatole France n'a donné aucune

[1811] M.-C. Bancquart, « L'Étui de nacre – Notice », dans A. France, *Œuvres*, t. I, *ibid.*, p. 1404.
[1812] *Ibid.*, pp. 1404-1405.

explication sur le titre du recueil *L'Étui de nacre*. Elle exprime l'impression produite par ce titre : « Il évoque une petite boîte précieuse, dans laquelle on enferme quelque éventail peint de scènes diverses, ou quelques menus objets auxquels on tient. On pense aux bibelots raffinés de la fin du XVIIIe siècle, décrite précisément dans certains contes du recueil. Ce titre annonce un livre travaillé, d'un goût sûr, qui peut susciter rêve ou nostalgie, sans prétention à la grandeur. Il convient bien à un recueil de contes et nouvelles courts et très divers. »[1813] Cette remarque nous semble juste. Le mot « étui » renforce l'image d'un recueil des petits textes simples et brefs ; en effet, la plupart des textes recueillis dans *L'Étui de nacre* sont courts et concis, et dignes du nom de conte plutôt que de nouvelle. En outre, avec le mot « nacre » qui désigne une substance irisée, ce titre fait allusion à la diversité du contenu. On peut dire que ce recueil met surtout en avant la diversité et la simplicité.

D'autre part, il est possible de reconnaître dans le conte « Le Manuscrit d'un médecin de village » une fonction de transition entre les deux groupes de textes : la scène située au XIXe siècle et son histoire occultiste sont liées au premier groupe, et en même temps, l'évocation du physicien André-Marie Ampère à la fin du récit renvoie au XVIIIe siècle, qui fournit le cadre de tous les textes du deuxième groupe. De plus, à propos du dernier conte du recueil « Le Petit Soldat de plomb », tout en rappelant l'époque de la Révolution dans la conversation des personnages, celui-ci appartient au premier groupe par l'ordre chronologique de la publication originale ; et le titre original du conte est accompagné du sous-titre « Conte pour le jour de l'an », d'une manière identique aux textes du premier groupe. Autrement dit, l'auteur place le conte qui relève originairement du premier groupe à la fin du deuxième groupe. Cette disposition des deux contes nous fait entrevoir l'effort d'Anatole France pour atténuer la discordance dans son recueil et lui donner une certaine unité.

b. Poétique du recueil

Dans un deuxième temps, nous allons aborder la question de l'effet du recueil. Dans la préface de l'étude d'Emmanuèle Grandadam, intitulée *Contes et nouvelles de Maupassant : pour une poétique du recueil,* Philippe Hamon relève que le phénomène recueil est le phénomène littéraire central du XIXe siècle. Un facteur économique et technique – le développement de la presse sous toutes ses formes – exige des écrivains une production abondante de formes discontinues, fragmentaires et brèves[1814]. Cela fait naître les textes migratoires, détachables et transposables, à voisinages hétéroclites et réajustables, et Ph. Hamon y voit la naissance d'une nouvelle esthétique de la variété, de la polyphonie, du disparate et de l'hétéroclite, en opposition avec l'esthétique classique de l'œuvre longue et

[1813] *Ibid.*, p. 1387.
[1814] Philippe Hamon, « Préface », dans Emmanuèle Grandadam, *Contes et nouvelles de Maupassant : pour une poétique du recuil,* Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007, pp. 9-10.

homogène[1815]. Selon lui, il existe cinq procédés classiques pratiqués par les auteurs de formes narratives brèves au XIXe siècle pour homogénéiser, recomposer ou structurer leurs recueils :

> 1) le retour des mêmes personnages d'une nouvelle à l'autre ;
> 2) la « mise en cadre » globale, à l'instar du *Décaméron* de Boccace ;
> 3) la préface (de l'auteur et / ou de l'éditeur et / ou d'un autre écrivain), toujours rétrospective et homogénéisante, ou l'adresse au lecteur et / ou à l'éditeur, ou une dédicace ou une épigraphe globale qui soulignerait une quelconque unité du recueil ;
> 4) l'imposition de cadres internes, de chapitres différenciés par des intertitres, voire numérotés, distribuant à l'intérieur du recueil les nouvelles en sections formant série organisée (variations sur un thème, ou déclinaison d'un paradigme fixe, ou saturation d'un cadre-modèle, ou chronologie) ;
> 5) l'imposition d'un titre global homogénéisant, signalant une unité formelle, tonale et / ou de contenu.[1816]

Anatole France, pour sa part, utilise ces procédés à des fins d'unité dans la plupart de ses recueils. Dans *Crainquebille, Putois, Riquet et plusieurs autres récits profitables* (1904), recueil des contes reproduits à partir des articles du feuilleton « Histoire contemporaine », les mêmes personnages apparaissent dans plusieurs récits. La mise en cadre globale est observée dans *Le Puits de sainte Claire*. Le recueil *Les Contes de Jacques Tournebroche* (1908), lui aussi, réunit sous ce titre les récits recueillis dans le cadre de la narration de Jacques Tournebroche. La numérotation des ouvrages est utilisée dans *Le Puits de sainte Claire*. Enfin les titres de *Nos Enfants* (1886) et de *Sous l'invocation de Clio* (1899) servent de titre global qui signale l'unité du contenu. Pour tous les recueils franciens, y compris *Balthasar* (1889) et *Les Sept Femmes de Barbe-Bleue* (1909) dont les titres sont directement repris du titre d'un texte recueilli, il est assez aisé de trouver l'unité thématique. De plus, comme le fait remarquer E. Grandadam pour les recueils de Maupassant[1817], l'écart entre les dates de la publication originale des textes réunis dans chaque recueil d'A. France révèle son souci de l'unité thématique du recueil ; il semble réserver des contes jusqu'à ce qu'il en ait écrit un nombre suffisant sur le même thème pour composer un recueil. Et nous venons de voir qu'il s'efforce de conférer une continuité à *L'Étui de nacre*. Il n'en va pas de même des recueils de Maupassant, dans lesquels l'unité des ouvrages est si peu claire qu'E. Grandadam consacre une grande partie de son étude à la découverte de cette unité.

L'unité, ou la continuité, a une grande importance dans l'effet produit par la forme de recueil. Ph. Hamon signale l'« effet de recueil » ainsi : « Il existe certainement [...] un "effet

[1815] *Ibid.*, p. 10.
[1816] *Ibid.*, pp. 11-12.
[1817] E. Grandadam, *op. cit.*, pp. 231-280.

de recueil" qui en quelque sorte manipule le lecteur dans sa lecture, le contraint automatiquement à chercher des affinités entre des textes juxtaposés »[1818]. Et un tel effet de recueil donne lieu aux effets suivants, relevés par E. Grandadam :

> 1) la juxtaposition des récits divers montre que ce qui est vrai pour un conte ne le sera plus pour le suivant et que la vérité naît de ce concert discordant, de ces approches successives et contradictoires ;
> 2) la réunion des textes suscite des rapprochements, des comparaisons, et fait que les textes environnants peuvent orienter et infléchir l'interprétation des récits polysémiques dans un sens ou dans un autre ;
> 3) l'environnement cotextuel peut parfois resémantiser les textes et leur donner une dimension qui sans eux ne serait pas apparue ;
> 4) certains textes juxtaposés peuvent mettre l'accent sur un élément qui, dans un autre environnement, aurait été secondaire ;
> 5) certains récits d'un volume, portés par leur entourage, peuvent susciter notre vigilance, éveiller nos soupçons, nous mettre en garde contre une lecture au premier degré ;
> 6) le volume des récits peut rendre un peu de l'aspect multiple de la réalité par de flagrants récits contradictoires.[1819]

On pourrait dire que ces effets de recueil consistent dans le fait qu'un texte est lu dans le contexte constitué par les textes environnants : les textes se servent mutuellement de contexte. À propos du dernier effet en particulier, E. Grandadam souligne que les recueils de Maupassant jouent sur la violence des contrastes, le côtoiement de textes aux registres les plus divers, aux univers les plus extrêmes, ce qui déstabilise la lecture[1820]. Pour Maupassant, une telle forme de recueil peut restituer la vie qui est composée des choses les plus différentes, les plus imprévues, les plus contraires et les plus disparates, à la différence du roman qui nous éloigne de la réalité de la vie désordonnée en construisant des cohérences narratives et en excluant l'insignifiant[1821]. C'est dans la lecture que les textes réunis apparaissent comme unité ou comme contexte des autres textes, par conséquent le lecteur joue un rôle fondamental et complice dans l'effet de recueil[1822].

En ce qui concerne le recueil *L'Étui de nacre*, on peut y reconnaître l'effet de recueil. Invité à chercher une continuité entre le groupe des récits légendaires et le groupe des récits révolutionnaires, le lecteur ne regarde-t-il pas ce dernier comme les « légendes » de la

[1818] Ph. Hamon, *op. cit.*, p. 12.
[1819] E. Grandadam, *op. cit.*, pp. 424-427.
[1820] *Ibid.*, p. 422.
[1821] *Ibid.*, p. 422.
[1822] *Ibid.*, p. 430.

Révolution, pour faire de ce recueil celui des légendes de différentes époques ? En revanche, les récits légendaires ne revêtent-ils pas une forme d'historicité par le côtoiement des récits de la Révolution ? De toute manière, il nous semble que les deux univers dans ce recueil se relativisent par leur juxtaposition. D'autre part, le recueil *L'Étui de nacre* est beaucoup plus marqué par l'impression de disparate que les autres recueils de l'écrivain, alors que chacun d'eux ne montre pas moins de variété. Outre la discordance entre les deux groupes, même dans le groupe des récits fondés sur les légendes chrétiennes, on peut percevoir une diversité quant au point de vue de l'auteur ou quant au ton critique : de l'histoire très sceptique et ironique du « Procurateur de Judée » jusqu'à l'atmosphère naïve et pieuse du « Jongleur de Notre-Dame », en passant par le ton à la fois chrétien et païen d'« Amycus et Célestin ». Il nous semble possible de reconnaître surtout dans ce recueil varié le même procédé que dans les recueils de Maupassant, dans lesquels la réunion des récits variés déstabilise l'univers et reflète le point de vue sceptique de l'auteur sur la réalité. Enfin, la forme de recueil qui regroupe différents récits dans une unité, apparaît comme une mise en pratique de l'esthétique francienne, « diversité dans l'harmonie ». En mettant en avant la diversité des récits et des points de vue, *L'Étui de nacre* fournit un exemple privilégié de cette esthétique. Ainsi, il faudra prendre en compte le fait que « Le Jongleur de Notre-Dame » est placé dans ce recueil de telle manière que son ton pieux soit plus ou moins relativisé par les textes environnants.

Du reste, on peut dire que la production d'un recueil donne à son auteur le rôle de l'éditeur (ou du compilateur) qui choisit et dispose des textes déjà écrits d'un point de vue dissocié et objectif ; il est placé à l'extérieur des ouvrages. Par cette dissociation de l'auteur, la forme du recueil se rapproche de la mise en cadre au moyen de la structure narrative que nous allons examiner dans les parties suivantes.

II. 3. B. La Tendance à la mise en cadre chez Anatole France

a. Récit écouté

Nous allons à présent mettre en évidence la prédilection d'Anatole France pour le procédé de la mise en cadre narratif du récit, en prenant appui sur ses textes. Ici, il s'agit du « cadre » dans son sens strict : la structure narrative qui suppose un narrateur premier et un narrateur second, avec les marques plus ou moins explicites d'un discours rapporté. Mais, d'autre part, nous traiterons aussi du cadre implicite : un narrateur semble jouer le rôle de conteur traditionnel qui reproduit les récits préexistants, ce qui fait apparaître un cadre virtuel sans marque d'un discours encadrant. Dans *L'Étui de nacre*, quatre récits sont mis en cadre explicite, et deux mis en cadre implicite. Sur dix-sept textes recueillis, six sont donc encadrés ; mis à part le groupe de textes provenant du feuilleton « Autels de la peur », six textes sur douze.

En premier lieu, abordons la forme de récit raconté par un narrateur qui est présenté comme un personnage dans le texte (narrateur intradiégétique) ; dans ce type de récit, l'acte de conter et celui d'écouter sont mis en scène, et la présence du cadre est évidente.

Le conte intitulé « La Messe des ombres », recueilli dans *L'Étui de nacre*, possède à ce titre une structure exemplaire. Retenons l'incipit et la fin du texte, qui constituent le cadre de ce conte. L'histoire commence ainsi :

> Voici ce que le sacristain de l'église Sainte-Eulalie, à La Neuville-d'Aumont, m'a conté sous la treille du Cheval-Blanc, par une belle soirée d'été, en buvant une bouteille de vin vieux à la santé d'un mort très à son aise, qu'il avait le matin même porté en terre avec honneur, sous un drap semé de belles larmes d'argent.
>
> « Feu mon pauvre père (c'est le sacristain qui parle) était de son vivant fossoyeur. [...] »[1823]

Et le texte finit par les phrases suivantes :

> Ayant achevé de la sorte son récit, le sacristain but un grand coup de vin, resta un moment songeur et puis reprit en ces termes :
>
> « Je vous ai conté cette histoire telle que mon père me l'a contée maintes fois, et je crois qu'elle est véritable parce qu'elle est conforme à tout ce que j'ai observé des mœurs et des coutumes particulières aux trépassés. [...] »
>
> [...] D'ailleurs, je ne suis pas homme à faire des contes pour rire. Si nous

[1823] A. France, « La Messe des ombres », *L'Étui de nacre*, dans *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 924.

> demandions une autre bouteille de vin ! ...[1824]

Le récit se déroule dans le cadre de la narration de ce sacristain, et le narrateur de ce texte a pour fonction d'enregistrer cette narration. En fait, puisque le sacristain raconte l'histoire que son défunt père lui a racontée, le récit est enchâssé dans un double cadre à l'intérieur du texte. Le début et la fin du texte constituent l'ouverture et la fermeture du cadre, de sorte que le récit principal est complètement enfermé dans le cadre, tant au niveau narratif qu'au niveau typographique. Et ce texte restitue le temps et la scène de la narration au moyen du discours direct, d'une manière ponctuelle comme dans une pièce du théâtre.

En ce qui concerne *Le Puits de sainte Claire*, on voit l'ensemble du recueil s'enchâsser dans le cadre narratif d'un personnage particulier. C'est le premier texte du recueil intitulé « Prologue – Le R. P. Adone Doni » qui fait apparaître le personnage et le cadre. Voici la fin de ce conte d'ouverture :

> Chaque soir, je retrouvais l'aimable cordelier assis sur le rebord du puits mystique. Je prenais place à son côté, et il me disait quelque histoire de lui seul connue. Il en savait d'admirables. [...]
>
> Je quittai Sienne vers le milieu de juin. Depuis lors, je n'ai pas revu le R. P. Adone Doni, qui reste dans ma mémoire comme une figure de rêve. J'ai mis par écrit les contes qu'il me fit sur la route de Monte Oliveto. On les trouvera dans le présent livre. J'aurais voulu retenir, en les rédigeant, quelques restes de la grâce qu'ils avaient au puits de sainte Claire.[1825]

Ainsi, tous les récits recueillis sont enfermés dans le cadre de la narration du R. P. Adone Doni. Même s'il n'apparaît pas dans les textes encadrés, l'encadrement par ce personnage particulier confère une unité à ce recueil. Mais ce cadre n'est présenté qu'au début et il n'y a pas de texte qui serve d'« épilogue » à la fin du recueil ; sur le plan formel, le cadre n'est pas fermé, à la différence de l'exemple précédent. D'autre part, cette citation signale que le narrateur à la première personne transcrit les récits racontés par le R. P. Adone Doni, de sorte que le narrateur des textes suivants n'est pas ce dernier mais le narrateur qui dit « je ». Dans ces textes le contenu des récits n'est donc jamais attribué au narrateur (ou à l'auteur du livre) mais au personnage du R. P. Adone Doni, tandis que la narration en est attribuée au narrateur ; il existe un décalage dans chaque texte, produit par la mise en cadre.

Nous pouvons ajouter à ce type du récit écouté une autre forme qui se trouve fréquemment adoptée chez A. France. C'est la forme de la conversation, ou de la discussion, excluant absolument les parties descriptives de la part du narrateur. Une telle « dictée » de la

[1824] *Ibid.*, pp. 928-929.
[1825] « Prologue – Le R. P. Adone Doni », *op. cit.*, p. 570.

conversation se déploie sur plusieurs pages, et avec le développement de la conversation, il arrive souvent que le texte ne présente que les noms des locuteurs et leurs paroles comme le texte d'une pièce de théâtre. On peut citer en exemple la scène du banquet de *Thaïs*, la conversation entre M. Bergeret et l'Abbé Lantaigne de *L'Orme du mail*, et la discussion des personnages de *Sur la pierre blanche*. Une telle forme donne l'impression que le narrateur / auteur ne pratique aucune intervention ni interprétation au sujet du contenu de la discussion, et qu'il s'en tient au rôle d'auditeur et de scribe. Cette forme n'établit pas de cadre à proprement parler. Mais, de même que les exemples de mise en cadre explicite cités ci-dessus, elle éloigne le narrateur / auteur à l'extérieur du récit, à l'extérieur du cadre de récit. Dans ce cas, la voix du narrateur se cache derrière les voix des personnages, si bien qu'il semble absent même sur le plan de la narration.

b. Récit retrouvé

En deuxième lieu, on peut faire état de cette forme de récit qui insiste sur la présence d'un « texte source » ; ici, il n'est pas question de savoir si cette source est véritable ou fictionnelle. Dans ce type de récit, une explication sur le texte retrouvé est placée au début ou à la fin du récit, ce qui constitue l'extérieur du cadre. Au lieu de l'acte de conter devant l'auditeur, c'est la découverte du texte source qui est mise en scène. Le narrateur qui présente son texte source constitue le narrateur premier, et le narrateur dans le texte source correspond au narrateur second. Voici le dernier paragraphe du conte « Sainte Euphrosine » :

> Telle est la relation que le diacre Georges écrivit dans la laure du mont Athos, à une époque qui peut aller du VIIe au XIVe siècle de l'ère chrétienne : je flotte à cet égard dans une grande incertitude. Cette relation est tout à fait inédite : j'ai les meilleures raisons pour le croire. Je voudrais en avoir d'aussi bonnes pour penser qu'elle méritait d'être connue. Je l'ai traduite avec une fidélité qui n'a, sans doute, été que trop sensible, en communiquant à mon style une raideur byzantine dont l'incommodité me semble à moi-même presque intolérable. [...] J'ai de bonnes raisons de croire qu'en lisant le texte de mon diacre j'ai fait d'énormes bévues et que ma traduction fourmille de contresens. Elle n'est même, peut-être, qu'un contresens perpétuel. Si cela n'y paraît pas autant qu'on pouvait le craindre, c'est qu'il est constant que le texte le plus inintelligible a toujours un sens pour celui qui le traduit. Sans cela l'érudition n'aurait point de raison d'être. J'ai conféré la relation du diacre Georges avec les endroits de Rufin et de saint Jérôme relatifs à sainte Euphrosine. Je dois dire qu'elle ne concorde pas tout à fait. C'est sans doute pour cela que mon éditeur a inséré ce docte travail dans un léger recueil de contes.[1826]

[1826] A. France, « Sainte Euphrosine », *L'Étui de nacre*, *op. cit.*, pp. 912-913.

La description du texte source précise son auteur, le lieu et la date de sa production, voire même l'hésitation du narrateur sur cette date. Le conte « Sainte Euphrosine » est présenté comme la traduction du texte original. Comme le narrateur emploie le mot d'« érudition » dans cette citation, on peut y reconnaître une conscience de la philologie ; qualifié de « docte travail », ce conte légendaire apparaît plutôt comme un travail philologique que comme une création littéraire. De plus, il est intéressant que le narrateur fasse mention du recueil même qui comprend cet ouvrage, en rappelant la présence de l'« éditeur » ; ce n'est pas le point de vue du « narrateur » mais de l'« auteur » publiant son œuvre, qui y apparaît. Et la posture de cet auteur vis-à-vis de la légende de sainte Euphrosine est très objective et critique à l'instar de celle du philologue.

Dans la nouvelle « Le Manuscrit d'un médecin de village », le premier paragraphe constitue une explication du texte source :

> Le docteur H***, récemment décédé à Servigny (Aisne), où il exerçait depuis plus de quarante ans la médecine, a laissé un *journal* qu'il ne destinait pas à la publicité. Je n'oserais point publier le manuscrit intégralement, ni même en donner des fragments de quelque étendue, bien que beaucoup de personnes pensent aujourd'hui, avec M. Taine, qu'il convient surtout d'imprimer ce qui n'a pas été fait pour l'impression. [...] On lira peut-être sans trop de déplaisir les dernières pages de son journal. Je prends la liberté de les transcrire ici :
>
> EXTRAIT DU JOURNAL DE FEU M. H***,
> MÉDECIN À SERVIGNY (AISNE)[1827]

Voilà l'ouverture du récit. En taisant le nom de l'auteur du « texte original », ce prologue intensifie l'impression de vraisemblance ; la note sur le fait que le texte original « n'a pas été fait pour l'impression » contribue elle aussi à cet effet. Et le narrateur prétend qu'il publie le texte original tel quel, sans y apporter de modification. Il en est de même pour la nouvelle intitulée « Mémoire d'un volontaire ». Dans cet ouvrage on trouve une note mise entre parenthèses à la fin du texte :

> (Écrit au bivouac, sur la Sambre, du septidi 27 frimaire, au sextidi 6 nivôse an II de la République française, par Pierre Aubier, réquisitionnaire.)[1828]

Ici encore, le « texte retrouvé » est présenté comme si le narrateur / auteur publiait le texte

[1827] A. France, « Le Manuscrit d'un médecin de village », *L'Étui de nacre*, *ibid.*, p. 947.
[1828] A. France, « Mémoires d'un volontaire », *L'Étui de nacre*, *ibid.*, p. 988.

écrit par « Pierre Aubier » sans le retoucher.

Ce type de « récit retrouvé » intensifie la vraisemblance du cadre, par rapport au cadre du « récit écouté » qu'on peut aisément considérer comme fictionnel. Comme on le voit dans la note philologique de « Sainte Euphrosine », dans le « récit retrouvé » l'explication de la provenance du texte retrouvé est si vraisemblable que le lecteur ne peut pas savoir si elle est fictionnelle ou véritable. Et dans une telle note il est difficile de distinguer le narrateur de l'auteur : le narrateur qui se présente comme « je » semble à peu près identique à l'auteur lui-même. Par là, l'auteur qui signe ces nouvelles est tenu plutôt pour l'éditeur qui a découvert les textes que pour le créateur des ouvrages. La note sur le fait que le texte découvert n'est pas retouché écarte encore l'« auteur » du statut du créateur. À la différence du « récit écouté », l'« auteur » n'est même pas considéré comme « scribe », celui qui a rédigé le texte mis sous les yeux du lecteur.

c. Récit narré : cadre caché

Le troisième type est représenté par les récits narrés à l'imitation de la narration traditionnelle. Ici, on ne rencontre aucune marque de l'encadrement : le récit est raconté par un seul narrateur, et il n'y a ni transfert de voix narrative ni mise en scène du lieu de narration. Mais, même si le cadre n'apparaît pas explicitement dans le texte, la forme de la narration traditionnelle donne l'impression qu'il existe un narrateur à l'extérieur du récit, qui raconte le récit précédemment raconté par un autre narrateur ; la mise en cadre est cachée, ou implicite. Dans ce cas, le début et la fin du texte servent à la fois de cadre au texte même et de cadre à la narration. Les traits de la narration traditionnelle sont donc marqués surtout dans l'incipit qui ouvre le récit. Par exemple, le conte « Balthasar » commence ainsi :

> En ce temps-là, Balthasar, que les Grecs ont nommé Saracin, régnait en Éthiopie.[1829]

Dans cette phrase on trouve une présentation grossière du protagoniste, du temps et du lieu, qui rappelle la formule d'ouverture de la narration traditionnelle ou orale. Le début de « La Légende des saintes Oliverie et Liberette » relève de ce type de formule :

> La forêt des Ardennes s'étendait, en ce temps-là, jusqu'à la rivière de l'Aisne et couvrait le pays Porcin, dans lequel s'élève aujourd'hui la ville de Rethel. [...] Le basilic et la licorne avaient leur retraite dans cette forêt, ainsi qu'un dragon effrayant, qui fut détruit plus tard, par la grâce de Dieu, à la prière d'un saint ermite.[1830]

[1829] A. France, « Balthasar », *Balthasar*, dans *Œuvres*, t. I, *ibid.*, p. 587.
[1830] A. France, « La Légende des saintes Oliverie et Liberette », *L'Étui de nacre*, *op. cit.*, p. 896.

Tandis que la datation « en ce temps-là » est très vague, la localisation plutôt précise est une des caractéristiques de la légende des saints. À propos de la datation, cet incipit renvoie au passé lointain, au temps mythique, en présentant les animaux fantastiques ; ce qui fait songer au conte populaire ou au conte de fées. L'évocation de « la grâce de Dieu » et de « la prière d'un saint ermite » restitue l'univers de la littérature chrétienne. En outre, chaque chapitre de ce conte légendaire est précédé d'un titre long comme « I – COMMENT M. SAINT BERTAULD, FILS DE THÉODULE, ROI D'ÉCOSSE, VINT DANS LES ARDENNES POUR ÉVANGÉLISER LES HABITANTS DU PAYS PORCIN »[1831]. Un tel titre de chapitre prolixe et précisant le contenu du chapitre suivant donne à ce texte un trait de la littérature du Moyen Âge.

On peut reconnaître le même effet des titres de chapitre dans le conte féérique « Abeille » : « CHAPITRE PREMIER : QUI TRAITE DE LA FIGURE DE LA TERRE ET SERT D'INTRODUCTION »[1832], ou « CHAPITRE II : OÙ L'ON VOIT CE QUE LA ROSE BLANCHE ANNONCE À LA COMTESSE DE BLANCHELANDE »[1833], par exemple. De plus, au milieu du premier chapitre qui présente la scène de l'ouvrage, le narrateur apparaît soudainement à la première personne :

> En vous parlant des Clarides, c'est vers un passé très ancien que je veux vous ramener. Je commence : [...][1834]

Cette apostrophe à l'adresse de « vous » donne l'impression qu'un conteur raconte l'histoire de vive voix, en présence des auditeurs.

Enfin, l'incipit du conte « Le Jongleur de Notre-Dame » constitue lui aussi une formule à la manière de la narration du conteur :

> Au temps du roi Louis, il y avait en France un pauvre jongleur, natif de Compiègne, nommé Barnabé, qui allait par les villes, faisant des tours de force et d'adresse.[1835]

On peut y repérer le style de la tradition orale qui commence la narration par l'évocation spatio-temporelle. Comme nous l'avons signalé plus haut, la datation et la localisation qui semblent être précisées dans une certaine mesure sont proches de celles de la légende des saints[1836], et le mot de « roi Louis » relie cette histoire à l'époque médiévale. À la différence

[1831] *Ibid.*, p. 896.
[1832] A. France, « Abeille », *Balthasar*, *op. cit.*, p. 647.
[1833] *Ibid.*, p. 648.
[1834] *Ibid.*, p. 647.
[1835] « Le Jongleur de Notre-Dame », *op. cit.*, p. 918.
[1836] Voir « a. Les caractéristiques du genre de la "légende" » (II. 1. B. La réécriture de la « légende »), et « b. La réécriture » (II. 2. B. « Le Jongleur de Notre-Dame » d'A. France et « La Légende de saint Julien l'Hospitalier » de Flaubert) dans la présente étude.

du roman moderne en général, la figure du protagoniste n'est pas montrée par une description, mais par la présentation explicative et sommaire.

De telles imitations de la forme traditionnelle de narration mettent en relief la présence du « narrateur », et font apparaître un décalage entre le temps de la lecture et celui de la narration ; ce qui semble donner lieu au cadre implicite.

Ces exemples révèlent non seulement que la mise en cadre est un procédé habituel d'A. France, mais encore que le cadre s'impose dans *L'Étui de nacre*. Dans quel but Anatole France se sert-il si souvent de la mise en cadre ? Du fait que la plupart des textes cités ci-dessus présentent les histoires surnaturelles ou fantastiques, on peut supposer que la mise en cadre est utilisée pour donner un effet de vraisemblance à de telles histoires. Dans *Mises en cadre dans la littérature et dans les arts*, Marie-Thérèse Mathet observe que l'enchâssement repéré dans l'œuvre de Barbey d'Aurevilly représente l'accès de la réalité à l'espace imaginaire, en mettant en scène l'ébranlement du réel extérieur par l'émergence du fantasme[1837]. De la même manière, la narration encadrante peut servir d'intermédiaire entre le récit imaginaire et le lecteur dans la réalité, afin d'introduire le second dans le premier avec moins de réticences envers l'histoire irréelle et incroyable. D'autre part, comme Fatima Djaouti le remarque dans le même volume, du fait que l'imitation des formes orales met en évidence un attachement à la culture traditionnelle[1838], nous pouvons dire que les textes d'A. France sont ancrés dans la tradition, ou dans l'Histoire, et notamment à travers leur cadre qui évoque la forme de narration traditionnelle.

Cependant, il nous semble que chez notre écrivain la mise en cadre produit un effet plus important qui concerne la posture de l'auteur. Comme nous venons de le voir, la mise en cadre dissocie le narrateur / auteur du texte, et le place à l'extérieur du récit ; le narrateur / auteur se cache derrière le cadre. Et il est à noter que la distinction entre le narrateur et l'auteur tend à être ambiguë à travers la mise en cadre : l'« auteur » donne l'impression de se présenter comme le « narrateur » par lui-même dans son texte. Il en va de même pour la réécriture. Dans le texte de réécriture, l'auteur prend ses distances envers son texte, car il n'est pas son créateur original mais secondaire. De plus, ce n'est pas le « narrateur » mais l'« auteur » lui-même qui a lu et réécrit le premier texte ; ici aussi, la présence de l'« auteur » s'impose en reculant. Dans l'œuvre francienne il est probable que la réécriture constitue une sorte de « cadre » qui écarte l'auteur du texte. Une telle parenté entre la mise en cadre et la réécriture révèle que la question de l'« auteur » est au centre de l'intérêt et de l'esthétique du romancier qui privilégie ces formes.

[1837] Marie-Thérèse Mathet, « Mises en cadre du récit dans l'œuvre de Barbey d'Aurevilly », in *Mises en cadre dans la littérature et dans les arts*, *op. cit.*, pp. 99-104.
[1838] Fatima Djaouti, « Oralitude esthétisée dans *L'Enfant de sable* et *La nuit sacrée* », in *Mises en cadre dans la littérature et dans les arts*, *ibid.*, pp. 135-147.

II. 3. C. La Modestie de l'auteur

a. Abolition de l'autorité de l'auteur

Alors que de nombreuses études sont consacrées à son sujet, il n'est pas facile de préciser ce que recouvre exactement la notion d'« auteur ». Pour reprendre les remarques d'Alain Brunn dans l'« Introduction » de son essai *L'Auteur*, on peut définir l'auteur comme « celui qui signe son texte, en prend la responsabilité, l'assume comme sien ; celui, donc, qui l'identifie, l'authentifie, s'en fait le garant et en justifie la qualité [...] par sa signature »[1839]. D'autre part, il existe des rapports de réciprocité entre l'auteur et son texte, car l'auteur n'est tel que par son œuvre qu'il produit et authentifie[1840]. En outre, le mot d'« auteur » implique trois facettes hétérogènes : une figure historique spécifique, une autorité (une valeur reconnue), et une fonction construite par l'œuvre[1841]. Dans cette notion compliquée d'auteur, nous avons pour objet d'analyse notamment l'« autorité » de l'auteur, car la réécriture et la mise en cadre semblent contribuer à la diminution de l'autorité de l'auteur vis-à-vis de son texte.

La notion d'auteur marque un tournant au XIXe siècle. La figure de l'auteur était absente dans le texte littéraire du Moyen Âge, le sujet d'énonciation étant identifié à l'acteur qui transmet l'œuvre à haute voix ; c'est à partir du XVe siècle que la figure de l'auteur est stabilisée en tant que propriétaire de son œuvre, avec le développement de l'imprimerie qui change radicalement le mode de diffusion des textes écrits[1842]. Cette notion moderne est modifiée par les romantiques. Avec leur valorisation de la singularité et de l'exception, et avec leur mythe du poète créateur, démiurge, l'originalité de l'auteur est mise au premier rang des critères du critique littéraire ; la présence de l'auteur fait l'intérêt du texte littéraire, et l'auctorialité de l'auteur équivaut presque à l'originalité, au style[1843]. En même temps une telle valorisation de l'originalité transforme le sens que l'on donne à l'« autorité » de l'auteur. Alors que depuis la fin de l'Antiquité, l'autorité signifiait ce qui garantit et offre les modèles, et que l'autorité était accordée à ceux qui sont conformes aux normes et à la tradition, une nouvelle autorité consiste, en revanche, dans le style qui n'est pareil à nul autre, dans l'individualité[1844].

Même si la figure de l'auteur est mise au jour, une tendance à son abolition est toujours présente à cette époque. Nous avons relevé plus haut que les romantiques admiraient la créativité collective et spontanée du peuple, sans auteur individuel[1845]. Paradoxalement, le

[1839] Alain Brunn, « Introduction » dans *L'Auteur*, textes choisis et présentés par Alain Brunn, Paris, Flammarion, 2001, p. 16 (GF Corpus Lettres).
[1840] *Ibid.*, p. 17.
[1841] *Ibid.*, p. 14.
[1842] *Ibid.*, pp. 17-19.
[1843] *Ibid.*, pp. 29-30 et 37-38.
[1844] *Ibid.*, pp. 35-38.
[1845] Voir « d. Le folklore et la littérature » (I. 1. B. Le folklore) dans la présente étude.

romantisme contribue à la fois à la promotion de l'individualité de l'auteur et à la valorisation de l'absence de ce dernier ; il semble que les romantiques mettent l'accent moins sur l'anonymat dans l'activité créative que sur l'expression de l'inconscient et de la passion, qui peut relier leur création individuelle à la création populaire. Ainsi que la mode du folklore, celle de la philologie au XIXe siècle témoigne de l'intérêt pour la création collective et anonyme, sans auteur comme individu, à travers la tendance des philologues à considérer un texte littéraire comme une expression de l'esprit de l'époque dans laquelle il a été écrit[1846]. On pourrait dire qu'il y avait une sorte de poésie, ou bien de culte, de la création anonyme à l'époque d'A. France. Toujours selon A. Brunn, l'exclusion de l'auctorialité du texte est observée surtout dans la littérature populaire. Non seulement la littérature folklorique comme le conte ne possède pas d'auteur concret, mais les romans populaires mettent à distance la figure de l'auteur, qui est enclin à être oublié par ses lecteurs ; dans ce cas, le statut du romancier populaire ressemble à celui du narrateur dans le folklore oral[1847]. Ces deux « narrateurs » de la littérature populaire ne sont que le porte-parole du peuple, et l'« auteur » de la littérature populaire est une existence plurielle, constituée en fait du peuple, ce qui dissimule la responsabilité de cet auteur[1848]. En outre, on ne peut pas oublier que Flaubert cherchait à éliminer l'intervention de la subjectivité de l'auteur dans le texte, à rendre l'auteur transparent. Maurice Couturier fait remarquer dans son étude *La Figure de l'auteur* que l'auteur s'efface au maximum de son texte afin d'éviter la censure, l'identification des idées présentées dans le texte avec celles de l'auteur[1849], et Genette relève de son côté que la « mimésis », qui diminue la présence de l'auteur autant que possible pour donner l'illusion de « montrer » la scène, est dominante dans la littérature moderne[1850]. On peut donc dire qu'il est courant dans le texte littéraire du XIXe siècle, que l'auteur s'efforce de cacher sa figure en se détachant du narrateur.

À cet égard, il est important que la proclamation de « la mort de l'auteur » par le structuralisme du XXe siècle ait pour résultat de faire valoir le fait qu'on ne puisse pas se passer de la figure de l'auteur. Celui-ci sert de sorte d'intermédiaire entre le texte et son Autre – par exemple les textes des autres auteurs ou les lecteurs de ce texte[1851]. De plus, comme le montre la tendance à attribuer les contes sans auteur à un auteur imaginaire (par exemple « ma mère l'Oye ») le lecteur a besoin de la figure de l'auteur qui assume les textes et en prenne la responsabilité[1852]. Ainsi, après la « mort » provisoire, la figure se rétablit, réduite en instance créatrice qui inscrit l'œuvre dans un rapport au lecteur, en pivot autour duquel se joue la

[1846] Voir « - 1. La mise en question de la valeur esthétique de la littérature médiévale » (I. 1. C. La philologie – b. Gaston Paris et la littérature médiévale) dans la présente étude.
[1847] A. Brunn, *op. cit.*, p. 27 (avec une référence à l'étude d'Anne-Marie Thiesse, *Le Roman du quotidien*, Le Chemin vert, 1984, p. 288).
[1848] *Ibid.*, p. 28.
[1849] Maurice Couturier, *La Figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995, p. 22.
[1850] Gérard Genette, *Discours du récit*, *op. cit.*, pp. 167-171.
[1851] A. Brunn, *op. cit.*, pp. 32-33.
[1852] *Ibid.*, pp. 26-27.

pratique de la littérature[1853], ou en sujet énonciatif du texte apparu dans l'acte de lecture[1854]. Cependant, même réduite à une fonction dans le texte ou la lecture, il n'en reste pas moins que la présence de l'auteur est encombrante dans la lecture, en tant qu'existence capable de construire le sens de l'œuvre[1855]. Une telle critique traditionnelle qui fait de l'« intention » de l'auteur la clef pour le déchiffrement du texte occupe la place principale chez les critiques du XIXe siècle, dont Sainte-Beuve et Gustave Lanson. A. France, de son côté, semble chercher à réduire une telle autorité conférée à l'auteur, qui peut assumer et déterminer l'ensemble du sens du texte, voire même l'esprit du lecteur. Dans ce sens, il est significatif que le romancier propose une critique dite « impressionniste », qui met l'accent sur une rencontre de la subjectivité du lecteur avec le texte, non sur l'étude de l'auteur.

Il est très probable que son vif intérêt pour les études folkloriques et philologiques, et pour la littérature à caractère populaire, ait conduit l'écrivain à privilégier le procédé qui met à l'arrière-plan la figure de l'auteur. De plus, rappelons que l'écriture de l'Histoire visait à effacer la présence de l'auteur autant que possible, en excluant sa subjectivité, particulièrement durant la seconde moitié du XIXe siècle ; nous avons observé que l'écrivain réactive souvent ces écritures scientifiques dans ses textes littéraires. Par ailleurs, sa condamnation du culte de l'originalité a été mentionnée plus haut. Reprenons encore une fois ses propos :

> Une seule louange nous touche, celle qui constate notre originalité, comme si l'originalité était quelque chose de désirable en soi et comme s'il n'y avait pas de mauvaises comme de bonnes originalités. [...] L'individualisme développé au point où nous le voyons est un mal dangereux. On songe, malgré soi, à ces temps où l'art n'était pas personnel, où l'artiste sans nom n'avait que le souci de bien faire, où chacun travaillait à l'immense cathédrale, sans autre désir que d'élever harmonieusement vers le ciel la pensée unanime du siècle.[1856]

Cette critique de l'individualisme excessif est accompagnée d'une exaltation de l'anonymat de l'artiste à la manière du Moyen Âge. Reprenons aussi son admiration pour les travaux des artisans anonymes de cette époque :

> Je vois de sublimes artisans qui bâtissent des cathédrales et ne disent point leur nom [...].[1857]

[1853] *Ibid.*, pp. 30-33 et 43.
[1854] M. Couturier, *op. cit.*, p. 22.
[1855] A. Brunn, *op. cit.*, p. 43.
[1856] « Apologie pour le plagiat – "Le Fou" et "L'Obstacle" », *op. cit.*, p. 539.
[1857] « M. Leconte de Lisle à l'Académie française », *op. cit.*, p. 94.

Dans ces idées d'A. France on peut déceler un refus de l'autorité des artistes sur les œuvres d'art, et une exaltation de la modestie. À cette tendance évidente à la suppression de l'autorité auctoriale, il est possible de rapporter les phénomènes de réécriture et de mise en cadre.

b. Décentrement dans le texte enchâssé

Mise en cadre et réécriture font apparaître une figure d'auteur redoublée. Dans la forme du recueil, l'auteur joue le rôle de l'éditeur ou du compilateur. Le « récit écouté » fait de l'auteur l'auditeur, qui reçoit l'histoire du narrateur ou le débat des personnages. Pour le « récit retrouvé », l'auteur se présente comme l'éditeur ou le traducteur, ou bien le philologue. Dans le « récit raconté », l'auteur prend la place du narrateur. Enfin à travers la réécriture, celui qui écrit l'hypertexte se présente à la fois comme l'auteur de ce dernier et le lecteur de l'hypotexte[1858]. Dans tous ces cas l'« auteur » n'est pas, ou plutôt fait semblant de ne pas être le créateur ayant l'autorité et la responsabilité sur l'histoire présentée. Ces rôles qu'il joue lui attribuent une place secondaire en le séparant de ses histoires par le « cadre » ; ce dédoublement rend la position de l'auteur équivoque, et aboutit à sa diminution. Nous avons déjà relevé que la réécriture a pour fonction de remettre en cause la notion d'« auteur », celle de son « originalité » en particulier. Il nous semble que c'est pour cette fonction de distanciation de l'« auteur » qu'Anatole France adopte volontiers la réécriture. Ne cherche-t-il pas à effacer l'individualité de l'auteur dans l'acte de répétition ?

Cependant, il faut noter qu'un tel effacement diffère de celui du roman moderne en général, en particulier celui de Flaubert. Au contraire du procédé courant qui rend la figure de l'auteur transparente, le procédé d'A. France insiste sur la présence du narrateur, qui est aisément confondu avec l'auteur, afin de le situer à l'extérieur du récit en présence du lecteur, de montrer cette exclusion distinctement au lecteur. De plus, tandis que le premier procédé n'empêche pas que la figure de l'auteur soit présente sur le plan de la création (l'auteur est toujours considéré comme créateur de son ouvrage), par le second la figure de l'auteur peut se cacher tant sur le plan narratif que sur le plan créatif. Il est donc possible de dire que notre écrivain laisse se confondre auteur et narrateur pour que l'expulsion du narrateur en dehors du récit entraîne en même temps celle de l'auteur en dehors de la place du créateur.

Réexaminons le texte du « Jongleur de Notre-Dame » pour préciser la posture du narrateur / auteur, au moyen des outils principaux de l'analyse de la narration proposés par Genette dans *Discours du récit*. En premier lieu, abordons la catégorie du « temps » du récit. Dans le texte du conte qui ne comporte pas d'indice temporel sur la datation ou sur la durée, sauf « Au temps du roi Louis », on ne voit aucune déformation de l'ordre temporel de l'histoire : le récit suit chronologiquement les événements de la vie de Barnabé en tant que

[1858] Voir « a. Qu'est-ce que la réécriture ? – intertextualité, répétition et variation » (II. 1. A. Aspects théoriques de la réécriture) dans la présente étude.

jongleur au miracle de Notre-Dame, en passant par son entrée dans la vie monastique, sans anticipation (prolepse) ni rétrospection (analepse)[1859].

Ce qui domine est l'alternance du « sommaire » et de la « scène », que Genette qualifie du procédé le plus ordinaire, jusqu'à la fin du XIXe siècle, pour faire la transition entre les « scènes » et les détacher sur le fond[1860]. La première partie du conte présente sur le mode du « sommaire » la vie du jongleur avant qu'il ne rencontre le prieur. Presque tous les verbes y apparaissent sous la forme de l'imparfait, qui marque l'habitude et la répétition ; cette partie relève aussi du récit « itératif »[1861] : « Les jours de foire, il étendait sur la place publique un vieux tapis tout usé, et, [...] il prenait des attitudes qui n'étaient pas naturelles et il mettait une assiette d'étain en équilibre sur son nez. La foule regardait d'abord avec indifférence »[1862], ou « [i]l ne manquait jamais, quand il entrait dans une église, de s'agenouiller devant l'image de la Mère de Dieu [...] »[1863], par exemple. Et dans la première moitié de la deuxième partie, la rencontre de Barnabé avec le prieur donne lieu à une « scène », qui réalise l'égalité de temps entre récit et histoire[1864], avec usage du discours direct. Ici, pour les autres phrases que les dialogues l'auteur utilise principalement le passé simple, qui est le temps du récit : « Compagnon, dit le moine, d'où vient que vous êtes habillé tout de vert ? », « Non point, mon père, répondit Barnabé », ou « Le moine fut touché de la simplicité du jongleur »[1865]. Après que Barnabé est devenu moine, on décrit les moines du couvent en revenant au « sommaire » à l'imparfait : « Dans le couvent où il fut reçu, les religieux célébraient à l'envi le culte de la Sainte Vierge »[1866].

Mais dans cette séquence, on rencontre trois paragraphes consacrés à un discours exceptionnel pour ce conte ; ils constituent, pour reprendre le terme de Genette, une « pause » descriptive[1867]. Le narrateur arrête le temps de l'histoire pour décrire en détail la figure de la Sainte Vierge des miniatures peintes par le frère Alexandre[1868] :

> On y voyait la Reine du Ciel, assise sur le trône de Salomon, au pied duquel veillent quatre lions ; autour de sa tête nimbée voltigeaient sept colombes, qui sont les sept dons du Saint-Esprit : dons de crainte, de piété, de science, de force, de conseil, d'intelligence et de sagesse. Elle avait pour compagnes six vierges aux cheveux d'or : l'Humilité, la Prudence, la Retraite, la Respect, la Virginité et l'Obéissance.
>
> À ses pieds, deux petites figures nues et toutes blanches se tenaient dans une

[1859] G. Genette, *Discours du récit*, *op. cit.*, p. 28.
[1860] *Ibid.*, p. 93.
[1861] *Ibid.*, pp. 114-115.
[1862] « Le Jongleur de Notre-Dame », *op. cit.*, p. 918.
[1863] *Ibid.*, p. 919.
[1864] G. Genette, *Discours du récit*, *op. cit.*, p. 90.
[1865] « Le Jongleur de Notre-Dame », *op. cit.*, p. 920.
[1866] *Ibid.*, p. 920.
[1867] G. Genette, *Discours du récit*, *op. cit.*, pp. 90-91.
[1868] « Le Jongleur de Notre-Dame », *op. cit.*, p. 921.

> attitude suppliante. C'étaient des âmes qui imploraient, pour leur salut et non, certes, en vain, sa toute-puissante intercession.
>
> Le frère Alexandre représentait sur une autre page Ève au regard de Marie, afin qu'on vît en même temps la faute et la rédemption, la femme humiliée et la vierge exaltée. On admirait encore dans ce livre le Puits des eaux vives, la Fontaine, le Lis, la Lune, le Soleil et le Jardin clos dont il est parlé dans le Cantique, la Porte du Ciel et la Cité de Dieu, et c'étaient là des images de la Vierge.[1869]

N'ayant pas de rapport direct à l'histoire, une telle pause descriptive est généralement étrangère à la narration traditionnelle du conte ou de la légende. Cette description relativement longue, par rapport à l'ensemble du texte, semble servir à la fois de description de l'art médiéval, du culte marial dans l'esprit du Moyen Âge, et de la figure de la Sainte Vierge pour préparer son apparition à la fin de l'histoire.

Après cette pause, le récit reprend la présentation des moines au moyen du « sommaire ». Enfin, la troisième partie du conte commence par montrer le héros affligé, en « sommaire » avec l'imparfait de répétition ou de durée. Vient ensuite une « scène » dans laquelle Barnabé entend les moines conter l'histoire d'un religieux, et avec une courte transition par le « sommaire » des actions de Barnabé, des moines, et du prieur, la fin culminante du conte constitue une « scène ». Dans cette « scène », l'auteur utilise le passé simple pour le récit « singulatif », ainsi que l'imparfait pour la durée d'action ou la description : « Ils virent Barnabé qui, devant l'autel de la Sainte Vierge, la tête en bas, les pieds en l'air, jonglait avec six boules de cuivre et douze couteaux », et « Ils s'apprêtaient tous trois à le tirer vivement de la chapelle, quand ils virent la Sainte Vierge descendre les degrés de l'autel pour venir essuyer d'un pan de son manteau bleu la sueur qui dégouttait du front de son jongleur »[1870]. Il nous semble que l'anticipation de la description de la Sainte Vierge empêche que cette scène impressionnante soit interrompue par la pause descriptive.

En deuxième lieu, examinons le « mode » du récit, c'est-à-dire les questions de « distance » et de « focalisation » narratives. Selon Genette, c'est la proportion entre la « mimésis » et la « diégésis » qui détermine la distance de la narration ; d'une part, la diégésis comme « récit pur », qui donne moins d'informations d'une manière indirecte et condensée, fait apparaître le narrateur tenu à distance, d'autre part, la mimésis comme « imitation », qui reproduit le détail pour montrer la scène par la représentation directe, fait oublier que c'est le narrateur qui raconte, et anéantit la distance de la narration[1871]. De ce point de vue, le récit sommaire et concis du « Jongleur de Notre-Dame » peut être globalement considéré comme diégétique et indirect. Bien que les paroles de Barnabé et du prieur constituent un récit

[1869] *Ibid.*, p. 921.
[1870] *Ibid.*, p. 923.
[1871] G. Genette, *Discours du récit*, *op. cit.*, pp. 164-171.

mimétique à travers le discours direct, au milieu du récit légendaire ce dialogue donne l'impression d'être plutôt stéréotypé que reproduit de façon réaliste. Genette affirme qu'un tel « discours rapporté » est adopté comme forme fondamentale du dialogue dès Homère[1872], et de plus, les verbes déclaratifs tels que « dit le moine » ou « répondit Barnabé »[1873], qui accompagnent nécessairement toutes les paroles, rappellent l'existence du narrateur. Ce récit de paroles n'empêche donc pas la dissociation du narrateur. D'autre part, c'est plutôt la dernière scène du récit qui est de caractère mimétique. La fréquence de l'imparfait donne la description scénique, tandis que l'alternance de l'imparfait et du passé simple produit différents cours du temps dans la simultanéité, comme le théâtre peut montrer à la fois différents personnages agissant. Ici, exceptionnellement, le récit semble se faire par la narration simultanée, et la distance de la narration semble se réduire.

À propos de la « focalisation », pour reprendre la distinction genettienne entre « focalisation zéro (récit non focalisé) », « focalisation interne », et « focalisation externe »[1874], on peut constater que l'essentiel du conte est raconté suivant la focalisation zéro. Le narrateur omniscient en dit plus que n'en sait aucun des personnages : il donne une vue d'ensemble sur la vie de Barnabé, et explique ce que ce dernier ne peut pas savoir comme les pensées du prieur et les détails des œuvres des moines. D'autre part, au contraire du texte médiéval du *Jongleur de Notre-Dame* qui maintient la focalisation zéro jusqu'au bout, le texte d'Anatole France connaît une « altération » à la fin du récit. Dans la seconde moitié de la troisième partie, le narrateur restreint la perspective pour dissimuler ce que sait Barnabé. La focalisation est confiée aux membres du couvent : « On se demandait, dans la communauté, pourquoi le frère Barnabé faisait des retraites si fréquentes. »[1875] De même que le changement de distance observé ci-dessus, ce changement de focalisation contribue à l'effet dramatique de concentration et de condensation au moment culminant et final, que nous avons mentionné plus haut[1876].

En troisième lieu, il s'agit de la « voix », renvoyant à la question : « qui est narrateur ? » ou « qui parle ? »[1877]. En ce qui concerne le temps de la narration, il est incontestable que le conte d'A. France adopte la narration « ultérieure », qui est le type le plus classique et majoritaire[1878]. Cependant, malgré un tel récit classique au passé et à la troisième personne, ce conte donne l'impression d'une convergence finale des temps du récit et de la narration[1879]. Cela tient à ce que la narration finit par une « scène » :

[1872] *Ibid.*, p. 176.
[1873] « Le Jongleur de Notre-Dame », *op. cit.*, p. 920.
[1874] G. Genette, *Discours du récit*, *op. cit.*, pp. 193-200.
[1875] « Le Jongleur de Notre-Dame », *op. cit.*, p. 923.
[1876] Voir « d. Question de la forme brève : conte » (II. 2. B. « Le Jongleur de Notre-Dame » d'A. France et « La Légende de saint Julien l'Hospitalier » de Flaubert) dans la présente étude.
[1877] G. Genette, *Discours du récit*, *op. cit.*, p. 190.
[1878] *Ibid.*, pp. 224 et 228.
[1879] *Ibid.*, pp. 228-230.

> Alors le prieur, se prosternant le visage contre la dalle, récita ces paroles :
> « Heureux les simples, car ils verront Dieu !
> — *Amen !* » répondirent les Anciens en baisant la terre.[1880]

Le récit est pratiquement interrompu au moment des paroles. Alors que nous venons d'observer que la description de la dernière scène diminue la distance entre le narrateur et l'objet de sa narration par l'effet scénique de la simultanéité, il en va de même d'une telle interruption du récit au milieu de la description ponctuelle ; cette simultanéité réduit l'écart entre le temps de la narration et le temps du récit. Cette forme de fermeture semble moderne par rapport à la narration traditionnelle du conte ou de la légende qui maintient la distance temporelle du récit, et qui ferme très souvent ce dernier par une formule de clôture ou par le commentaire du narrateur, en correspondance avec la formule d'ouverture. Et comme Genette compte parmi les fonctions du narrateur la « fonction idéologique » qui apparaît dans l'intervention d'un commentaire autorisé de l'action[1881], dans la version médiévale le narrateur introduit son commentaire, avec sa prière, à la fin du récit ; c'est le procédé habituel des œuvres édifiantes, religieuses ou non. La réécriture francienne rejette cette autorité de commentateur, qui est permise, ou nécessaire, au narrateur de la légende traditionnelle. Cette fin sans commentaire peut constituer à la fois une fermeture nette de l'histoire et une ouverture de l'interprétation possible chez le lecteur.

S'agissant des niveaux narratifs, en principe, dans le conte « Le Jongleur de Notre-Dame » on ne rencontre pas la distinction entre les niveaux « extradiégétique », « intradiégétique » et « métadiégétique ». Comme nous l'avons vu, à la différence des autres récits qui insèrent leurs récits dans un cadre narratif, ce conte n'a pas de cadre, au moins de manière explicite ; son histoire est racontée du début à la fin sur le premier niveau par le premier et unique narrateur, et il n'y a pas de mention à l'acte narratif. Mais, ici encore, on trouve une petite exception. Dans la troisième partie, « l'histoire d'un religieux qui ne savait réciter autre chose qu'*Ave Maria* »[1882] est mise dans la conversation des personnages pour constituer un récit au second degré. Suivant la catégorisation genettienne des types de relation entre le premier récit et le second récit inséré, on peut considérer ce cas comme le type de relation thématique qui fait du récit inséré l'analogue du premier récit[1883].

En dernier lieu, abordons la « personne » du narrateur, ou plutôt la relation du narrateur à l'histoire. Genette la définit par deux sortes de distinctions : d'une part, le narrateur peut être absent de l'histoire qu'il raconte (récit « hétérodiégétique ») ou présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte (récit « homodiégétique ») ; d'autre part, le

[1880] « Le Jongleur de Notre-Dame », *op. cit.*, p. 923.
[1881] G. Genette, *Discours du récit*, *op. cit.*, pp. 267-271.
[1882] « Le Jongleur de Notre-Dame », *op. cit.*, p. 922.
[1883] G. Genette, *Discours du récit*, *op. cit.*, pp. 241-243.

narrateur est extradiégétique ou intradiégétique[1884]. Selon cette catégorisation, le narrateur du « Jongleur de Notre-Dame » est du type « extradiégétique-hétérodiégétique », racontant une histoire d'où il est absent, au premier degré ; dans ce type le rapport du narrateur à l'histoire qu'il raconte est le moins étroit et le plus distant, et ce statut du narrateur ressemble fortement au statut du conteur typique des contes populaires ; c'est la forme narrative la plus simple. D'autre part, on voit le « je » du narrateur apparaître dans la première personne du pluriel, à travers des formules comme « Adam, notre père »[1885] et « Notre-Seigneur »[1886] ; cela révèle que le narrateur raconte cette histoire en qualité de chrétien.

Voilà la structure narrative du conte. Il est très intéressant de constater que toutes les déviations, soit la pause descriptive des miniatures, soit le changement de focalisation, accompagnent les modifications apportées à l'histoire. Le fait que les déviations narratives soient concentrées particulièrement dans la dernière scène du récit découvre l'intention de l'auteur d'insister sur cette scène par-dessus tout, avec l'effet dramatique. On peut dire que l'un des profits de la réécriture moderne consiste en une telle adoption de la forme souple et efficace de la narration. Par la transformation de la narration en forme plus moderne, le récit devient plus lisible pour les lecteurs modernes et peut produire un effet plus puissant sur eux. Néanmoins, cela n'empêche pas que ce texte donne l'impression d'être raconté sur le mode de la narration traditionnelle du conte. Les déviations narratives sont introduites et unies à la narration principale d'une manière naturelle et subtile, et le style demeure simple jusqu'au bout. De plus, cette liberté dans la forme narrative ne met pas en avant l'autorité du narrateur / auteur : comme nous l'avons vu, le narrateur s'en tient à une posture objective et extérieure, sans y insérer son interprétation. Et l'objectivité ou la distance de l'auteur est d'autant plus assurée que le lecteur sait que son ouvrage est une réécriture de l'histoire ancienne et connue.

À quoi sert-il d'éloigner l'auteur de son ouvrage et d'atténuer son autorité, si assidûment ? D'abord, on peut supposer qu'une telle opération a l'avantage d'exempter l'auteur de la responsabilité de son texte. Il semble que ce soit aussi le cas de Flaubert dans « La Légende de saint Julien l'Hospitalier », conte qui se termine par la note suivante :

> Et voilà l'histoire de saint Julien l'Hospitalier, telle à peu près qu'on la trouve, sur un vitrail d'église, dans mon pays.[1887]

En exprimant une nuance et une liberté avec les mots « à peu près », cette phrase détache de l'histoire l'auteur en tant que simple transcripteur, simple conteur ; ce qui rend le statut de l'auteur ambigu et irresponsable, et permet à cet écrivain athée de représenter la légende chrétienne sur un ton sérieux. Certes, le même effet est produit dans les textes d'Anatole

[1884] *Ibid.*, pp. 254-264.
[1885] « Le Jongleur de Notre-Dame », *op. cit.*, p. 918.
[1886] *Ibid.*, p. 920.
[1887] Flaubert, « La Légende de saint Julien l'Hospitalier », *op. cit.*, p. 129.

France utilisant la mise en cadre explicite. La dissociation de l'auteur et de l'ouvrage ménage une place dans laquelle le lecteur peut discerner un point de vue critique ou ironique de l'auteur.

Mais il est possible de voir un autre sens dans la posture modeste de l'auteur chez A. France. Par l'exclusion de l'auteur comme « intention » qui donne et définit les sens du texte, une sorte de hiérarchie des sens disparaît dans le texte ; tous les sens, tous les éléments, peuvent être juxtaposés à niveau égal, sans centre ni marge. Sans pôle ou critère qui ordonne et hiérarchise les sens du texte, on a de la difficulté à reconnaître le point de vue et l'idée de l'auteur. À ce prix, le texte sans hiérarchie ni centre peut correspondre au scepticisme francien qui rejette ces deux notions en privilégiant les marginaux et les humbles. Dans son article intitulé « "Noter sans suite ni transition" : déconstruction et reconstruction du récit d'enfance chez France, Loti et Proust », Valérie Dupuy observe dans les récits autobiographiques d'Anatole France une fragmentation et une discontinuité qui rejettent la cohérence, l'organisation et la hiérarchie au profit de la spontanéité[1888]. Elle observe que ces traits signifient un refus des formes traditionnelles du récit, voire même de la littérature[1889] ; de notre côté, nous pouvons rapporter cette « abolition de soi » et cette absence de « ligne directrice » du récit[1890] à l'abolition du centre sémantique du texte, une sorte de neutralisation des sens, appuyée sur le scepticisme francien.

L'*Histoire contemporaine*, entre autres, présente des personnages de partis opposés, leurs opinions sont juxtaposées et coexistent en l'absence du point de vue du narrateur / auteur. Guillaume Métayer relève que ce procédé d'A. France correspond à son « scepticisme délibérateur », et y voit les « pièges de polyphonie » qui incitent tous les lecteurs à se croire représentés dans cette œuvre[1891]. Pour « Le Jongleur de Notre-Dame », de même, comme le point de vue du narrateur n'apparaît pas nettement dans le texte pour donner de la valeur à certains de ses éléments, le sens demeure neutre et ambigu, et moins édifiant. La coexistence des éléments non organisés ni hiérarchisés ne rappelle-t-elle pas l'image de la « roue de la vérité » présentée dans « L'Humaine Tragédie » ? N'est-ce pas une mise en pratique de cette conception par l'écriture ? En tous les cas, il est possible de reconnaître dans le caractère de cette écriture décentrée, une ressemblance avec la particularité de la forme brève et simple qui produit une unité indivisible en excluant la catégorisation, la hiérarchisation et la logique.

De plus, bien que nous ayons affirmé que le conteur n'a pas la responsabilité de l'histoire qu'il raconte, il est à noter qu'en fait le conteur est responsable de son énonciation. Comme le fait remarquer A. Brunn[1892], dans la mesure où le conteur se charge volontairement

[1888] Valérie Dupuy, « "Noter sans suite ni transition" : déconstruction et reconstruction du récit d'enfance chez France, Loti et Proust », in *L'Ère du récit d'enfance (En France depuis 1870)*, sous la direction d'Alain Schaffner, Arras, Artois Presses Université, 2005, pp. 82-84.
[1889] *Ibid.*, p. 83.
[1890] *Ibid.*, pp. 82 et 83.
[1891] G. Métayer, *op. cit.*, p. 203.
[1892] A. Brunn, *op. cit.*, p. 26.

de présenter une histoire aux auditeurs, il prend presque la même responsabilité que l'auteur. La voix du conteur est neutre et transparente, dans le sens où elle est dépourvue de l'intentionnalité du narrateur. Mais si le conteur du conte populaire ou le troubadour acceptent de ranimer une histoire par leur vive voix, ils assurent que cette histoire mérite d'être racontée de nouveau. Bien que la voix même du conteur soit transparente, un sens positif s'attache à l'acte même de la narration.

Cela apparaît surtout dans les textes dont la mise en cadre n'est pas évidente et qui laissent identifier l'auteur au conteur traditionnel. Une telle posture du narrateur fournit un point de vue affirmant l'ensemble de l'univers de l'histoire, sans réserve ; le statut du narrateur du « Jongleur » en tant que chrétien confirme également cette attitude positive. Et l'acte même de l'auteur qui se livre à la « voix » du conteur, nous semble-t-il, a du sens dans cette affirmation. Même si notre écrivain apporte des modifications à l'hypotexte, cela peut équivaloir au changement apparu dans la répétition des histoires par les conteurs ; en effet, l'écrivain n'apparaît pas comme l'auteur, mais comme le narrateur qui reproduit fidèlement une histoire ancienne. Il est probable que dans la réécriture notre écrivain vise à ranimer l'ouvrage préexistant en se faisant la « voix » du conteur à la fois transparente et affirmative. On pourrait y reconnaître la valeur de l'art du conteur soulignée par Walter Benjamin, dans son essai intitulé *Le Conteur* (1936). À la différence du romancier qui écrit dans l'isolement en détachant son expérience de son récit, le conteur raconte une histoire en s'appuyant sur sa propre expérience, et cette expérience est ouverte sur l'échange avec les auditeurs dans la vie réelle[1893] ; le conteur peut soutenir son histoire par la vie et l'existence.

Dans les textes franciens, en empruntant la narration au conteur traditionnel, l'auteur ne se place pas au centre, mais en arrière de l'ouvrage. Ici, pour la présentation de l'histoire de ce point de vue qui l'assume totalement, le style simple et clair, qui ne fait entrevoir aucune arrière-pensée, apparaît d'une grande importance. À présent, nous pouvons à nouveau nous poser la question suivante : qu'est-ce que la simplicité pour Anatole France ?

[1893] Walter Benjamin, *Le Conteur*, *Œuvres*, t. III, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, pp. 114-151 (Folio Essais).

II. 4. L'ÉCRITURE DE LA PURETÉ ET LA FORME SIMPLE

II. 4. A. Critique de la langue : contraste entre la langue savante et la langue des simples

a. La Critique de la langue des contemporains et la valorisation de la langue des humbles

Dans *La Vie littéraire* on rencontre un grand nombre d'avis critiques sur la langue des artistes contemporains. Ce sont en particulier l'« écriture artiste » proposée par les Goncourt, le style des décadents et le style des symbolistes, qui font l'objet de la critique sévère d'Anatole France. Et ses reproches envers la langue « artiste » sont fréquemment accompagnés de l'éloge de la langue des humbles.

Tout d'abord, alors que l'article intitulé « À propos du "Journal des Goncourt" » développe principalement un avis favorable sur l'ouvrage des Goncourt, vers la fin de l'article, l'auteur ajoute les précisions suivantes :

> Mais on comprend mieux, quand on a lu le *Journal* de 1851 à 1861, comment une culture excessive de l'appareil nerveux, une tension constante de l'œil et du cerveau a produit « cette écriture artiste » [...]. Leur pensée et leur style, créés dans une atmosphère spéciale, n'ont pas la gaieté du grand air et la joie facile des formes que mûrit le soleil.[1894]

En soulignant l'« écriture artiste » des Goncourt par les guillemets, il fait remarquer la caractéristique de cette écriture qui est subtile à l'excès et manque de naturel ; c'est un style morbide. Même si le ton critique n'est pas si évident, l'ajout de ces quelques mots critiques témoigne du fait que l'écrivain ne peut passer sous silence cette question du style. Et dans le même article, bien que ce ne soit là pas en opposition avec l'« écriture artiste », l'auteur fait l'apologie des choses humbles :

> Il y a beaucoup à admirer chez une personne ordinaire. Sans compter que ce que nous y admirons se retrouve chez nous, et cela nous est doux. [...] Ce serait un livre intéressant que celui dans lequel une de ces pauvres âmes obscures s'expliquerait et expliquerait le monde avec une imbécilité dont la profondeur va jusqu'à la poésie.[1895]

Ici, il valorise les gens ordinaires et médiocres. Il est intéressant que le romancier aperçoive

[1894] A. France, « À propos du "Journal des Goncourt" » (le 20 mars1887), *La Vie littéraire*, première série, *op. cit.*, p. 91.
[1895] *Ibid.*, p. 88.

dans les « pauvres âmes obscures » et leur « imbécilité », la profondeur et la poésie ; il n'y a pas chez lui de rupture entre les unes et les autres.

D'autre part, nous avons rapidement évoqué plus haut le fait que le contraste des deux langues se trouve présenté dans l'article « Propos de rentrée : la terre et la langue »[1896]. L'auteur s'en prend carrément à l'écriture des artistes décadents :

> On parle pour s'entendre. C'est pourquoi l'usage est la règle absolue en matière de langue. Ni la science, ni la logique, ne prévaudront contre lui, et c'est mal s'exprimer que de s'exprimer trop bien. Les plus beaux mots du monde ne sont que de vains sons, si on ne les comprend pas. Voilà une vérité dont la jeune littérature n'est pas assez pénétrée. Le style décadent serait le plus parfait des styles, qu'il ne vaudrait rien encore, puisqu'il est inintelligible. Il ne faut pas trop raffiner ni pécher par excès de délicatesse.[1897]

Par opposition à ce reproche d'inintelligibilité et d'excès formel, A. France met l'accent sur la valeur de la langue du peuple :

> C'est le peuple qui fait les langues. Voltaire s'en plaint : « Il est triste, dit-il, qu'en fait de langues comme d'autres usages plus importants, ce soit la populace qui dirige les premiers pas d'une nation. » Platon disait au contraire : « Le peuple est, en matière de langue, un très excellent maître. » Platon disait vrai. 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. [...] C'est avec l'instinct qu'on crée. Il n'y ajoute point la réflexion.[1898]

En refusant l'opinion élitiste de Voltaire, l'auteur attribue les langues au peuple illettré pour faire valoir le charme de ses langues énergiques et dynamiques. Il ajoute que « [l]e langage s'est formé naturellement ; sa première qualité sera toujours le naturel »[1899], ce qui signifie qu'Anatole France accorde de l'importance avant tout au « naturel » du langage. En cela, la langue du peuple est supérieure à celle des décadents et des savants.

On peut trouver une trace de cette critique de la littérature de fin de siècle, d'une manière allusive, dans la « Préface » de la deuxième série :

> On ne trouvera plus dans ce volume que dans le précédent une étude approfondie de la jeune littérature. La faute en est sans doute à moi qui n'ai su

[1896] Voir « e. La "philologie" dans les textes d'A.France » (I. 1. C. La philologie) dans la présente étude.
[1897] « Propos de rentrée : la terre et la langue », *op. cit.*, p. 267.
[1898] *Ibid.*, p. 265.
[1899] *Ibid.*, p. 267.

> comprendre ni la poésie symboliste ni la prose décadente.[1900]

> Elles [les conditions techniques] n'intéressent en somme que l'amour-propre des auteurs.[1901]

Et ici encore, la création naturelle et spontanée est opposée à la « jeune littérature » :

> Mais ceux qui font les chefs-d'œuvres ne savent pas ce qu'ils font ; leur état de bienfaiteurs est plein d'innocence.[1902]

Pour l'écrivain, l'innocence ou le naturel constituent les critères principaux des chefs-d'œuvres. De plus, une telle idée rappelle le texte biblique des *Béatitudes* : « Heureux les simples d'esprit, le Royaume des Cieux est à eux » (*Matthieu*, 5. 3). Alors que le terme de « simples d'esprit » suscite des controverses pour les diverses traductions possibles : les pauvres d'esprit, les pauvres en esprit, etc., on voit à la fin du « Jongleur de Notre-Dame » une phrase « Heureux les simples, car ils verrons Dieu ! »[1903], qui semble mélanger ce verset et un autre verset : « Heureux les cœurs purs, car ils verront Dieu » (*Matthieu*, 5. 8). Comme le jongleur qui est un « humble » par opposition aux « savants » peut voir la Sainte Vierge, l'écrivain « innocent » et « spontané » peut accéder au chef-d'œuvre par sa « simplicité ». Ici, on voit l'esthétique d'Anatole France plus intuitive et instinctive que raisonnée ; alors que cet écrivain « classique » est censé être « apollinien », en fait, il paraît plutôt « dionysiaque ».

La condamnation du symbolisme est beaucoup plus nette et sévère dans l'article « M. Charles Morice ». L'auteur accuse en particulier l'obscurité des symbolistes :

> Je ne pardonne point aux symbolistes leur obscurité profonde. [...] J'aime la lumière. M. Charles Morice ne m'en promet pas assez pour mon goût. Je veux comprendre tout de suite, et c'est là une exigence qui lui paraît insoutenable.[1904]

> À mon sens, le poète ou le conteur, pour être tout à fait galant homme, évitera de causer la moindre peine, de créer la moindre difficulté à son lecteur.[1905]

Un tel reproche d'obscurité correspond à celui de l'inintelligibilité que nous venons de voir. Et dans le passage suivant, l'auteur développe sa critique en invoquant encore le peuple

[1900] A. France, « Préface », *La Vie littéraire*, deuxième série, *op. cit.*, p. 328.
[1901] *Ibid.*, p. 331.
[1902] *Ibid.*, p. 331.
[1903] « Le Jongleur de Notre-Dame », *op. cit.*, p. 923.
[1904] A. France, « M. Charles Morice » (le 19 août 1888), *La Vie littéraire*, deuxième série, *op. cit.*, pp. 518-519.
[1905] *Ibid.*, p. 519.

ignorant :

> [...] la langue est faite pour lui [le vulgaire profane] comme pour nous. J'ajouterai même qu'elle est faite par lui. Oui, « l'instrument merveilleux » est l'œuvre de la foule ignorante. Les lettrés y ont pour une assez petite part, et cette part n'est pas la meilleure. Voilà le grand point. La langue n'appartient pas en propre aux lettrés. Ce n'est pas un bien dont ils puissent user à leur guise. La langue est à tout le monde. L'artiste le plus savant est tenu de lui garder son caractère national et populaire ; il doit parler le langage public. S'il veut se tailler un idiome particulier dans l'idiome de ses concitoyens ; s'il croit qu'il peut changer à son gré le sens et les rapports des mots, il sera puni de son orgueil et de son impiété [...].
>
> Gardons-nous d'écrire trop bien. C'est la pire manière qu'il y ait d'écrire. Les langues sont des créations spontanées ; elles sont l'œuvre des peuples. Il ne faut pas les employer avec trop de raffinement. [...]
>
> Il est mauvais aussi d'employer trop de termes anciens et d'affecter l'archaïsme. [...] Je ne croirai jamais au succès d'une école littéraire qui exprime des pensées difficiles dans une langue obscure.[1906]

À travers cette opposition entre la langue obscure des symbolistes et la langue de la foule, on peut supposer que le « naturel » de la langue populaire est rapporté surtout à l'intelligibilité, à la clarté. De plus, il est aisé de relier ce reproche du raffinement excessif et de l'orgueil des artistes qui veulent changer la langue par « originalité », à l'admiration de la modestie.

L'archaïsme est également condamné dans l'article « Jean Moréas » :

> Du moins il n'est point banal, cet Athénien mignard, épris d'archaïsme et de nouveauté, qui combine étrangement dans ses vers le savoir élégant de la Renaissance et le vague inquiétant de la poésie décadente.[1907]

Le style de Moréas est pointé du doigt : « [q]uant à sa langue, à dire vrai, il faut l'apprendre. Elle est insolite et parfois insolente ».[1908]

Dans l'article intitulé « La Langue décadente », la critique envers cette dernière est très âpre, à ce point que l'accusation est portée contre tous les artistes de la génération d'Anatole France :

> L'esprit de la jeunesse littéraire, l'esprit français dans sa dernière sève, est atteint d'une

[1906] *Ibid.*, pp. 524-525.
[1907] A. France, « Jean Moréas » (le 21 décembre 1890), *La Vie littéraire*, quatrième série, *op. cit.*, p. 531.
[1908] *Ibid.*, p. 529.

épidémie qui ne lui permet plus de croître et de fleurir. Il s'étiole et se corrompt. Nous ne savons plus conduire notre intelligence et nous sommes de pauvres hallucinés, tristes jouets des sons et des couleurs.

La névrose nous a fait perdre la lucidité, la force et l'antique allégresse de notre intelligence. Nous agonisons en mâchant des mots déformés.

Le mal est ancien et nous sommes tous coupables. Nous, les aînés, nous avons péché par orgueil. Nous avons voulu écrire mieux que ceux qui écrivaient bien. Nous avons mis l'art au-dessus et en dehors de toutes choses : nous nous sommes considérés comme des mandarins. Ceux qui viennent après nous sont plus vains encore. Ils font de l'art un grimoire et se croient magiciens. J'ai pensé un moment qu'ils se moquaient de nous. J'avais tort. Ils sont sincères dans leur folie : C'est la folie de l'orgueil.

Ils sont sincères ; une affreuse maladie déprave leurs sens. Le langage décadent n'est que le commencement de l'aphasie qu'amène la paralysie générale.[1909]

On perçoit dans ces remarques un certain désespoir de l'écrivain quant à la littérature moderne. Il nous semble que la langue des symbolistes et celle des décadents ne diffèrent guère aux yeux d'A. France. Ici, apparaît la trace de son « classicisme » qui pourfend les névroses décadentistes de fin de siècle et recommande un retour aux formes claires et élégantes.

Le regard critique est posé non seulement sur la langue des artistes modernes, mais aussi sur la langue des savants. Dans l'article « Le Dictionnaire de l'Académie », ici encore, l'auteur affirme que c'est le peuple qui a des droits sur la langue, pour nier la puissance des académiciens :

Quant à porter un jugement sur l'usage, à vouloir le réformer, c'est ce qui passe le pouvoir des grammairiens et des académiciens. En matière de langue, le peuple est souverain. Son caprice est la loi. Ou plutôt, il n'a point de caprices ; il agit en vertu d'un instinct puissant et conformément aux lois naturelles, que la science découvre sans pouvoir y intervenir.

En matière de langage, les facultés créatrices des foules sont merveilleuses.[1910]

En outre, il attaque jusqu'à l'enseignement de la grammaire en privilégiant la langue naturelle et spontanée, au nom de son personnage, dans un des fragments de *Pierre Nozière* intitulés « Notes écrites par Pierre Nozière en marge de son gros "Plutarque" » :

[1909] A. France, « La Langue décadente » (le 28 octobre 1888), *La Vie littéraire*, sixième série, *op. cit.*, pp. 318-319.
[1910] A. France, « Le Dictionnaire de l'Académie » (le 31 août 1890), *La Vie littéraire*, sixième série, *op. cit.*, pp. 399-400.

> Ceux-là furent des cuistres qui prétendirent donner des règles pour écrire, comme s'il y avait d'autres règles pour cela que l'usage, le goût et les passions, nos vertus et nos vices, toutes nos faiblesses, toutes nos forces.
>
> Je tiens pour un malheur public qu'il y ait des grammaires françaises. Apprendre dans un livre aux écoliers leur langue natale est quelque chose de monstrueux, quand on y pense. Étudier comme une langue morte la langue vivante : quel contresens ! Notre langue, c'est notre mère et notre nourrice, il faut boire à même. Les grammaires sont des biberons. Et Virgile a dit que les enfants nourris au biberon ne sont dignes ni de la table des dieux ni du lit des déesses.[1911]

Et la critique ne se limite pas à ces élites intellectuelles. En ce qui concerne la tradition populaire, l'écrivain rejette même l'intelligence de l'instituteur du village en tant que destructeur du naturel, de la simplicité. Voici une phrase tirée de l'article « Contes et chansons populaires » :

> Mais, en général, l'instituteur n'est pas l'homme qu'il faut pour recueillir les traditions populaires. Il manque de simplicité. Il est enclin à embellir, à corriger.[1912]

Cela confirme que le romancier déteste le style artificiel et recherché, en faveur du style simple ; il faut éliminer le moindre élément factice au profit du naturel.

Comme nous l'avons vu plus haut[1913], dans les articles « Chansons populaires de l'Ancienne France » et « Contes et chansons populaires » A. France fait valoir la poésie de la littérature populaire. Retenons de nouveau ses éloges :

> [...] le peuple, le vieux peuple des campagnes est l'artisan de notre langue et notre maître en poésie. Il ne cherche point la rime riche et se contente de la simple assonance [...]. D'ailleurs, le vers de la chanson populaire est juste pour l'oreille ; il est limpide et clair, d'une brièveté que l'art le plus savant recherche sans pouvoir la retrouver ; l'image en jaillit soudaine et pure [...].[1914]

> Ce qui surprend et charme dans ces chansons de village, c'est le bon style et cette pureté de forme qui se devine dans la tradition littérale. [...] Et cette poésie est vivante, associée à la vie des hommes.[1915]

[1911] *Pierre Nozière*, *op. cit.*, p. 556.
[1912] « Contes et chansons populaires », *op. cit.*, p. 474.
[1913] Voir « -1. "Chanson populaire de l'Ancienne France" et "Contes et chansons populaires" » (I. 1. B. Le folklore – f. A. France et le folklore) dans la présente étude.
[1914] « Chansons populaires de l'Ancienne France », *op. cit.*, p. 97.
[1915] « Contes et chansons populaires », *op. cit.*, p. 470.

> « La littérature qui se sépare dédaigneusement du peuple est comme une plante déracinée...
>
> » C'est dans le cœur du peuple que doivent se retremper sans cesse la poésie et l'art, pour rester verts et florissants. [...] »
>
> Ainsi parle M. Émile Blémont dans son *Esthétique de la tradition* [...] .[1916]

Et encore une fois, l'applaudissement de la « poésie naturelle, née de l'amour et formée sans étude »[1917], donne lieu à une critique du factice :

> L'art se trahit toujours par quelque chose de froid ou d'emphatique, de bizarre ou de convenu.[1918]

La recommandation de la spontanéité et du naturel est reprise dans l'article « Le Missel des Femmes » :

> Ceux-là seuls écrivent bien qui ne songent pas à bien écrire.[1919]

Ici, la spontanéité et la modestie ne sont pas considérées comme caractère particulier à la langue populaire, mais comme condition nécessaire pour la bonne écriture en général.

Enfin, en consacrant un fragment du *Jardin d'Épicure* au sujet de la forme simple, Anatole France souligne la raison pour laquelle il la considère comme supérieure à la forme recherchée. Il mentionne encore l'« écriture artiste » en tant que représentante du style moderne qui poursuit la nouveauté :

> Tout ce qui ne vaut que par la nouveauté du tour et par un certain goût d'art vieillit vite. La mode artiste passe comme toutes les autres modes. Il en est des phrases affectées et qui veulent être neuves comme des robes qui sortent de chez les grands couturiers : elle ne dure qu'une saison. [...] Et il se trouve qu'en ce temps-ci, où nous vivons très vite, les écoles littéraires ne subsistent que peu d'années, et parfois que peu de mois. Je sais de très jeunes écrivains dont le style semble archaïque. C'est sans doute l'effet de ce progrès merveilleux de l'industrie et des machines qui emportent les sociétés étonnées. Au temps de MM. de Goncourt et des chemins de fer, on pouvait vivre encore assez longtemps sur une écriture artiste. Mais depuis la téléphone, la littérature, qui dépend

[1916] *Ibid.*, p. 478.
[1917] *Ibid.*, p. 456.
[1918] *Ibid.*, p. 456.
[1919] A. France, « Le Missel des Femmes », *La Vie littéraire*, cinquième série, Le Cercle du Bibliophile, *La Vie littéraire*, vol. III, *op. cit.*, p. 127.

> des mœurs, renouvelle ses formules avec une rapidité décourageante. Nous dirons donc avec M. Ludovic Halévy que la forme simple est la seule faite pour traverser paisiblement, non pas les siècles, ce qui est trop dire, mais les années.[1920]

L'écrivain rejette la nouveauté et l'affectation parce qu'elles ne sont pas capables de survivre ; et il affirme que seule la forme simple peut supporter l'épreuve du temps. Alors qu'il parle avec réserve dans cette citation (« non pas les siècles, ce qui est trop dire »), dans la suite l'auteur relève que « c'est précisément à ceux-là [des styles qui paraissent simples] que semblent attachées la jeunesse et la durée »[1921]. On peut supposer qu'il attribue également cette pérennité et cette universalité de la forme simple à la tradition et à la langue populaires.

Or, Anatole France est en fait sceptique quant à la constance des œuvres littéraires. Dans un fragment du même ouvrage il relève ainsi :

> Les mêmes œuvres se reflètent diversement dans les âmes qui les contemplent. Chaque génération d'hommes cherche une émotion nouvelle devant les ouvrages des vieux maîtres. Le spectateur le mieux doué est celui qui trouve, au prix de quelque heureux contresens, l'émotion la plus douce et la plus forte. Aussi l'humanité ne s'attache-t-elle guère avec passion qu'aux œuvres d'art ou de poésie dont quelques parties sont obscures et susceptibles d'interprétations diverses.[1922]

Et dans un autre fragment intitulé « Châteaux de cartes » il met en relief l'incertitude du fondement de la critique littéraire :

> Lorsque les hommes ont des admirations communes et qu'ils en donnent chacun la raison, la concorde se change en discorde. Dans un même livre ils approuvent des choses contraires qui ne peuvent s'y trouver ensemble. Ce serait un ouvrage bien intéressant que l'histoire des variations de la critique sur une des œuvres dont l'humanité s'est le plus occupée, *Hamlet,* la *Divine Comédie* ou l'*Iliade*.[1923]

Selon l'écrivain, les réceptions d'une œuvre par des publics divers ne peuvent pas être unanimes ni cohérentes ; en général, il est impossible qu'une œuvre d'art garde un sens à travers les époques diverses. Mais, il semble que pour cette instabilité, cette incertitude même, Anatole France accorde une grande importance à la clarté de la langue simple qui peut longtemps survivre ; elle résiste le mieux à l'instabilité.

Il est certain que c'est l'idée nationaliste de la philologie ou du folklore qui exerce une

[1920] *Le Jardin d'Épicure, op. cit.,* p. 442.
[1921] *Ibid.,* p. 443.
[1922] *Ibid.,* p. 453.
[1923] *Ibid.,* p. 498.

grande influence sur la critique d'Anatole France lorsqu'il souligne que la langue est propre au peuple ignorant et simple. La réitération du contraste des deux langues nous révèle que la louange de la langue des simples consiste avant tout dans l'objection contre la langue trop raffinée et torturée des jeunes artistes. En opposition avec l'obscurité, l'affectation et l'orgueil de ces derniers, l'écrivain privilégie la clarté, le naturel, la spontanéité et la modestie de la langue des simples. Ainsi l'écrivain souligne la poésie dans la littérature populaire, et fait remarquer que certaines des poésies populaires de la Gascogne « nous offrent cet intérêt particulier, qu'elles semblent avoir voulu exprimer l'inexprimable, dire l'ineffable, ce qui est précisément l'idéal de la poésie symbolique, le but de l'art nouveau et futur »[1924]. La simplicité de la langue des humbles n'est jamais insignifiante ni vide ; autrement dit, cette simplicité n'est pas « simple » dans son sens péjoratif. Nous avons déjà vu que la valeur de la littérature populaire peut égaler celle de la littérature classique[1925]. La modestie et le naturel des humbles sont à adopter par les écrivains. Aux yeux de France, la simplicité permet de gagner la vitalité et l'universalité, voire même la vérité ; tandis que l'art conduit au factice, le naturel conduit au vrai. Et le fait qu'il reconnaisse la « pureté » dans la poésie populaire nous suggère que la simplicité et la pureté s'équivalent à peu près chez le romancier.

b. Description ironique de la langue des intellectuels

Une telle conception se reflète dans les ouvrages fictionnels ; abordons la description des langues chez A. France. En ce qui concerne la langue des savants, on rencontre un certain nombre de figures caricaturées d'intellectuels manipulant la langue. En particulier, *Le Mannequin d'osier*, le deuxième volume de l'*Histoire contemporaine*, met en avant cette problématique de la langue. L'abbé Tabarit, aumônier de la prison, se présente comme personnage comique en raison de son désir de publier ses écrits dans un journal :

> Or les regards errants de M. Tabarit rencontrèrent un gros homme barbu, en costume de cycliste, qui passait sur le Mail. C'était Eusèbe Boulet, rédacteur en chef du *Phare*, journal radical. Aussitôt, quittant avec un prompt adieu le supérieur du séminaire et le maître de conférences, M. Tabarit joignit à grandes enjambées le journaliste, le salua, rouge d'émotion, tira de sa poche des papiers chiffonnés et les lui remit, non sans un tremblement des mains. C'étaient des notes rectificatives et des lettres complémentaires sur les derniers instants du jeune Lecœur. Ce bon prêtre, au terme de sa vie cachée et de son apostolat obscur, était devenu avide de réclame, insatiable d'interviews et d'articles.[1926]

[1924] « Contes et chansons populaires », *op. cit.*, p. 471.
[1925] Voir « - 3. "Promenades de Pierre Nozière en France" » (I. 1. B. Le folklore – f. A. France et la folklore) dans la présente étude.
[1926] *Le Mannequin d'osier*, *op. cit.*, p. 962.

La précipitation du prêtre pour rejoindre le journaliste et le contraste entre ces deux personnages, le journaliste habillé en cycliste et le prêtre confus devant lui, prêtent à rire. Laissé avec M. Bergeret, l'abbé Lantaigne, le supérieur du séminaire strict et pieux, s'exprime ainsi :

> « Voyez, dit-il à M. Bergeret, le mauvais air du siècle a gâté cet homme même qui s'achemine à la tombe par une longue voie de mérites et de vertus ; ce vieillard, humble et modeste sur tout le reste, est vain de publicité. Il veut être imprimé à toute force jusque dans la feuille anticléricale. »[1927]

Ici, l'acharnement à la renommée par l'écriture intellectuelle, le désir de bien écrire, sont décrits comme vanité un peu grotesque, qui perd l'homme sérieux et modeste.

Un autre homme d'Église, l'abbé Guitrel qui est un rival de l'abbé Lantaigne, montre lui aussi un ridicule en ce qui concerne la langue. Bien que professeur d'éloquence sacrée érudit et conservateur, il fréquente le théâtre pour « prendre une leçon de déclamation »[1928] dans le jeu des comédiens, en se déguisant même en habit laïque :

> C'est la diction et le geste des acteurs qui l'occupaient. Il étudiait leurs intonations, leur démarche, le jeu de leur physionomie avec l'application intéressée d'un vieux sermonnaire curieux de surprendre le secret des mouvements nobles et des accents pathétiques.[1929]

Cette étude secrète et assidue d'un jeu de scène laïque, en vue de l'appliquer à l'éloquence sacrée, donne une impression de comique et de ridicule. Ici encore, l'auteur voit une vanité dans le personnage qui veut raffiner son langage, qui veut bien parler.

D'autre part, dans la conversation entre M. Bergeret et un chemineau ingénu nommé Pied-d'Alouette, on repère une critique de la parole de l'homme judiciaire. Pied-d'Alouette a été gardé en prison à tort et parle ainsi du juge :

> – M. le juge Roquincourt, il parle bien. J'ai entendu personne qui parle si bien et si vite. On n'a pas le temps de comprendre. On peut pas répondre.[1930]

La parole simple du chemineau témoigne de l'obscurité de la parole autoritaire et peu aimable du juge.

[1927] *Ibid.*, p. 962.
[1928] *Ibid.*, p. 888.
[1929] *Ibid.*, p. 889.
[1930] *Ibid.*, p. 895.

Cette sorte de critique de la langue judiciaire apparaît à plusieurs reprises chez A. France ; on peut supposer que les procès de l'Affaire Dreyfus l'ont incité à réfléchir sur le système et la langue judiciaires. La nouvelle intitulée « Crainquebille » (dans *Crainquebille, Putois, Riquet et plusieurs autres récits profitables*) met en scène une tragédie du décalage et du malentendu, entre la langue des intellectuels et la langue des simples. Voici la scène du procès de Crainquebille, marchant ambulant, qui est accusé d'avoir insulté un agent, par méprise :

> Le président Bourriche consacra six minutes pleines à l'interrogatoire de Crainquebille. Cet interrogatoire aurait apporté plus de lumière si l'accusé avait répondu aux questions qui lui étaient posées. Mais Crainquebille n'avait pas l'habitude de la discussion, et dans une telle compagnie le respect et l'effroi lui fermaient la bouche. Aussi gardait-il le silence, et le président faisait lui-même les réponses ; elles étaient accablantes. Il conclut :
>
> « Enfin, vous reconnaissez avoir dit : "Mort aux vaches !"
>
> – J'ai dit : "Mort aux vaches !" parce que monsieur l'agent a dit : "Mort aux vaches !" Alors j'ai dit : "Mort aux vaches !" »
>
> Il voulait faire entendre qu'étonné par l'imputation la plus imprévue il avait, dans sa stupeur, répété les paroles étranges qu'on lui prêtait faussement et qu'il n'avait certes point prononcées. Il avait dit : « Mort aux vaches ! » comme il eût dit : « Moi ! tenir des propos injurieux, l'avez-vous pu croire ? »
>
> M. le président Bourriche ne le prit pas ainsi.
>
> « Prétendez-vous, dit-il, que l'agent a proféré ce cri le premier ? »
>
> Crainquebille renonça à s'expliquer. C'était trop difficile.[1931]

D'un côté, faute de compétence pour manipuler la langue, Crainquebille est incapable d'expliquer ce qu'il veut dire, et d'un autre côté, le juge qui « faisait lui-même les réponses » n'est pas disposé à comprendre ses paroles maladroites. Et l'avocat de Crainquebille, lui non plus, n'entend pas l'accusé qui « n'avait pas l'habitude de la parole »[1932], de sorte qu'il prononce un plaidoyer inadéquat. Après l'interrogatoire, comme Pied-d'Alouette, Crainquebille se dit :

> « Ils parlent trop vite, ces messieurs. Ils parlent bien, mais ils parlent trop vite. On peut pas s'expliquer avec eux... Cipal, vous trouvez pas qu'ils parlent trop

[1931] A. France, « Crainquebille », dans *Crainquebille, Putois, Riquet et plusieurs autres récits profitables* (1904), *Œuvres*, t. III, *op. cit.*, p. 730.
[1932] *Ibid.*, p. 729.

vite ? »[1933]

La langue habile, mais vaine, des hommes judiciaires ne peut pas atteindre la vérité et accable l'innocent.

Dans le même recueil on rencontre encore un conte qui a pour objet la problématique de la langue judiciaire. Le conte « Monsieur Thomas » raconte l'histoire d'un juge austère et honnête qui s'appelle Thomas de Maulan. En cherchant à constater si un instituteur a assis un enfant sur un poêle rouge, M. Thomas interroge trente enfants de l'école qui « lui répondirent mal d'abord, mieux ensuite, très bien enfin »[1934], et recueille les trente dépositions concordantes. Le narrateur – intradiégétique – note sur ce point :

> Mais ce dont il [M. Thomas] ne s'aperçut point, c'est qu'il leur avait lui-même, sans le vouloir, dicté et appris par cœur leur témoignage.[1935]

De plus, le narrateur révèle que « les témoignages recueillis par un magistrat instructeur sont tous du même style »[1936] ; c'est parce qu'il fait corriger la langue courante des témoins par la langue judiciaire. À l'occasion d'un interrogatoire pour une autre affaire, il pose une question à M. Thomas :

> « Pourquoi, demandai-je alors, ne recueillez-vous pas les dépositions telles qu'elles vous sont apportées, au lieu de les traduire dans une langue qui n'est pas celle du témoin ? »
>
> M. Thomas me regarda avec surprise et me répondit avec tranquillité :
>
> « Je ne sais ce que vous voulez dire. Je recueille les dépositions aussi fidèlement que possible. Tous les magistrats en font autant. Et l'on ne cite pas, dans les annales de la magistrature, un seul exemple d'une déposition altérée ou tronquée par un juge. Si, conformément à l'usage constant de mes collègues, je modifie les termes mêmes employés par les témoins, c'est que les témoins, comme ce Duval que vous venez d'entendre, s'expriment mal et qu'il serait contraire à la dignité de la justice de recueillir des termes incorrects, bas, et souvent grossiers, quand il n'y a pas nécessité à le faire. Mais je crois que vous ne vous rendez pas un compte exact, cher monsieur, des conditions dans lesquelles se fait une instruction judiciaire. Il ne faut pas perdre de vue l'objet même que se propose le magistrat en recueillant et en groupant les témoignages. Il doit non seulement s'éclairer, mais éclairer le tribunal. Il ne suffit pas que la lumière

[1933] *Ibid.*, p. 733.
[1934] A. France, « Monsieur Thomas », dans *Crainquebille, Putois, Riquet et plusieurs autres récits profitables*, *op. cit.*, p. 826.
[1935] *Ibid.*, p. 826.
[1936] *Ibid.*, p. 827.

> se fasse dans son esprit : il faut qu'il la fasse dans l'esprit des juges. Il importe donc qu'il mette en évidence les charges qui parfois sont dissimulées dans le récit équivoque ou diffus d'un témoin comme dans les réponses ambiguës du prévenu. S'ils étaient enregistrés sans ordre ni méthode, les témoignages les plus probants paraîtraient faibles, et la plupart des coupables échapperaient au châtiment.[1937]

En recevant cette réponse, le narrateur exprime ses inquiétudes : « ce procédé qui consiste à préciser la pensée flottante des témoins, ce procédé [...] n'est-il pas dangereux ? », « [d]u moins, monsieur Thomas, votre manière de faire a-t-elle cet inconvénient que le témoin, quand vous lui lisez sa déposition, ne peut guère la comprendre, puisque vous y avez introduit des termes dont il n'a pas l'usage et dont le sens lui échappe »[1938]. Mais M. Thomas ne les tient pas pour graves. On peut déceler dans ce passage l'inquiétude personnelle de l'auteur quant à la justice, et plus profondément sa défiance envers un usage trop policé de la langue.

Dans ces cas, c'est toujours la rupture linguistique qui est mise en cause. Non seulement les récits sur la justice reflètent la préoccupation d'A. France envers la question sociale et actuelle, mais encore ils constituent un lieu qui permet de soulever le plus nettement le problème des niveaux de langue : l'écart entre la langue savante et la langue populaire peut amener jusqu'à une tragédie pitoyable. À propos de cette question, le point de vue de l'auteur est critique et ironique pour les intellectuels qui méprisent la langue des simples, et il semble imputer tout le mal à leur mépris orgueilleux, car le mépris et l'orgueil les trompent et les détournent de la vérité. L'écrivain prend parti pour les simples, malgré la maladresse de leur langue.

c. La Langue des simples et le silence

À présent, examinons la langue des personnages simples. On rencontre différents personnages qui sont marqués par la simplicité ou la naïveté dans les ouvrages d'Anatole France. En premier lieu, les pauvres, comme Pied-d'Alouette ou Crainquebille, sont souvent décrits comme dotés d'un caractère simple. Comme nous venons de le voir, pour ces deux personnages l'auteur insiste sur leur ignorance et leur respect pour les intellectuels qui « parlent trop bien ». On remarque qu'A. France donne des traits de simplicité à leur langage, et il est possible de reconnaître les mêmes traits dans les paroles de ces deux personnages. D'abord, celles-ci sont très courtes, et même si elles occupent quelques lignes, elles sont composées de phrases brèves :

> « Je connais des endroits meilleurs. Mais ils sont éloignés. Il ne faut pas avoir

[1937] *Ibid.*, pp. 827-828.
[1938] *Ibid.*, p. 828.

> peur de marcher. Le pied est bon. Mais je ne peux pas mettre des bons souliers, parce que j'y suis pas accoutumé. Quand on m'en donne des bons, je les ouvre. »[1939]

Ils ne peuvent pas prononcer de phrases compliquées, pas plus qu'ils ne peuvent expliquer des choses compliquées. Et puis, comme le mot « bon » (ou « bons ») est répété trois fois dans la dernière citation, la répétition du même mot ou de la même phrase est fréquente dans leurs paroles : on a vu que Crainquebille répète lui-aussi la phrase de « Mort au vaches ! ». Ces traits soulignent la gaucherie de leur langue. De plus, comme on le voit dans les citations ci-dessus, les paroles des deux personnages sont marquées par l'ellipse de « ne » : « On peut pas répondre », « Cipal, vous trouvez pas qu'ils parlent trop vite ? », etc. Cela donne une impression de vulgarité et d'oralité. D'autre part, nous avons évoqué plus haut un autre pauvre nommé Gestas[1940]. Bien qu'il soit poète, la parole de ce personnage n'a pas l'air raffinée. Il ne parle pas beaucoup et sa réflexion n'est pas expliquée dans sa parole. Et de même que dans les cas précédents, la plupart de ses paroles se caractérisent par la brièveté, la vulgarité et l'oralité : un appel comme « Oh ! hé ! le curé ! Oh ! hé ! le vicaire ! »[1941], ou un dialogue avec un suisse de l'église au rythme haché (« Qu'est-ce que vous voulez ? / – Je veux me confesser. / – On ne se confesse pas à cette heure-ci. / – Je veux me confesser. / – Allez-vous-en. / – Je veux voir le curé. [...])[1942], par exemple. Ces paroles rudes produisent un échec de la communication ; Gestas ne peut pas être accueilli dans l'église. Avec tous ces traits de simplicité, les paroles des pauvres font contraste avec les paroles prolixes, prétentieuses et linguistiquement correctes, des classes aisées.

En deuxième lieu, les enfants constituent une catégorie des personnages simples chez Anatole France qui a une prédilection pour le souvenir de l'enfance ; l'écrivain y fait valoir l'innocence et l'ignorance des enfants. En ce qui concerne la problématique de la langue, il est à noter qu'on rencontre parfois dans les récits autobiographiques un épisode qui présente une discordance entre l'enfant et la langue. Le deuxième chapitre du *Livre de mon ami* commence par la phrase suivante : « Je ne savais pas lire »[1943]. Dans le premier récit de *Pierre Nozière*, intitulé « L'Histoire sainte et le Jardin des plantes », le narrateur raconte un souvenir de sa vieille bible en estampes. Ici, ce n'est pas l'histoire écrite mais l'image des estampes qui attire l'esprit du petit enfant et qui se grave dans sa mémoire :

> J'avoue que je démêlais mal, dans ma vieille bible, la suite des événements, et que je me perdais dans les guerres des Philistins et Amalécites. Ce que j'admirais le plus

[1939] *Le Mannequin d'osier, op. cit.*, p. 893.
[1940] Voir « c. François Villon – 4. Reprise des textes de Villon par A. France » (I. 2. B. Les objets d'intérêt d'A. France dans le Moyen Àge) dans la présente étude.
[1941] « Gestas », *op. cit.*, p. 944.
[1942] *Ibid.*, p. 945.
[1943] *Le Livre de mon ami, op. cit.*, p. 462.

> en ces peuples c'étaient leurs coiffures, dont la diversité m'étonne encore.[1944]

À propos de sa vieille bible, le narrateur ne parle que des images visuelles qui ont nourri son imagination, et il n'utilise pas le verbe « lire », mais « voir ». Et dans le même récit, on rencontre des phrases qui expliquent la difficulté de maîtriser la langue chez l'enfant :

> Il y avait plusieurs raisons à mon silence. D'abord, à cinq ans, on éprouve de grandes difficultés à expliquer certaines choses. C'est la faute des grandes personnes, qui comprennent très mal ce que veulent dire les petits enfants.[1945]

Il est intéressant que les adultes soient censés être responsables de l'incompréhension envers la langue des enfants.

Un des récits du *Petit Pierre* (1919), intitulé « Alphonsine », met l'accent sur l'incapacité de parler du petit enfant. Une fillette de sept ans, nommée Alphonsine, pique les mollets de Pierre avec une épingle, en l'embrassant. À cause de la douleur, il la frappe et hurle. Mais leurs mères qui admiraient la gentillesse d'Alphonsine et qui ne voyaient pas Alphonsine piquer Pierre, accusent ce dernier. Il est incapable de dissiper ce malentendu :

> Enfin, elle [la mère de Pierre] demeurait interdite et troublée devant le mystère de ma perversité. Je ne pouvais pourtant pas le lui expliquer, si je ne savais pas parler. Le peu de mots que je parvenais à balbutier ne m'étaient d'aucun secours en cette circonstance.[1946]

Si innocent et si puéril que soit cet épisode, il n'en est pas moins une petite tragédie du malentendu causée par une langue malhabile.

Dans un autre récit du même volume, « Le Génie est voué à l'injustice », un malentendu se produit encore entre Pierre, âgé de quatre ans, et sa mère. Ayant fait une grande découverte en dessin, Pierre va montrer son œuvre à sa mère. Mais faute de capacité d'explication, il ne peut pas lui faire comprendre ce qui est admirable sur son dessin : il ne peut que répéter « regarde » et « tu ne vois pas »[1947]. Enfin, il fond en larmes et déchire son chef-d'œuvre, et sa mère se plaint qu'il soit nerveux ; c'est encore une fin malheureuse. De plus, dans la suite de ce récit, Pierre se heurte à la difficulté de la grammaire :

> [...] ma mère m'avait appris assez vite à former passablement mes lettres. Sachant un peu écrire, je pensai que rien ne m'empêchait de composer un livre. J'entrepris, sous les

[1944] *Pierre Nozière, op. cit.*, p. 488.
[1945] *Ibid.*, p. 491.
[1946] A. France, *Le Petit Pierre, Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 850.
[1947] *Ibid.*, pp. 856-857.

> yeux de ma chère maman, un petit traité théologique et moral. Je le commençai en ces termes : « Qu'est-ce que Dieu... » et aussitôt je le portai à ma mère pour lui demander si cela était bien ainsi. Ma mère me répondit que c'était bien, mais qu'à la fin de cette phrase il fallait un point d'interrogation. Je demandai ce que c'était qu'un point d'interrogation.
>
> « C'est, dit ma mère, un signe qui marque qu'on interroge, qu'on demande quelque chose. Il se met après toute phrase interrogative. Tu dois mettre un point d'interrogation puisque tu demandes : "Qu'est-ce que Dieu ?" »
>
> Ma réponse fut superbe :
>
> « Je ne le demande pas. Je le sais.
>
> – Mais si ! tu le demandes, mon enfant. »
>
> Je répétai vingt fois que je ne le demandais pas, puisque je le savais, et je me refusai absolument à mettre ce point d'interrogation qui m'apparaissait comme un signe d'ignorance.
>
> Ma mère me reprocha vivement mon obstination et me dit que je n'étais qu'un sot.[1948]

En apparence, c'est un récit comique sur l'ignorance du petit enfant. Cependant, il semble montrer la difficulté fondamentale du langage, difficulté de mettre en concordance l'idée qu'on veut exprimer avec le système grammatical.

Outre ces désaccords entre l'enfant et la langue, on voit que la langue populaire ou l'oralité sont liées à l'enfance. Toujours dans *Le Petit Pierre*, on trouve un récit intitulé « Mélanie », qui raconte le départ de la vieille bonne Mélanie. Vers la fin du récit, le narrateur affirme qu'« [a]utant et plus que ma mère elle-même, Mélanie forma mon langage »[1949]. Et il souligne son ignorance et le caractère populaire de sa langue : « tout ignorante qu'elle était, elle parlait bien » ; « Mélanie parlait peuple et paysan » ; « On retrouvait sur ses lèvres la diction fluide et légère des aïeux. Ne sachant point lire, elle prononçait les mots comme elle les avait ouïs dans son enfance, et ceux de qui elle les avait entendus étaient des ignorants qui avaient puisé le langage à ses sources naturelles. Aussi Mélanie parlait-elle naturellement et comme il faut »[1950]. On peut y reconnaître une admiration pour la langue populaire ; et il semble significatif que les textes qui portent sur la tradition populaire, tels que « Dialogue sur les contes de fées » (dans *Le Livre de mon ami*) ou « Promenades de Pierre Nozière en France » (dans *Pierre Nozière*), soient insérés dans les recueils des récits d'enfance. Le récit de « Mélanie » est accompagné d'une note dans laquelle le narrateur évoque une histoire

[1948] *Ibid.*, p. 857.
[1949] *Ibid.*, p. 953.
[1950] *Ibid.*, pp. 953-954.

contée par Mélanie[1951]. De même, *Pierre Nozière* contient un chapitre intitulé « Les Contes de maman », qui présente cinq contes racontés par la mère du narrateur[1952]. Bien que ces contes ne soient pas à proprement parler des contes populaires, l'évocation du conte oral est présente. Du reste, notons qu'on rencontre souvent des fragments des chansons chantées par des personnages, surtout dans *Le Petit Pierre*[1953], pour y introduire l'oralité.

En troisième lieu, il nous faut mentionner le cas des saints, ou des personnages assimilés. Alors qu'il y a des saints savants dans les contes légendaires d'Anatole France, sauf l'héroïne du conte « Sainte Euphrosine », les saints intelligents et élevés ont tendance à finir par perdre la dignité du saint, comme Paphnuce (*Thaïs*) ou saint Nicolas (« Le Miracle du grand saint Nicolas »). Rappelons que le héros de « L'Humaine Tragédie » se perd du fait de l'acquisition de la compétence linguistique[1954]. Le personnage de Fra Giovanni est celui qui montre le mieux que la sainteté est reliée à la simplicité de la langue. Pour Jeanne d'Arc, elle aussi, le problème de la langue apparaît dans la scène du procès, à travers l'opposition entre la naïveté de la paysanne et les ruses des juges qui veulent la prendre au piège[1955].

De plus, nous avons déjà vu qu'A. France met en question la voix de Jeanne d'Arc[1956]. L'oralité se trouve souvent évoquée pour les personnages saints. Dans le roman *Thaïs* l'esclave Ahmès chante des cantiques à Thaïs[1957], et il meurt comme un martyr en chantant[1958]. Thaïs, de son côté, chante des rondes avec les enfants errants[1959] ; les paroles de ces chansons sont introduites dans le texte. Étant donné que cette héroïne est à la fois comédienne et musicienne, c'est plutôt la musicalité qui est signalée par ces descriptions. Et nous pouvons citer le cas de Barnabé dans « Jongleur de Notre-Dame ». Au début du conte, le jongleur « attir[e] les enfants et les badauds par des propos plaisants qu'il tenait d'un très vieux jongleur et auxquels il ne changeait jamais rien »[1960]. Cela souligne dans le jongleur un rôle de conteur, et de porteur d'une tradition orale.

Dans la plupart des cas, l'écrivain adopte la forme simple du conte ou de la nouvelle pour les récits légendaires, ce qui invite à y voir l'image de la tradition populaire et orale. Non seulement le texte du récit mais aussi les paroles des personnages saints donnent l'impression d'être formelles et stéréotypées. Voici une parole d'Oliverie dans « La Légende des saintes Oliverie et Liberette » :

[1951] *Ibid.*, p. 953.
[1952] *Pierre Nozière*, *op. cit.*, pp. 507-519. Tous ces contes sont tirés de *Nos Enfants* (1886), avec des modifications.
[1953] *Ibid.*, pp. 879, 896, 915, 918 et 919.
[1954] Voir « b. Questions religieuses » (II. 2. A. « L'Humaine Tragédie » d'A. France et « Frate Dolcino » de Marcel Schwob) dans la présente étude.
[1955] Voir « b. Les jugements négatifs et les réticences franciennes » (I. 2. A. L'image du Moyen Âge et sa place dans l'Histoire aux yeux d'A. France) dans la présente étude.
[1956] Voir « - 4. Problématique de la présentation de Jeanne d'Arc » (I. 2. B. Les objets d'intérêt d'A. France dans le Moyen Âge – a. Jeanne d'Arc) dans la présente étude.
[1957] A. France, *Thaïs*, *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 758.
[1958] *Ibid.*, p. 765.
[1959] *Ibid.*, p. 764.
[1960] « Le Jongleur de Notre-Dame », *op. cit.*, p. 918.

> « Sire Bertauld, dit-elle, vous révélez des mystères inouïs. Mais il n'est pas toujours facile de distinguer la vérité de l'erreur. Il nous en coûterait de quitter l'amour de Diane. Toutefois, faites-nous paraître un signe de la vérité de vos paroles et nous croirons en Jésus crucifié. »[1961]

À la différence des pauvres et des enfants ignorants, les saints franciens qui ne sont pas tous dépourvus d'intelligence, ne parlent pas d'une manière incorrecte ou insuffisante. Cependant, leur parole stéréotypée et brève, ainsi que la forme simple et brève du récit, évoque la simplicité et la naïveté de la tradition populaire ; et une telle simplicité renforce celle de l'esprit des saints.

En dernier lieu, l'écrivain donne la parole même aux êtres non humains. Pour déployer les pensée naïves d'un petit chien nommé Riquet (« Pensée de Riquet »), il adopte la forme du fragment qui est une forme simple et brève[1962]. Et parmi ces fragments, on rencontre celui qui traite précisément du thème de la langue :

> Je parle quand je veux. De la bouche du maître il sort aussi des sons, qui forment des sens. Mais ces sens sont bien moins distincts que ceux que j'exprime par les sons de ma voix. Dans ma bouche tout a un sens. Dans celle du maître il y a beaucoup de vains bruits. Il est difficile et nécessaire de deviner la pensée du maître.[1963]

Cette remarque sur la langue humaine suivant le point de vue du chien renverse les idées reçues sur la langue. Il nous semble que ce paragraphe ne présente pas seulement une incompréhension ridicule du chien mais la complexité et le raffinement de la langue humaine qui produisent beaucoup de mots insignifiants dans la communication. En effet, cela nous rappelle la critique d'A. France envers l'écriture des décadents : « Les plus beaux mots du monde ne sont que de vains sons, si on ne les comprend pas. »[1964]

Dans le conte « Le Petit Soldat de plomb » il fait parler les poupées. Parmi les poupées rangées dans une vitrine, le protagoniste qui est le petit soldat de plomb est doté d'un caractère rude, et ses paroles ont un ton vulgaire : « Ne croyez pas que je sois un homme qu'on mène voir les poules pisser. Et voulez-vous que je vous coupe les oreilles ? »[1965] L'intéressant est qu'il raconte une histoire à l'intérieur du conte : le narrateur « je » intervient fréquemment dans cette narration en tant qu'auditeur, pour reproduire le lieu de la narration

---

[1961] « La Légende des saintes Oliverie et Liberette », *op. cit.*, p. 899.
[1962] A. France, « Pensées de Riquet », dans *Crainquebille, Putois, Riquet et plusieurs autres récits profitables*, *op. cit.*, pp. 765-769.
[1963] *Ibid.*, p. 766.
[1964] « Propos de rentrée : la terre de la langue », *op. cit.*, p. 267.
[1965] A. France, « Le Petit Soldat de polmb », dans *L'Étui de nacre*, *op. cit.*, p. 1021.

orale et vivante, animé par l'échange entre le narrateur et l'auditeur[1966].

Ainsi, la simplicité de la langue est exprimée non seulement sur le plan du vocabulaire, de la grammaire et du style, mais encore sur le plan formel (l'adoption de la forme simple) et thématique (l'évocation du thème ou de la question de la langue simple). Il est évident que l'écrivain lie étroitement la simplicité de l'esprit à celle de la langue. En particulier, il est à noter que l'oralité s'impose parmi les traits de la langue des simples. Dans son article sur l'« Oralité » Lucie Robert énumère plusieurs formes de l'oralité dans la littérature écrite des XIXe et XXe siècles, dont nous avons vu certaines chez A. France : le rappel de motifs ou genres de la tradition orale, la mise en scène de personnages qui racontent, l'utilisation des « mots ordinaires », le recours aux expressions populaires, etc.[1967] D'après elle, dans la modernité, c'est contre la rhétorique que l'imitation de la langue parlée est introduite dans la langue littéraire afin de lui donner plus de « naturel »[1968]. De même que chez les folkloristes et les romantiques, la poésie naturelle et spontanée de la littérature orale est opposée à la poésie savante et artificielle[1969], l'oralité s'attache à la langue des gens simples et spontanés pour faire contraste avec la langue des gens intelligents chez Anatole France.

Par ailleurs, au-delà de l'oralité, les simples sont en fait voués plutôt au silence. Qu'il s'agisse des pauvres ignorants ou du petit Pierre, ils ne peuvent que se taire lorsqu'ils ont de la difficulté à s'exprimer via la langue. Dans ces cas, le geste tend à prendre le relais. Ainsi, pour sa première apparition, la comédienne Thaïs impressionne les spectateurs, en jouant le rôle de Polyxène uniquement par le geste, sans prononcer un mot[1970]. Vers la fin du roman, elle représente « les actions des femmes fortes et des vierges sages de l'Écriture »[1971] pour l'édification des religieuses, et c'est encore son geste qui est expressif. L'abbesse dit à Paphnuce : « tu aurais été touché toi-même, si tu l'avais vue, dans ces pieuses scènes, répandre des pleurs véritables et tendre au ciel ses bras comme des palmes »[1972]. Le jongleur Barnabé, de son côté, fait de l'acrobatie devant la statue de la Sainte Vierge en silence, à la différence du jongleur du texte médiéval qui parle à la Mère de Dieu en jonglant[1973]. Le spectacle muet s'impose dans le cas de ces deux personnages. Pour le chien Riquet, ses yeux et ses gestes sont assez expressifs pour que son maître Bergeret ainsi que le narrateur puissent saisir ses pensées, dans *L'Anneau d'améthyste* (1899)[1974] et *M. Bergeret à Paris* (1901)[1975].

[1966] *Ibid.*, pp. 1019-1023.
[1967] Lucie Robert, « Oralité », in *Le Dictionnaire du littéraire*, *op. cit.*, p. 427.
[1968] *Ibid.*, p. 427.
[1969] Voir « I. 1. B. Le folklore » dans la présente étude.
[1970] *Thaïs*, *op. cit.*, pp. 753-756.
[1971] *Ibid.*, p. 861.
[1972] *Ibid.*, p. 861.
[1973] Voir « b. La réécriture » (II. 2. B. « Le Jongleur de Notre-Dame » d'A. France et « La Légende de saint Julien l'Hospitalier » de Flaubert) dans la présente étude.
[1974] A. France, *L'Anneau d'améthyste*, *Œuvres*, t. III, *op. cit.*, chapitres VI (pp. 64-80), XII (pp. 104-107), et XIX (pp. 140-145).
[1975] A. France, *M. Bergeret à Paris*, *Œuvres*, t. III, *op. cit.*, chapitres I (pp. 193-198), II (pp. 199-203), et VII (pp. 226-230). D'après l'appendice établi par M.-C. Bancquart, dans l'article paru le 28 février 1900 dans *Le Figaro*,

Et même si on peut donner la parole aux poupées au gré de son imagination, elles sont essentiellement des êtres muets. Il est possible qu'A. France voie une poésie dans leur silence même en mentionnant dans ses textes les poupées[1976], les marionnettes[1977] et les marionnettes de doigt[1978] à plusieurs reprises : dans l'article « La Tempête » il se réclame d'un éloge des marionnettes par l'écrivain Paul Margueritte qui affirme que « [l]eur allure de vérité surprend, inquiète. Dans leurs gestes essentiels tient l'expression complète des sentiments humains », et il ajoute qu'« il est très difficile aux actrices et surtout aux acteurs vivants de se rendre poétiques »[1979]. Sur ce point, il est significatif que dans *Le Mannequin d'osier*, M. Bergeret garde absolument le silence vis-à-vis de sa femme infidèle et la néglige[1980] ; afin de l'inviter à quitter leur appartement, il a recours à la force du silence.

L'oralité et le silence s'opposent apparemment. Néanmoins, nous pouvons considérer qu'ils ont ceci en commun de relever de la communication non verbale : la première constitue la communication par la voix, et le second la communication par le geste ; l'une et l'autre sont de l'expression corporelle. Dans son étude intitulée *Le Silence du texte. Poétique de la Décadence*, Jean de Palacio compte, lui aussi, les éléments vocaux tels que l'exclamation, l'interjection et l'onomatopée, parmi les représentations littéraires du silence ; le silence et la voix sont opposés à la parole[1981]. Comme l'abbé Guitrel accorde une grande importance à l'effet de la diction et du geste, et que le silence de M. Bergeret est plus efficace que l'accusation éloquente, ces expressions non verbales sont pertinentes même parmi les personnages intelligents. Certes, la simplicité de la langue des saints et celle des pauvres et des petits ne sont pas de même caractère. Mais dans tous les cas, la langue savante et recherchée est destinée à s'éloigner de la vérité, à l'opposé de la langue simple. Et malgré sa maladresse, la langue des simples est appréciée par l'auteur, qu'il s'agisse des « bonnes paroles de Pied-d'Alouette »[1982], ou du « bon langage français »[1983] de la vieille servante. Comme les hommes du XIXe siècle ont tendance à chercher l'origine, l'essentiel, dans la simplicité naturelle de la tradition populaire et de l'esprit du Moyen Âge, notre écrivain ne reconnaît-il pas dans la langue simple une capacité d'exprimer l'essentiel, la vérité ?

Dans l'histoire littéraire la « voix » possède différents sens, différentes images. Tantôt

---

l'auteur de « Pensées de Riquet » était M. Bergeret (*ibid.*, pp. 421-425).

[1976] A. France, *Nos Enfants*, *Œuvres complètes illustrées*, *op. cit.*, t. IV, Édition Balzac (anciennement Calmann-Lévy), 1944, « Le Jour de Catherine » (pp. 53-55) et « La Convalescence » (pp. 63-64).

[1977] *Le Livre de mon ami*, *op. cit.*, pp. 535-539 ; A. France, « Les Marionnettes de M. Signoret » (le 10 juin 1888), *La Vie littéraire*, deuxième série, *op. cit.*, pp. 464-468 ; « La Tempête », *La Vie littéraire*, deuxième série, *op. cit.*, pp. 595-602 ; « Hrotswitha aux marionnettes », *La Vie littéraire*, troisième série, *op. cit.*, pp. 23-31 ; *Le Jardin d'Épicure*, *op. cit.*, pp. 434-436.

[1978] « L'Humaine Tragédie », *op. cit.*, p. 669 ; *Le Petit Pierre*, *op. cit.*, pp. ; A. France, *La Vie en fleur*, *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, pp. 1051-1062.

[1979] « La Tempête », *op. cit.*, p. 596.

[1980] *Le Mannequin d'osier*, *op. cit.*, chapitres IX (pp. 933-938) et XVI (pp. 985-997).

[1981] Jean de Palacio, *Le Silence du texte. Poétique de la Décadence*, Leuven, Belgium, Peeters, 2003, pp. 8-9.

[1982] *Le Mannequin d'osier*, *op. cit.*, p. 893.

[1983] *Le Petit Pierre*, *op. cit.*, p. 953.

elle renvoie à la mort pour sa fugacité, tantôt elle renvoie à la vie pour son caractère corporel ; d'une part, elle évoque l'érotisme par son caractère sensuel, d'autre part, détachée du corps, elle est liée à ce qui est inhumain ou divin[1984]. Entre autres choses, ce qui nous intéresse ici, c'est que, surtout dans le régime classique, la voix est opposée à la langue articulée ou écrite, qui se rapporte à la stabilité, à la raison, à la vérité et à Dieu ; la voix est considérée comme instable, suspecte, individuelle, et éloignée de la vérité. En même temps, à travers la tradition oratoire ou rhétorique, on reconnaît depuis toujours les effets de la voix corporelle comme beaucoup plus puissants que ceux de l'écriture, et troublants, séduisants et dangereux au point que la culture est obligée de contrôler la voix. La voix est plus proche de la nature, et provient directement de l'âme pour exposer une vérité intime[1985] ; par cette vitalité, la voix charnelle dépasse la langue articulée et logique. Il est évident que notre écrivain adopte la voix naturelle, vitale et humaine, non la voix inhumaine ou reliée à la mort. Même si la voix corporelle est attachée plutôt à la vérité individuelle, A. France, qui accorde une grande importance à l'esprit des gens ordinaires, pauvres et bas, pourrait aboutir à une sorte de vérité universelle au-delà de la vérité intime et individuelle. D'ailleurs, l'intérêt pour la voix du peuple dans l'étude historique, le folklore et la philologie, n'était-il pas l'intérêt pour ce qui échappe à la transcription en lettres, ce qui est indicible ?

D'autre part, en ce qui concerne le silence, J. de Palacio fait remarquer que celui-ci s'impose dans les textes des décadents, ici encore, afin d'exprimer l'indicible, l'au-delà du langage, et d'aboutir à l'essentiel. Il voit dans l'essor des formes brèves chez eux, une démarche cherchant le silence du texte, et relève que ce mouvement repose sur une prise de conscience de l'impuissance de la parole, une méfiance à l'égard du langage usé, venue de Mallarmé ; il existe un écho de l'idée selon laquelle « il n'y a rien de nouveau sous le soleil »[1986]. Il est très intéressant qu'on puisse reconnaître une parenté entre les décadents et A. France dans cette attitude vis-à-vis du silence. Cependant, même si l'écrivain partage avec eux certaines idées, notamment celle de « rien de nouveau sous le soleil », son sens de la langue, du mot, diffère sensiblement du leur. D'une part, les décadents veulent éviter la répétition de ce qui est déjà dit, et faire des mots des contenants vides pour les détacher des contenus usés et donner de nouveaux sens. D'autre part, Anatole France, lui, affirme la répétition de ce qui est déjà écrit ; de plus, comme il s'intéresse beaucoup à l'étymologie, il tient un mot pour une entité chargée d'une longue histoire, de même qu'un bâtiment ou une

[1984] Serge Zenkine, « Voix déplacées, voix déformées : pour une phénoménologie du corps romantique », in *La Voix dans la culture et la littérature françaises (1713-1875)*, études réunies et présentées par Jacques Wagner, (Actes du colloque du Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques, Université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand, 10, 11, 12 septembre 1997), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2001, pp. 351-361 ; Jacques Wagner, « La bouche et la plume. Finale en forme de ballade en quatre mouvements, en l'honneur de la voix », in *ibid.*, pp. 365-393.
[1985] J. Wagner, *ibid.*, pp. 365-393, et J. Wagner « La voix pensée, la voix représentée, la voix pratiquée dans la culture et la littérature françaises de 1713 à 1875 », in *La Voix dans la culture et la littérature françaises (1713-1875)*, *op. cit.*, pp. 13-22.
[1986] J. de Palacio, *op. cit.*, pp. 1-11 et 215- 227.

pierre sur lesquels l'Histoire, ou l'histoire, est gravée. Au contraire du silence des décadents qui tend vers le vide, le néant obscur, le silence du texte francien semble chercher à exploiter le plein sens, la pleine vie des mots, à faire apparaître leur plénitude.

Chez Anatole France, la langue simple et la forme simple, ainsi que l'oralité et le silence, semblent tous contribuer à l'expression d'une sorte de vérité qui ne peut pas être exprimée par la langue, par la logique. En effet, chez l'écrivain, les personnages simples et humbles ont un caractère illogique : les gens pauvres et les enfants ne peuvent pas s'exprimer d'une manière logique ; ainsi, par exemple, dans le conte « La Légende des saintes Oliverie et Liberette » Oliverie qui demande un signe de la vérité est, pour son caractère logique, moins vertueuse que Liberette qui ne le demande pas[1987]. De même que l'esprit des simples, leur oralité et leur silence, ou plutôt leur geste, sont illogiques et gardent ce qui n'est pas différencié ni articulé par la logique ou la raison. Nous pouvons supposer qu'Anatole France fait valoir la simplicité de la langue dans ses textes moins pour représenter le caractère d'un certain groupe des gens, comme les pauvres, les enfants ou les saints, que pour s'approcher de la vérité au moyen de cette langue. Dans les œuvres franciennes, ainsi que l'oralité et le geste, la langue simple, ou la simplicité même, doit correspondre à ce qui n'est pas logique, voire ce qui dépasse la logique ; de plus, il est probable que cette vérité illogique ne réside pas dans le vide, mais dans la plénitude du silence, du non-dit ou de la voix vitale. Alors que les décadents cherchent à exprimer l'indicible par la voie de l'incompréhensibilité, de l'obscurité, l'écrivain ne les tolère jamais ; pour sa part, même l'inexprimable peut, et doit, apparaître dans la simplicité, la clarté.

En fait, selon Ph. Hamon, de même que la mise en cadre ou la présentation du narrateur, l'expression orale et corporelle sont tous les signaux privilégiés de l'ironie dans le texte littéraire, qui sont capables d'insérer le double message et de produire un décalage dans le texte[1988]. Malgré cela, dans le conte du « Jongleur » en particulier, il ne les utilise pas au profit de l'ironie : ni narrateur ni texte ne présentent de signe d'ironie, de double sens. Il semble qu'une certaine vérité apparaît à travers la simplicité sincère, franche et modeste dans le texte.

À présent, il nous faut aborder la vérité qui réside dans la simplicité d'Anatole France, ce qui nous ramène à la roue de la vérité de « L'Humaine Tragédie » ainsi qu'à la simplicité et à la pureté dans « Le Jongleur de Notre-Dame ».

[1987] « La Légende des saintes Oliverie et Liberette », *op. cit.*, pp. 899-902.
[1988] Ph. Hamon, *L'Ironie littéraire*, *op. cit.*, pp. 71-108.

II. 4. B. Simplicité, pureté, harmonie – vers une écriture de la pureté

a. La Simplicité et la pureté

Jusqu'ici, nous n'avons pas complètement précisé la définition de la notion de « simplicité », alors qu'elle est fréquemment apparue, tantôt pour qualifier l'esprit et l'art du peuple ou du Moyen Âge, tantôt pour indiquer le caractère d'un style ou d'une forme littéraire. Quant à la notion de « pureté », en réalité, elle a été évoquée rarement par rapport à celle de « simplicité ». Avant d'aborder la simplicité et la pureté chez Anatole France, examinons à nouveau la définition de ces deux notions qui se ressemblent, et la différence entre elles.

D'abord, en ce qui concerne la « simplicité », les remarques de Mariane Bury, dans *La Nostalgie du simple. Essai sur les représentations de la simplicité dans le discours critique au XIXe siècle*, nous sont très instructives pour en saisir la signification à l'époque du romancier, surtout dans la critique littéraire. Dans cet essai M. Bury souligne le fait que même dans la critique du XIXe siècle qui est l'époque du romantisme et du symbolisme, la « simplicité » héritée de l'esthétique classique subsiste pour constituer un idéal esthétique ou même un critère d'une valeur sûre[1989]. Selon elle, c'est l'ambiguïté de cette notion de « simplicité », recouvrant plusieurs domaines différents et infiniment ramifiée dans les directions les plus diverses, qui a permis la survie de cette notion dans la critique moderne[1990]. En effet, l'ambiguïté et la difficulté de la définition de la « simplicité » semblent provenir du fait qu'on a recours à ce terme spontanément, comme si sa signification était évidente par l'intuition du sens commun au point de se passer d'explication de la définition[1991]. Là, il est significatif que la « simplicité » ait un caractère intuitif.

La simplicité recommandée dans la tradition rhétorique renvoie à l'emploi des mots de tous les jours, propres et adaptés à l'idée ou à la chose exprimées, éliminant les ornements superflus[1992]. C'est conforme à la notion de style simple chez A. France. En ce qui concerne la définition de la « simplicité » même proposée dans les dictionnaires[1993], on y voit deux sens fondamentaux : l'antonyme de « complication », d'une part, et l'antonyme de « composé » ou l'absence de mélange, d'autre part. Pour le premier, M. Bury cite un exemple du mécanisme simple, qui est aisé à utiliser[1994]. Et le second fait songer aux atomes indivisibles[1995]. De telles définitions sous une forme négative, comme « *absence* de mélange » et « *non* compliqué », doivent être la raison pour laquelle cette notion est difficile à saisir et à expliquer. Les sens éthique, esthétique et philosophique du terme sont développés par rapport à ces sens matériels.

[1989] Mariane Bury, *La Nostalgie du simple. Essai sur les représentations de la simplicité dans le discours critique au XIXe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2004, pp. 9-25, 41-46 et 229-232.
[1990] *Ibid.*, pp. 32, 36, 45-46 et 51.
[1991] *Ibid.*, p. 40.
[1992] *Ibid.*, pp. 22-23.
[1993] *Ibid.*, pp. 37-41.
[1994] *Ibid.*, p. 37.
[1995] *Ibid.*, pp. 37-38.

Sur le plan éthique, la simplicité renvoie aux caractères positifs, tels que la naïveté, l'ingénuité, la sincérité et la modestie ; mais en même temps, poussée à l'excès, elle a des sens péjoratifs comme la niaiserie et la crédulité. Dans son sens philosophique et scientifique, la notion de simplicité est associée à l'essentiel, l'absolu, et jusqu'à la vérité même[1996]. Et dans le domaine esthétique ou littéraire, la simplicité correspond à la perfection, au comble de l'art, au critère du génie, aux antipodes de l'affectation et de la recherche. Pourtant on ne peut pas oublier que le terme ne suggère pas moins la facilité et la platitude[1997]. Il semble que tous ces sens dérivés tiennent de l'« absence de quelque chose » : de duplicité, d'intelligence, de superflu, d'artifice... Les sens positifs ou négatifs de ce terme dépendent de ce qui est absent. Dans ce sens, la notion de simplicité est proche de celle de vide ou de néant.

Même si le sens fondamental de la simplicité est lié au vide, la tradition de la littérature et de la philosophie voit dans le terme de simplicité des notions qui dépassent sa définition usuelle logique. D'abord, c'est le « sublime ». M. Bury fait remarquer que chez les critiques du classicisme comme Boileau, la simplicité est rapprochée de l'expression du sublime ; la grandeur des pensées peut apparaître dans la simplicité d'expression, et à l'inverse, le sublime consiste à dire de grandes choses par l'expression simple[1998]. Il est donc possible d'exprimer l'individu original par la simplicité naturelle et universelle. Pour les tenants du style simple, la vraie simplicité apparaît dans le style qui reste simple tout en étant fin et nuancé[1999], et qui s'oppose à la platitude et au vide. Comme le souligne M. Bury, une telle simplicité comme l'expression du sublime ne repose pas sur la rhétorique ; le style simple s'oppose au style sublime dans les classifications des rhétoriques[2000]. Il serait difficile d'expliquer, d'une manière raisonnable et logique, comment un petit nombre de mots simples est capable de présenter de grandes choses. C'est pourquoi l'intuition s'impose dans la perception de la simplicité. Il faut un goût sûr pour reconnaître la simplicité, distinguer la vraie simplicité de la simplicité superficielle et plate[2001]. Appartenant à la dimension de la sensation et de l'intuition, la simplicité dépasse la codification, la raison et la logique. De plus, par cette capacité de concilier les choses contradictoires – la forme plate et l'idée profonde, la rhétorique classique et la poétique romantique, l'imitation et l'originalité, l'universel et l'individu –, et par le fait que le terme de simplicité sert de charnière qui relie différentes notions de différentes dimensions, telles que la philosophie, l'éthique, la littérature, le monde des idées et le monde des phénomènes, à travers l'étendue de son sens, la simplicité constitue une notion unificatrice, qui permet la réunion de choses opposées au-delà du raisonnement[2002]. Il est très significatif que M. Bury rattache souvent l'harmonie et la plénitude à la notion de

[1996] *Ibid.*, pp. 39 et 49.
[1997] *Ibid.*, p. 230.
[1998] *Ibid.*, pp. 25-32.
[1999] *Ibid.*, pp. 30-31.
[2000] *Ibid.*, p. 26.
[2001] *Ibid.*, pp. 32-37.
[2002] *Ibid.*, pp. 25-46.

simplicité.

En outre, la simplicité est rapportée à la dimension mystique, dans la mesure où la simplicité est assimilée à l'absolu, à l'essentiel[2003]. De même qu'on perçoit par l'intuition la simplicité sublime dans l'œuvre d'art, c'est par la voie immédiate et irréductible aux analyses que la quête mystique du mystère de la vie vise la vérité la plus simple. Et la vertu de la simplicité comme la modestie désintéressée ou l'oubli de soi, est reliée à l'approche mystique qui cherche l'unité avec l'essentiel, la vérité, à travers l'abolition de soi. Ici, la simplicité réside à la fois dans le procédé et l'objectif de la quête. La mystique souligne ainsi la nature irrationnelle et intuitive de la simplicité. M. Bury relève que la dimension mystique du néoplatonisme répond à un besoin des esprits du XIXe siècle, en précisant que la première traduction en français des *Ennéades* de Plotin date de 1857[2004].

Il est regrettable que cet essai sur la simplicité ne mentionne guère celle d'Anatole France[2005] ; ce qui peut témoigner du fait que l'écrivain est pris pour un tenant du classicisme académique sclérosé, dont la simplicité scolaire serait opposée à la vraie simplicité. Malgré cela, on peut percevoir une parenté entre les critiques du XIXe siècle et A. France, au sujet de l'idéal de simplicité. Il va sans dire que la simplicité avancée par l'écrivain n'est pas la simplicité plate et banale, mais la simplicité sublime et pleine, qui peut concilier les contradictoires. Cependant, il faut noter une différence entre lui et les critiques. M. Bury met l'accent sur le fait que pour ces derniers, l'idéal de simplicité est avant tout une valeur définitivement perdue, et que l'âme moderne plus subtile et plus complexe que l'âme des anciens ne peut jamais retrouver ; c'est pourquoi la notion de simplicité est assimilée à l'enfance et à l'origine primitive. Cette aspiration nostalgique à la simplicité s'appuie sur la sensation d'une rupture avec la tradition du génie français, et implique le désir impossible de restituer une continuité de la tradition. En revanche, nous avons relevé plus haut que le romancier ne souligne pas la rupture historique, en illustrant l'humanité inchangée dans la continuité ininterrompue de l'Histoire. On peut en déduire que chez A. France, l'idéal de simplicité n'est ni révolu ni nostalgique, mais constitue une valeur invariante et actuelle, sur le plan esthétique ainsi que sur le plan moral.

Par ailleurs, comme les textes franciens en question traitent de thèmes relatifs au christianisme, il convient de considérer la notion de simplicité dans la tradition de la théologie. Selon le *Dictionnaire de spiritualité*[2006], en principe, l'usage du terme de simplicité dans le domaine religieux n'est pas si différent de l'usage courant du terme : dans l'*Écriture* et les

[2003] *Ibid.*, pp. 48-52.
[2004] *Ibid.*, pp. 49-50.
[2005] M. Bury cite les critiques d'A. France sur les symbolistes, pour donner un exemple de l'incompréhension envers leur idéal de simplicité (*ibid.*, pp. 158 et 164). Le nom de l'écrivain est présent aussi dans une citation brève de l'éloge de Proust sur le parler d'A. France (*ibid.*, p. 227).
[2006] *Dictionnaire de spiritualité. Ascétique et mystique, doctrine et histoire*, t. XIV, fondé par M. Viller, F. Cavallera, J. de Guibert et A. Rayez, constitué par A. Derville, P. Lamarche et A. Slignac de la compagnie de Jésus, Paris, Beauchesne, 1990, pp. 892-921.

livres des théologiens, on entend par la « simplicité » la sincérité, l'intégrité, l'innocence, la modestie ou l'humilité. Tenue pour la vertu suprême des chrétiens, la simplicité se réfère aussi à la générosité pour les voisins et la fidélité à Dieu, et caractérise les bienheureux et l'idéal de la vie monastique. La notion de simplicité apparaît très souvent en tant qu'antonyme de la « duplicité », pour évoquer l'unicité du cœur ou de la foi sans division des pensées, ainsi que l'unité avec Dieu. En même temps que la simplicité est la qualité que Dieu exige de l'homme, la simplicité constitue la qualité de Dieu lui-même ; le terme renvoie à l'absolu ou à l'essence, comme il indique la vérité absolue et extrême dans les domaines philosophiques et scientifiques. Ainsi, la simplicité est encore étroitement reliée à la mystique. Le mysticisme tend à considérer la simplicité comme l'approche de l'unité, l'attitude nécessaire pour entendre et voir Dieu, et lui obéir. Dans ce sens, la simplicité voisine souvent avec le « silence ».

D'autre part, on retrouve le sens négatif du terme dans le discours religieux : la simplicité comme l'absence de savoir ou de culture. Cette facette négative est souvent évoquée avec un questionnement autour de la sagesse, qui est quelque peu compliquée. En principe, l'idéal du christianisme privilégie la modestie intellectuelle par rapport à la sagesse, ce qui permet de mettre à égalité dans l'amour de Dieu les simples, bas et humbles, et les savants. La phrase concluant le conte de « Jongleur » : « Heureux les simples, car ils verront Dieu ! »[2007], rappelle cette doctrine. Ce qui semble péjoratif dans la simplicité ne l'est pas dans le royaume de Dieu ; le côté négatif de la simplicité n'existe que sur la terre. Néanmoins, en réalité, les théologiens ne peuvent pas identifier la simplicité vertueuse à la simplicité qui tombe en sottise. Il arrive donc qu'ils exhortent la simplicité à s'accompagner de prudence. Ne refusant pas la sagesse, les savants distinguent la simplicité niaise de la simplicité sainte qui est acquise à force de sueurs ; la simplicité doit résider à la fois dans un point de départ à la recherche des choses spirituelles, dans une attitude prise au cours de la recherche, et dans un aboutissement de la recherche. Cela nous rappelle la sagesse comme seconde ignorance dont parle Pascal : « l'ignorance qui vient après la science »[2008]. C'est encore la simplicité qui n'est pas vide mais pleine.

Par ailleurs, on pourrait dire que cette notion de simplicité est en effet fondamentale dans le christianisme, qui place en son centre la figure modeste et petite d'un enfant pauvre, le Christ. Cette spécificité permet de combiner le divin au modeste, plus aisément que les autres religions. Et il est probable que cette douceur d'une figure divine et l'idée de la réunion des contraires attirent Anatole France.

De même que dans l'usage quotidien, dans le domaine du christianisme la notion de simplicité est marquée par une ambiguïté, et pour cela, elle recouvre et rassemble différentes

[2007] « Le Jongleur de Notre-Dame », *op. cit.*, p. 923.

[2008] Voir « - 1. *L'Imitation de Jésus-Christ* aux yeux de Michelet » (I. 2. B. Les objets d'intérêt d'A. France dans le Moyen Âge – d. *L'Imitation de Jésus-Christ*) dans la présente étude.

dimensions. Entre autres, il est à noter que la simplicité est très souvent rapprochée d'une connaissance immédiate et non intellectuelle, renonçant au raisonnement.

En ce qui concerne la notion de « pureté », une parenté avec celle de « simplicité » est très nette. En effet, la « pureté » se trouve souvent invoquée pour l'explication du sens de la « simplicité », en particulier pour celui de la simplicité comme innocence, intégrité ou absolu ; en particulier dans le domaine religieux, la simplicité est à peu près identifiée à la pureté. Selon la définition des dictionnaires[2009], la pureté signifie avant tout l'absence de mélange ; il en est de même de la simplicité. La connotation de « pureté » se développe à partir de cette signification : l'absolu, la perfection, la limpidité, l'exactitude, l'innocence, la chasteté, la virginité, la droiture, l'ingénuité, etc. L'adjectif « pur » qualifie aussi l'état de ce qui est seulement tel, comme la simplicité plate. Mais, opposée à l'état altéré, corrompu, vicié, la notion de pureté tend au sens positif, soit dans le sens matériel, soit dans le sens philosophique ou moral ; autrement dit, elle renvoie plutôt à l'absence de défaut.

Cette tendance est plus évidente dans l'usage théologique[2010]. Dès l'Ancien Testament, la pureté est rapportée au sacré, et l'impureté au profane. Dans l'ordre moral, la notion de pureté renvoie à l'absence de souillure du péché, plus concrètement, à la charité, à la rectitude sexuelle et à l'orthodoxie. Du reste, ici encore, on utilise le terme de pureté pour indiquer à la fois la divinité même et la condition d'accès à Dieu ; la pureté de l'esprit ou de l'âme, qui exclut le péché, la passion, la réflexion, le raisonnement, les images intérieures ou le soi-même, permet la contemplation de Dieu, l'union à Dieu. Dans cette perspective mystique la notion de pureté est souvent rapprochée du « silence » et du « vide ».

Tandis que la pureté apparaît ainsi comme un synonyme de la simplicité, certains des théologiens soulignent la distinction entre elles. *L'Imitation de Jésus-Christ* propose une distinction selon laquelle la simplicité constitue l'intention de viser à Dieu tandis que la pureté peut appréhender et goûter Dieu. Pour certains religieux spirituels, la pureté exclut les images (réflexion), et la simplicité les raisonnements. En outre, les théologiens affirment souvent que la purification définitive ne relève pas de l'homme mais de Dieu. On peut en déduire que la « pureté » désigne une image plus élevée et plus haute que la « simplicité » ; même si la simplicité est considérée comme la nature de Dieu, il est rare que ce terme soit utilisé dans le sens de sainteté comme l'est la pureté. Il semble qu'il en va de même de l'usage courant des deux termes. À la différence de la simplicité, la pureté ne renvoie guère à la modestie ou au caractère bas et humble, de sorte que le terme de pureté ne comporte pas autant de sens négatifs que celui de simplicité, tels que la niaiserie, la sottise ou la crédulité. La valeur de

[2009] *Grand Larousse de la langue française*, t. VI, sous la direction de Louis Guilbert, René Lagane et Georges Niobey, Paris, Librairie Larousse, 1977, pp. 4779-4780 ; *Le Grand Robert de la langue française*, t. VII, deuxième édition entièrement revue et enrichie par Alain Rey, Paris, Le Robert, 1987, pp. 907-910 ; *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, nouvelle édition de Paul Robert, Paris, Dictionnaire le Robert, 2003, p. 2120 ; *Dictionnaire historique de la langue française*, t. III, sous la direction d'Alain Rey, Paris, Dictionnaire le Robert, 2000, pp. 3012-3014.
[2010] *Dictionnaire de spiritualité*, *op. cit.*, t. XII, 1986, pp. 2627-2652.

pureté est moins ambiguë que celle de simplicité. Or, alors que la pureté peut être liée au caractère rigoureux et exclusif, et donc à l'acte intentionnel, la simplicité rappelle plutôt le naturel. Dans ce naturel ambigu, la simplicité comporte une notion contradictoire que la pureté ne possède pas. Si la simplicité signifie l'essentiel, la vérité, l'absolu ou la divinité, cet usage semble cacher une nuance paradoxale : l'aboutissement des recherches réside dans la simplicité, dans la forme inattendue, malgré son apparence plate et facile. Au bout du compte, il est possible de dire que la pureté correspond au côté positif de la simplicité, mais, pour cela même, le sens de la première est plus restreint et plus exclusif que le sens de cette dernière. En effet, notre question fondamentale est basée sur cette opposition entre la pureté élevée et céleste, et la simplicité naturelle et contradictoire.

Revenant à Anatole France, on trouve les textes dans lesquels il semble exposer sa propre idée sur les notions de pureté et de simplicité. Dans « L'Humaine Tragédie », à l'encontre de Fra Giovanni qui croit que la Vérité (divine) est « pure », dans le sens où elle est parfaite et immaculée, Satan explique la qualité inconcevable de la « pureté » en se référant à la métaphysique platonicienne. Il parle à son doigt indicateur, qui joue le rôle de Platon :

> « Messer Platon, qu'est-ce que le pur ? Je vous entends, messer Platon. Vous affirmez que la connaissance est pure quand elle est privée de tout ce qui se voit, s'ouït, se touche et généralement s'éprouve. Vous m'accordez, d'un signe de votre bonnet, que la vérité sera vérité pure aux mêmes conditions. C'est-à-dire, moyennant qu'on la rende muette, aveugle, sourde, cul-de-jatte, paralytique, percluse de tous ses membres. [...] »[2011]

Satan dément que la vérité soit « pure » dans un tel sens. Et il poursuit :

> « Or, si ce caractère [de la Vérité], comme je viens de l'établir contre Platon lui-même, ne peut être la pureté, il est croyable que c'est l'impureté, laquelle impureté est la condition nécessaire de tout ce qui existe. Car nous venons de voir que le pur n'a ni vie ni connaissance. Et tu as suffisamment éprouvé, j'imagine, que la vie et tout ce qui s'y rapporte se trouve composé, mélangé, divers, tendant à croître ou à diminuer, instable, soluble, corruptible, et non pur.[2012]

On peut assimiler le point de vue de Satan à celui de l'auteur France. Et il est intéressant que la « pureté » soit presque identifiée au « néant », au « vide », et dissociée de la vérité. Ici, la vérité n'est pas associée à la « pureté » immatérielle et idéologique, autrement dit, céleste et divine, mais à l'existence matérielle et terrestre ; la « vérité » que l'écrivain veut présenter

[2011] « L'Humaine Tragédie », *op. cit.*, p. 669.
[2012] *Ibid.*, p. 670.

n'est pas la vérité métaphysique ou divine, mais la vérité qui peut répondre à la vie terrestre. Alors qu'il utilise très souvent l'adjectif « pur » dans son sens plus courant et plus vague, pour qualifier une jeune fille par exemple, la notion de « pureté », poussée jusqu'au bout dans le sens métaphysique, possède une signification négative chez A. France. En revanche, cette image de la vie, de l'existence, pleine de choses mélangées et diverses semble s'approcher de la « simplicité » pleine et unificatrice.

Au sujet de la « simplicité », reprenons le fragment du *Jardin d'Épicure* qui traite du style simple. Il nous semble possible de lire l'idée que se fait Anatole France de la « simplicité » même dans sa définition du style simple. Dans le fragment il souligne la difficulté de cette définition : « La seule difficulté est de définir la forme simple, et il faut convenir que cette difficulté est grande. »[2013] Et il détache la simplicité de la nature :

> La nature, telle du moins que nous pouvons la connaître et dans les milieux appropriés à la vie, ne nous présente rien de simple, et l'art ne peut prétendre à plus de simplicité que la nature. Pourtant nous nous entendons assez bien, quand nous disons que tel style est simple et que tel ne l'est pas.[2014]

D'après A. France, on ne peut pas chercher le modèle concret de la « simplicité » dans la nature ; c'est peut-être que la nature est constituée par la diversité et le composite, comme nous l'avons vu dans le discours sur la pureté. Et il fait allusion au caractère intuitif de la notion de simplicité. La définition précise de la notion étant presque impossible, l'auteur développe une comparaison dans le dernier paragraphe :

> Je dirai donc que, s'il n'y a pas proprement de style simple, il y a des styles qui paraissent simples, et que c'est précisément à ceux-là que semblent attachées la jeunesse et la durée. Il ne reste plus qu'à rechercher d'où leur vient cette apparence heureuse. Et l'on pensera sans doute qu'ils la doivent, non pas à ce qu'ils sont moins riches que les autres en éléments divers, mais bien à ce qu'ils forment un ensemble où toutes les parties sont si bien fondues qu'on ne les distingue plus. Un bon style, enfin, est comme ce rayon de lumière qui entre par ma fenêtre au moment où j'écris et qui doit sa clarté pure à l'union intime des sept couleurs dont il est composé. Le style simple est semblable à la clarté blanche. Il est complexe, mais il n'y paraît pas. Ce n'est là qu'une image, et l'on sait le peu que valent les images quand ce n'est pas un poète qui les assemble. Mais j'ai voulu donner à entendre que, dans le langage, la simplicité belle et désirable n'est qu'une apparence et qu'elle résulte uniquement du bon ordre et de

[2013] *Le Jardin d'Épicure*, *op. cit.*, p. 442.
[2014] *Ibid.*, pp. 442-443.

l'économie souveraine des parties du discours.[2015]

On voit que l'écrivain suit l'idéal de la simplicité de la tradition classique : la vraie simplicité comporte et unifie la diversité dans une harmonie, malgré son apparence non composée. Tout en affirmant que la simplicité même n'existe pas dans la nature, il compare la simplicité du style à l'image naturelle du rayon, comme si la forme simple de l'art pouvait refléter la nature même. D'ailleurs, cette image de la « clarté blanche » composée de sept couleurs ne rappelle-t-elle pas la roue de la vérité blanche ? « Le Jongleur de Notre-Dame » et « L'Humaine Tragédie » se recoupent ici sur cette simplicité.

b. La Pureté dans la forme simple – la vérité blanche et l'esthétique de l'harmonie

Nous avons vu plus haut l'image de la « roue de la Vérité » qui mélange toutes les « vérités » contradictoires jusqu'à ce qu'elles deviennent une unité toute blanche. Dans la nouvelle « L'Humaine Tragédie », cette image a pour fonction de prouver ce que Satan affirme : la Vérité n'est pas pure, mais blanche. Pour Fra Giovanni qui croit à la pureté de la Vérité, dans le sens où elle est faite de l'unicité sans faille ni contradiction, l'image de la roue joue un rôle assez négatif pour l'accabler ; elle dément l'existence de la « Vérité » sur laquelle il s'appuyait. Cependant, cette vérité blanche constitue-t-elle une métaphore ironique de l'inexistence de la vérité même ? Au rebours, même si cette image est faite d'une parodie de l'image mystique de Dante, ne représente-t-elle pas la vraie image de la vérité, ou de l'univers, dans la philosophie francienne ? En effet, après la contemplation de la roue de la Vérité, la conclusion de la nouvelle se déroule dans une atmosphère triste, mais non sombre. Dans la clarté de la belle nature du paysage et de la caresse douce des choses vivantes, Fra Giovanni accepte la vie comme le composé de la joie et de la douleur, le fait qu'« il n'y a d'amour que dans la douleur »[2016]. En conduisant à une telle joie de la vie remplie de douleur, à une telle conclusion qui globalise et réconcilie les contraires, la « roue de la Vérité » ne semble pas être une allégorie de l'inexistence de la vérité, en tant qu'instrument malfaisant, mais un instrument révélateur de la vérité ; cette image doit constituer un symbole de la vérité même de la vie terrestre, qui révèle le « mystère de la vie ». De plus, une telle image d'une unité complète composée de parties diverses correspond exactement à l'esthétique de l'harmonie dans la diversité chez Anatole France. Comme dans le monument ancien qui unit les styles d'époques diverses, en fait, la contradiction des vérités affichées sur la roue n'est pas résolue à force de raisonnement dialectique, mais elles demeurent juxtaposées. La juxtaposition absolument équitable, sans déséquilibre de catégorisation ou de hiérarchisation, constitue l'harmonie et l'unité.

[2015] *Ibid.*, p. 443.
[2016] « L'Humaine Tragédie », *op. cit.*, p. 684.

Nous avons rencontré pareille idée sur la vérité, ou la réalité de la vie, dans l'analyse de la poétique du recueil : la juxtaposition des textes disparates dans les recueils de Maupassant répond à la réalité de la vie composée de choses diverses et contraires[2017]. En outre, dans l'aspiration des artistes démocratiques du XIXe siècle à l'unité primitive de l'univers légendaire, C. Millet décèle l'idéal de « l'uns » : au contraire de « l'un » qui fusionne les individus dans l'aliénation, « l'uns » constitue l'unité des individus libres et épanouis, non dans la fusion, mais dans l'harmonie[2018]. Et en se réclamant d'une formule de Jean-Luc Nancy dans *La Communauté désœuvrée* : « Ni dialogue, ni monologue, le mythe est la parole unique de plusieurs »[2019], C. Millet souligne que le mythe est « une fusion des voix dans une unité qui résorbe leur différence ». La philosophie et l'œuvre d'A. France peuvent s'inscrire dans ce type de vision du monde comme unité harmonieuse de choses diverses et indépendantes.

Par ailleurs, nous venons de relever qu'Anatole France voit dans la simplicité du style la « clarté blanche » comme un ensemble fait de parties bien fondues ; l'analogie entre cette clarté blanche et la vérité blanche de l'image de la roue est indiscutable. Dès lors, on peut identifier la simplicité de la forme à la rotation de la roue blanchissante. Chez l'écrivain, nous semble-t-il, la vérité, ou la plénitude, que la forme simple fait apparaître ressemble à cette image de la roue : c'est une unité dans laquelle les choses variées et contradictoires coexistent. En fait, comme nous l'avons répété, il n'y a pas de lien logique entre cette unité et cette coexistence de choses différentes. Puisque cette unité n'est fondée sur aucune unification logique, elle ne peut pas être exprimée dans un argument long et logique, mais uniquement par une unité indivisible de la forme simple et brève. Or, nous avons précisé plus haut que l'effet principal de la forme simple consiste à exprimer l'idée qui échappe à l'appréhension logique, dans une condensation : la diversité est condensée et saisie dans l'immédiateté intuitive de la simplicité, incapable d'être divisée ni catégorisée.

Il nous semble qu'une telle simplicité s'incarne dans le conte « Le Jongleur de Notre-Dame », qui est marqué surtout par la simplicité. D'un côté, le texte assez long de « L'Humaine Tragédie » présente la voie de la « Vérité » d'une manière explicative et consécutive : la description de l'image explicative de la « Vérité », et le développement à partir de la naïveté préalable à l'acquisition de la « Vérité », en passant par la pureté polémique et fanatique. De l'autre côté, « Le Jongleur de Notre-Dame » représente cette « Vérité » même, dans l'immédiateté de sa forme simple. Le conte exclut la figure de l'auteur en tant qu'axe central du texte, au moyen de la réécriture et de la narration à l'instar du conteur oral. Et cette absence de centre permet la coexistence et la juxtaposition de différents

[2017] Voir « b. Poétique du recueil » (II. 3. A. Recueil en tant que cadre : la composition et l'effet du recueil) dans la présente étude.
[2018] C. Millet, *op. cit.*, pp. 186-197.
[2019] Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, II, Christian Bourgois éd., 1990, p. 128 (cité dans C. Millet, *ibid.*, p. 195).

éléments, sans hiérarchisation, dans une unité harmonieuse. Une telle disposition peut expliquer dans le conte francien l'ellipse de la conversion de Barnabé de même que l'atténuation du contraste entre lui et les moines.

N'ayant pas besoin de conversion, la simplicité de Barnabé tient, du début à la fin, immédiatement de la sainteté ; sa simplicité est à la fois basse et haute. Il n'y a pas de division entre le sacré et le profane. Et en supprimant même le personnage d'un moine qui joue le rôle de l'espion dans la version médiévale, le texte francien évite toute forme de division dans le couvent. La rétrécissement de la scène dans laquelle l'histoire se déroule renforce elle aussi l'unité étroite de ce texte. Avec l'approbation de la Sainte Vierge donnée à Barnabé, l'ensemble des moines, et l'ensemble du texte, sont unis par la continuité sans rupture dans la clarté unificatrice de la Vierge Marie. Cela peut expliquer l'insistance de l'auteur sur cette scène finale, et l'absence de commentaire après cette scène qui pourrait diviser et ordonner le sens par le raisonnement. Ce récit originairement mystique, dans lequel l'être humble atteint à la divinité avec immédiateté, non par la spéculation logique ni par la prière, est reproduit par la forme simple harmonieuse, qui saisit les contradictoires dans l'unité illogique.

Dans son étude intitulée *Le Don d'idiotie entre éthique et secret depuis Dostoïevski. La responsabilité silencieuse*, Valérie Deshoulières fait remarquer que les personnages idiots dans la littérature tendent à jouer le rôle du saint, détenteur de la vérité divine, et celui du destructeur des valeurs de ce monde, en particulier des valeurs du savoir ; ici aussi, la simplicité d'un idiot qui excède la logique et identifie tout dans un lien inexplicable est rapportée au mysticisme[2020]. Il semble possible de ranger les simples d'Anatole France dans cette lignée de la figure idiote et naïve. Cependant, chez notre romancier, il ne s'agit pas du retour à la simplicité primitive, à la manière de Jean-Jacques Rousseau. A. France rejette sa vision de la nature humaine : « Comme elle [la philosophie de Rousseau] s'assied sur le fondement imaginaire de la bonté de nos semblables, elle se trouve dans une posture gênante, dont elle ne sent pas elle-même tout le comique. [...] elle ramène l'homme au singe et se fâche hors de propos quand elle voit que le singe n'est pas vertueux. En quoi elle est absurde et cruelle »[2021]. Selon notre écrivain, « l'homme est naturellement un très méchant animal »[2022]. Il présente aussi dans la nouvelle « Le Miracle du grand saint Nicolas », d'une manière négative, un hérétique qui exhorte à ressembler aux animaux afin de ne pas pécher[2023]. De plus, « L'Humaine Tragédie » montre qu'une fois l'intelligence acquise, l'homme ne peut pas retrouver l'ignorance naïve et primitive, comme on ne peut pas revenir à son enfance. Il est vrai que le romancier exalte souvent la simplicité naïve des enfants, des pauvres, voire même des animaux, et affirme que la simplicité ignorante et instinctive est équivalente ou supérieure

[2020] Valérie Deshoulières, *Le Don d'idiotie entre éthique et secret depuis Dostoïevski. La responsabilité silencieuse*, Paris, L'Harmattant, 2003, pp. 13, 20-24, 51-52, 64 et 75-76.
[2021] *Les Opinions de M. Jérôme Coignard*, *op. cit.*, p. 216.
[2022] *Ibid.*, p. 216.
[2023] « Le Miracle du grand saint Nicolas », *op. cit.*, pp. 353-358.

à l'intelligence des savants :

> [...] l'intelligence usurpe bien moins qu'on ne croit sur les instincts et les sentiments naturels, même chez les hommes dont l'intelligence a le plus de force et qui sont égoïstes, avares et sensuels comme les autres hommes.[2024]

> [...] je n'ose pas dire qu'il y a dans les société humaines un état intellectuel en opposition avec l'état de nature.[2025]

> Chacun de nous pense que le monde aboutit à lui. Quand je parle de nous, je n'oublie pas les bêtes.[2026]

> – [...] dit M. Bergeret. [...] au regard de la vérité absolue, on peut dire que ma connaissance égale la [connaissance de son chien] par sa petitesse. C'est, comme la sienne, un point géométrique dans l'infini. »[2027]

> La raison, la superbe raison est capricieuse et cruelle. La sainte ingénuité de l'instinct ne trompe jamais. Dans l'instinct est la seule vérité, l'unique certitude que l'humanité puisse jamais saisir en cette vie illusoire, où les trois quarts de nos maux viennent de la pensée.[2028]

Mais il semble que c'est plutôt pour abaisser la vanité d'élitistes élevés, et les relativiser sur le même plan que les humbles ; les intelligents et les ignorants sont égaux dans leur petitesse et leur incertitude. Son admiration de la simplicité n'est pas liée à l'obscurantisme qui privilégie le côté négatif de la simplicité comme la sottise ou la crédulité. Comme nous l'avons vu, son esthétique rattache la simplicité au sublime. Ainsi, la simplicité exaltée dans « Le Jongleur de Notre-Dame » tend à la « pureté » comme la valeur affirmative et sublimée de la simplicité.

À la fin du récit, la sainteté douce et affirmative de la Vierge Marie est digne de « pureté », plutôt que de « simplicité » ; d'ailleurs, alors que la « simplicité » est utilisée pour indiquer la nature de Dieu dans la théologie, il est rare de rapporter la simplicité à la sainteté, en général. Or, il nous semble que c'est cette pureté émanée de la limpidité de la Sainte Vierge, non limitée dans le sens religieux, qui conclut et recouvre l'ensemble du conte. N'est-il pas possible de voir dans une telle pureté une forme sublimée et perfectionnée de la simplicité ? En réalité, dans le conte du « Jongleur » on ne rencontre pas le terme de « pureté » ou de

[2024] *Le Jardin d'Épicure*, *op. cit.*, p. 430.
[2025] *Ibid.*, p. 430.
[2026] *Ibid.*, p. 441.
[2027] A. France, *L'Anneau d'améthyste*, *Œuvres*, t. III, *op. cit.*, p. 69.
[2028] *Pierre Nozière*, *op. cit.*, p. 556.

« pur ». De plus, nous avons observé que dans « L'Humaine Tragédie » l'auteur souligne le sens négatif de la « pureté » comme vide ou néant, et n'utilise pas le qualificatif de « pure » mais celui de « blanche » pour la Vérité. Néanmoins, nous pouvons supposer que l'écrivain évite ce terme dans ces deux cas pour son image exclusive et fanatique. Dans la mesure où la « pureté » a un sens à la fois négatif et positif de même que la « simplicité », il est possible qu'A. France conçoive une pureté positive, qui n'est pas vide mais remplie d'harmonie. La preuve en est que dans le texte sur la simplicité cité ci-dessus, il évoque la « clarté pure » à propos du rayon comparé à la simplicité du bon style. Là, au moins, la distinction entre la pureté et la simplicité n'est pas très stricte, et la « pureté » semble contribuer à dissocier la simplicité de sa connotation négative. Sans doute, la confusion entre « simple » et « pur » dans la phrase « [h]eureux les simples, car ils verront Dieu » est intentionnelle ; ce qui semble faire allusion à la coïncidence de la pureté et de la simplicité. La pureté qui remplit « Le Jongleur de Notre-Dame » n'est-elle pas l'harmonie de la simplicité perfectionnée ? La simplicité, sa qualité pleine et harmonieuse, poussée jusqu'à aboutir à la pureté, doit être la pureté présente dans l'œuvre d'Anatole France. Le conte francien « Le Jongleur de Notre-Dame » ne présente-t-il pas une histoire de la simplicité modeste et spontanée qui est instantanément reliée à la pureté suprême ? Il nous semble que l'esthétique de la simplicité chez l'écrivain consiste à faire apparaître une telle pureté, et que cette pureté apparue à travers la simplicité constitue la clarté propre à la littérature francienne.

Il nous reste la question de la religiosité qui s'impose dans le conte. Certes, il est indiscutable qu'Anatole France est anticlérical et rejette le fanatisme et la superstition, mais nous avons relevé qu'il n'est pas nécessairement antireligieux. Comme le souligne G. Métayer, la posture du romancier vis-à-vis de la tradition chrétienne est très ambiguë et ambivalente[2029]. Tantôt A. France manifeste souvent son goût pour la poésie de l'art religieux d'un point de vue purement esthétique, tantôt il considère le sentiment religieux comme désir instinctif en trouvant par exemple une sensibilité religieuse dans le chien Riquet[2030]. Comment saisir la religiosité de ses contes chrétiens dans l'attitude complexe de l'écrivain face à la question religieuse ?

Ici, il est à noter que la notion mystique de simplicité ou de pureté s'impose dans notre lecture des textes franciens. Et de même, la conception de la vérité chez Anatole France est très proche de l'idée mystique, en ce que la vérité est censée être saisie dans la réconciliation ou l'unification des choses contradictoires par la voie non logique, mais intuitive et immédiate. Il nous semble possible que l'écrivain prenne conscience d'une affinité fondamentale entre sa philosophie et le mysticisme, qui est une philosophie éminemment religieuse. On peut expliquer par là son attitude plutôt favorable aux thèmes mystiques, voire surnaturels, en dépit

[2029] G. Métayer, *Anatole France et le nationalisme littéraire*, *op. cit.*, pp. 141-152.
[2030] *L'Anneau d'améthyste*, *op. cit.*, p. 65 ; *M. Bergeret à Paris*, *op. cit.*, p. 193 et 229 ; A. France, « Riquet », *Crainquebille, Putois, Riquet et plusieurs autres récits profitables*, *op. cit.*, pp. 760-764 ; « Pensée de Riquet », *op. cit.*, pp. 767-768 ; « Appendice », dans A. France, *Œuvres*, t. III, *op. cit.*, pp. 421 et 422.

de son aversion pour la superstition et la religion instituée. Nous avons vu plus haut que le romancier s'intéresse aux personnages mystiques comme Jeanne d'Arc et saint François d'Assise, et qu'il admire les travaux des religieux[2031]. Un chapitre du *Jardin d'Épicure intitulé* « Sur les couvents de femmes »[2032] est tellement marqué par la douceur et une vision favorable de la vie religieuse qu'on pourrait être étonné de cette absence de méchanceté ou de point de vue critique. Dans l'article intitulé « Mysticisme et Science » l'écrivain observe la sécheresse inhumaine de la science en l'opposant au mysticisme. Ici, le mysticisme est figuré par une image très poétique et douce :

> Il faut les leçons du calendrier. Au moment de l'année que nous avons dépassé de quelques jours, les mystères de la nature et les mystères de la religion se confondent en féeries magiques ; l'esprit et la matière célèbrent à l'envi l'éternelle résurrection ; les sanctuaires et les bois fleurissent ensemble. L'Église chante : « Dic nobis, Maria... Dis-nous, Marie, qu'as-tu vu sur le chemin ? – J'ai vu le suaire et les vêtements, les témoins angéliques, et j'ai vu la gloire du Ressuscité. » Et ces paroles charmantes expriment avec la même puissance le retour du printemps et la victoire du Christ.[2033]

Ici, l'image chrétienne est mêlée de l'image païenne dans le thème de la résurrection printanière, Paques. Nous avons déjà vu la prédilection de l'écrivain pour le temps de rencontre de ces deux religions, et notamment leur réunion heureuse dans la fête de Paques représentée dans le conte « Amycus et Célestin »[2034]. Il semble que la vision du « mysticisme » chez A. France est reliée surtout à ce mystère de la résurrection de la vie, qui réunit le christianisme et le paganisme antique, et à leur réunion paisible et harmonieuse ainsi que la présente le conte. Son « mysticisme » est orienté vers le mystère de l'éternel retour de la vie de la nature, et constitué par le mélange des religions. Même s'il n'a pas si nettement déclaré cette sympathie pour le mysticisme, c'est peut-être que ce dernier donne l'impression d'être plus ou moins fanatique, étant illogique. Mais l'idée mystique réside non seulement dans le christianisme, mais aussi dans les religions païennes et la philosophie. Par une telle tendance mystique, la philosophie sceptique d'Anatole France ne tend-elle pas à la religiosité, qui n'exclut pas le christianisme ?

Nous pouvons dire qu'Anatole France réécrit les légendes médiévales en accord avec sa philosophie mystique au fond, sans contradiction ni hésitation. Tous ces faits nous permettent de croire qu'il pourrait accepter que le lecteur perçoive dans ses textes une religiosité sincère. Si le romancier puise aux légendes du Moyen Âge, c'est parce que cette

---

[2031] Voir « I. 2. B. Les objets d'intérêt d'A. France dans le Moyen Âge » dans la présente étude.
[2032] *Le Jardin d'Épicure*, *op. cit.*, pp. 465-472.
[2033] A. France, « Mysticisme et Sience » (le 27 avril 1890), *La Vie littéraire*, quatrième série, *op. cit.*, p. 428.
[2034] Voir « c. Anatole France et la légende des saints » (II. 1. B. La réécriture de la « légende ») dans la présente étude.

époque religieuse, mystique et marquée par la simplicité d'esprit et la réconciliation du bas et du haut[2035], est propre à exprimer sa conception teintée de mysticisme.

Dans le conte étrange « Leslie Wood » (dans *L'Étui de nacre*), on peut apercevoir le fait que le thème de la quête mystique a une relation étroite avec l'enthousiasme de ses contemporains pour le surnaturel et l'occultisme. Dans cette histoire qui se déroule dans l'époque contemporaine, le protagoniste Leslie Wood cherche à atteindre le « but suprême » situé au-delà de l'existence terrestre. Et ici encore, la simplicité et la pureté s'imposent dans la quête : la femme initiatrice est marquée par la simplicité, et Leslie Wood vit avec elle sans relations sexuelles pour garder la pureté. Cependant, le caractère de ce conte diffère de celui du « Jongleur de Notre-Dame ». On peut trouver le regard critique dans le conte « Leslie Wood ». En premier lieu, ce récit finit par la mort soudaine du héros ; il est difficile de trouver un point de vue affirmatif dans un tel dénoument qui fait peur. En deuxième lieu, la partie principale du conte est pratiquement mise en cadre de la narration de Leslie Wood lui-même, et le décalage entre lui et le premier narrateur peut donner lieu au doute sur cette histoire. À la différence du « Jongleur », dans ce conte occultiste la « pureté » a un caractère artificiel, ascétique et fanatique. En outre, la quête mystique de Leslie Wood méprise le monde terrestre. Cette pureté semble proche de la pureté un peu fanatique de Fra Giovanni, qui a causé sa perte. Le conte « Leslie Wood » recueilli dans le même volume que « Le Jongleur de Notre-Dame » n'est-il pas mis à l'opposition à ce dernier, pour démontrer la « fausse » pureté, la « fausse » simplicité, qui est exclusive et insensée ?

Néanmoins, il semble que ce conte ne signifie pas que la modernité ne puisse jamais accéder à la « vraie » simplicité et à la « vraie » pureté. Au contraire, un autre conte dans le même recueil, « Gestas », nous indique que pour Anatole France elles ne sont pas limitées à l'univers médiéval, mais valables même dans le monde moderne. Ce conte est en effet raconté sur un ton très religieux et très pieux, et finit par assurer le salut du vagabond simple et naïf. Il serait possible de voir dans « Gestas » une version moderne du « Jongleur de Notre-Dame ». Comme nous l'avons vu plus haut, pour ce récit légendaire qui se déroule sur la scène moderne, l'auteur emprunte des images médiévales et mystiques à François Villon[2036] ; ce qui peut témoigner, d'une part, du fait qu'il faut avoir recours à l'image de l'époque de la foi pour présenter la religiosité mystique à l'époque moderne ; celle-ci est plus ou moins éloignée de la simplicité et de la pureté véritables. Mais, d'autre part, ce récit plutôt atemporel, qui entrecroise des époques différentes, semble représenter la valeur éternelle de la simplicité qui aboutit à la pureté.

Dans la pureté unificatrice, toutes les choses sont à la fois reniées et affirmées. J. Levaillant relève qu'Anatole France voit une part de vérité cachée dans l'erreur, et que sa

[2035] Voir « I. 2. B. Les objets d'intérêt d'A. France dans le Moyen Âge » dans la présente étude.
[2036] Voir « b. Les objets d'intérêt d'A. France dans le Moyen Âge – reprise des textes de Villon par A. France », *ibid.*

négation ne débouche jamais sur le vide[2037]. En principe, le scepticisme s'appuie sur la mise en doute de toutes formes d'affirmation, et il ne permet ni négation ni affirmation. Cependant, si le scepticisme n'amène pas l'écrivain au nihilisme, malgré le doute infini et le suspens permanent, c'est parce que le scepticisme francien est fondé sur l'intuition, voire même la conviction, que la vie n'est pas vide, mais pleine. Même si la Vérité de la vie est composée de vérités contradictoires et qui se démentent, elles peuvent coexister simultanément dans l'harmonie sans déséquilibre entre elles ; il n'y a ni négation absolue ni affirmation absolue. La vie est mixte et contradictoire, mais elle est remplie d'existences, animée d'une clarté harmonieuse et pure. Et cette pureté harmonieuse apparaît à travers la simplicité de l'écriture, la forme simple concise et condensée, le style simple dépourvu d'ornement superficiel, cadencé par les phrases courtes, et composé par les mots propres, dans une remarquable brièveté.

[2037] J. Levaillant, *op. cit.*, p. 824.

CONCLUSION

Il nous semble que les textes d'Anatole France n'ont pas été suffisamment étudiés en tant qu'œuvres littéraires ; c'était plutôt le point de vue politique ou philosophique exprimé dans ses textes qui attirait les critiques, lesquels s'intéressaient au romancier pour son engagement dans l'Affaire Dreyfus ou sa participation au socialisme. Cependant, nous pensons que la présente étude contribue à souligner qu'il est avant tout écrivain et artiste ; sa réflexion sur la langue et sa recherche en matière d'écriture participent à une certaine idée de la création littéraire.

Son image du Moyen Âge est fortement nourrie par les recherches scientifiques menées par ses contemporains. Il semble qu'A. France puise dans leurs études non seulement de riches connaissances sur cette période, mais encore la problématique de l'écriture et de la réécriture, la question de la langue nationale et populaire, et surtout le thème de la simplicité ou de la pureté primitives et populaires. On y trouve aussi l'influence des romantiques, ou la réaction contre les symbolistes et les décadents ; l'écrivain déploie son activité au sein de son époque, en répondant au mouvement de ses contemporains. D'autre part, on peut reconnaître un reflet de son scepticisme dans son intérêt pour la marginalité ou la transition qui apparaissent dans les thèmes du Moyen Âge ; elles servent à relativiser et à mettre en doute la hiérarchie ou la catégorisation de toutes les choses, pour les unir dans une continuité. Le Moyen Âge relativisé et intégré dans la continuité de l'Histoire diffère du Moyen Âge conçu dans le médiévisme qui se démarque des autres époques par sa particularité absolue. Tandis que pour la plupart de ses contemporains, l'image du Moyen Âge, comme source d'inspiration, sert de réservoir des imaginaires, Anatole France ne détache pas celui-ci de la réalité historique. Mais cela ne signifie pas qu'il tienne à la vérité historique. En prenant conscience de l'incertitude de la vérité historique, cet écrivain sceptique privilégie la vérité exprimée par l'art. Entre autres, il met l'accent sur le naturel de la représentation artistique, suivant son idée sur la continuité de l'Histoire et de l'humanité : il n'y a rien de nouveau sous le soleil, et l'homme ne change guère. Dès lors, notre écrivain ne souligne pas la spécificité de l'époque médiévale, mais il est certain qu'il privilégie dans le Moyen Âge une thématique religieuse, en retenant les thèmes de Jeanne d'Arc, de François d'Assise, de Villon ou de *L'Imitation de Jésus Christ*. Ces thèmes plutôt mystiques qui tendent à unir la simplicité des humbles au sublime intensifient le lien entre l'image de cette époque et la notion de continuité unificatrice.

En fait, la question de la répétition, de la recréation, est attachée à l'époque du Moyen Âge, époque à laquelle on n'accordait pas d'importance à l'auteur ou à l'originalité, mais à l'imitation du modèle. La réécriture met en question l'originalité de la création littéraire et le statut de l'auteur. En faisant l'apologie du plagiat, Anatole France reproche la tendance au culte de l'originalité et recommande même de faire un bon plagiat ; il n'existe pas d'originalité proprement dite, et l'originalité n'a pas autant de valeur. Il est évident que sa pratique de la réécriture est appuyée sur cette conception. On ne peut pas réécrire la légende au XIXe siècle sans faire apparaître un décalage ; la légende est mise à distance, et on peut y

introduire une aspiration à la « mythologie chrétienne », un point de vue critique, ou une nouvelle idée religieuse propre au temps moderne. Pour « Le Jongleur de Notre-Dame », l'écrivain n'adopte pas le point de vue critique ou ironique, mais un point de vue assez affirmatif. En réécrivant le récit médiéval, il ne le déforme pas, mais le rétrécit et le simplifie. À la réécriture, la mise en cadre et la narration à l'instar du conteur traditionnel s'ajoutent pour écarter du texte la figure de l'auteur. L'absence d'autorité de l'auteur produit dans le texte une égalisation des sens, juxtaposés sans hiérarchie ni catégorie. La diversité de ces sens est condensée dans la simplicité de la langue et de la forme, et se mélange jusqu'à constituer une unité dans l'harmonie, à l'image de la roue de la Vérité blanche présentée dans « L'Humaine Tragédie ». De même, la voix et le silence peuvent représenter ce qui déborde la logique de la langue. La simplicité de l'humble jongleur s'unit à la pureté sublime de la Sainte Vierge dans une telle unité mystique, par la voie immédiate et intuitive, non logique. C'est cette pureté en tant qu'unité harmonieuse des choses diverses qui emplit le conte du « Jongleur ». On peut expliquer la religiosité du conte par l'affinité de cette idée de pureté unificatrice avec le mysticisme religieux, dont Anatole France peut être conscient. Tandis que le Moyen Âge offre le matériau et la scène appropriés à la représentation d'une telle idée, celle-ci doit être toujours ouverte et répandue dans la continuité de l'Histoire, jusqu'à l'époque moderne.

À propos de la notion d'« harmonie », J. Levaillant souligne lui aussi son importance chez le romancier, et il l'évoque à plusieurs reprises[2038]. Cependant, il considère plutôt que l'harmonie est un idéal détruit et perdu dans la jeunesse d'A. France : même si ce dernier retrouve, ou s'efforce de restituer, l'harmonie plus tard, celle-ci n'est que contradictoire et ironique ; il semble apercevoir un antagonisme entre l'harmonie et l'ironie, entre l'harmonie et le mélange des choses contradictoires. G. Métayer estime quant à lui que l'intérêt du parcours du sceptique réside dans ses hésitations mêmes, ses circonvolutions, sa pondération, qui vont jusqu'à présenter la contradiction même[2039]. Il nous semble qu'une telle compréhension du scepticisme francien est pertinente. On peut envisager l'harmonie chez A. France comme une notion qui est capable d'englober et de soutenir cette totalité contradictoire. Comme le conte du « Jongleur » se déroule dans une clarté douce, et que la roue de la Vérité est blanche et lumineuse, on ne voit pas l'atmosphère sombre du chaos, dans son image de la coexistence de choses opposées et juxtaposées ; son image de la vie consiste dans la clarté lumineuse et harmonieuse. Dans une telle perspective, l'esthétique « classique » d'A. France n'est pas un simple retour à la norme traditionnelle, mais une sorte de mélange des esthétiques opposées du classicisme et du romantisme, un « classicisme » qui a connu et absorbé l'influence du romantisme.

D'autre part, nous avons vu que l'écrivain abordait différents thèmes religieux : le paganisme antique, le christianisme primitif, le christianisme du Moyen Âge, la croyance

[2038] J. Levaillant, *op. cit.*, pp. 34-35, 46, 628-629 et 828-829.
[2039] G. Métayer, *op. cit.*, pp. 15 et 216.

populaire, le néo-catholicisme du XIXe siècle, et même le bouddhisme. En fait, il traite aussi de religions que nous n'avons pas retenues dans cette étude, comme certaines des sectes hérétiques ou le déisme. Il nous semble que, comme le suggère la conclusion de « L'Humaine Tragédie », il va au-delà du syncrétisme de toutes ces religions ; sa quête du mystère de la vie est très religieuse, mais cependant plutôt philosophique et artistique, par son lien étroit avec la problématique de l'écriture.

Si le procédé consistant à supprimer la présence et l'autorité de l'auteur dans le texte fonctionne bien pour la forme brève et simple qui est perçue comme une totalité indivisible, il n'en va pas de même pour une forme longue comme le roman. Il serait difficile au lecteur de trouver une unité harmonieuse dans les choses diverses dispersées dans un texte long, avec peu d'ordre et peu de lien logique, et de plus, il serait pénible de suivre un texte long et discontinu sans la ligne directrice qu'est en général l'« intention » de l'auteur. Dans ce sens, on a raison d'estimer parfois que ses ouvrages romanesques ne sont pas aussi bien faits que ses contes et nouvelles. Les traits de l'écriture que nous avons dégagés ici constituent à la fois son avantage et son défaut, et cela semble être une des raisons du jugement défavorable à l'endroit de la littérature francienne.

Néanmoins, il nous semble que ses contes et nouvelles sont fondés sur la compréhension profonde de la spécificité, de l'effet et du charme de ces formes simples. Et dans un conte comme « Le Jongleur de Notre-Dame », la philosophie sceptique, l'esthétique de la simplicité ou de l'harmonie, et les thèmes principaux chers à Anatole France se condensent. Nous pouvons approuver la justesse de l'intuition des lecteurs qui ont considéré ce petit conte comme un des chefs-d'œuvre, un des textes hautement représentatifs de l'écrivain. Nous espérons qu'on découvrira davantage la saveur de ses ouvrages, surtout celle de ses contes, et que leur caractère littéraire sera mis en valeur et approfondi.

BIBLIOGRAPHIE

1. Œuvres littéraires

- Corpus d'étude (dans l'ordre de publication)

L'Étui de nacre, Paris, Calmann-Lévy, 1892.

« Leslie Wood », le 7 janvier 1890.

« Amycus et Célestin », le 6 avril 1890.

« Le Jongleur de Notre-Dame », le 21 octobre 1890.

« Gestas », le 19 avril 1891.

Le Puits de sainte Claire, Paris, Calmann-Lévy, 1895.

« L'Humaine Tragédie », du 11 octobre 1893 au 5 janvier 1895.

Le Crime de Sylvestre Bonnard, membre de l'Institut, Paris, Calmann-Lévy, 1881.

Thaïs, Paris, Calmann-Lévy, 1890.

Le Livre de mon ami, Paris, Calmann-Lévy, 1885.

La Vie littéraire, 4 vol., parus en 1888 (I), 1889 (II), 1891 (III) et 1892 (IV), Paris, Calmann-Lévy (5^{e} et 6^{e} séries, Paris, Calmann-Lévy, 1949).

Le Jardin d'Épicure, Paris, Calmann-Lévy, 1893.

Pierre Nozière, Paris, Lemerre, 1899.

Vie de Jeanne d'Arc, Paris, Calmann-Lévy, 1908.

Le Génie latin, Paris, Lemerre, 1913.

- Œuvres d'Anatole France

Œuvres, 4 vol., édition établie, présentée et annotée par Marie-Claire Bancquart, Gallimard, Paris, 1984-1994 (Bibliothèque de la Pléiade).

Œuvres complètes illustrées, 25 vol., édition établie par Léon Carias, Paris, Calmann-Lévy, 1925-1935.

Opinions Sociales, 2 vol., Paris, G. Bellais, 1902.

Sur la voie glorieuse, Paris, Champion, 1915.

Crainquebille, Putois, Riquet et plusieurs autres récits profitables, présentation par Daniel Leuwers, Paris, GF Flammarion, 1989.

Les Dieux ont soif, édition de Marie-Claire Bancquart, Paris, Gallimard, 1989 (Folio classique).

Vie de Jeanne d'Arc, introduction d'Olivier Bouzy, Paris, L'Atelier de l'Archer, 1999 (Collection L'Île Lettrée).

La Révolte des anges, préface de Roberto Saviano, Paris, Payot & Rivages, 2010 (Rivage poche / Petite Bibliothèque).

- Autres œuvres littéraires citées

FLAUBERT (Gustave), *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Club de l'Honnête Homme, 1972.

FLAUBERT (Gustave), *Trois Contes*, préface de Michel Tournier, édition établie et annotée par Samuel S. de Sacy, Paris, Gallimard, 1973.

FLAUBERT (Gustave), *Trois contes*, introduction et notes par Pierre-Marc de Biasi, Paris, Librairie Générale Française, 1999 (Le Livre de poche classiques).

NERVAL (Gérard de), *Les Filles du Feu / Les Chimères et autres textes*, introduction, notes et dossier par Michel Brix, Paris, Librairie Générale Française, 1999 (Le Livre de poche classiques).

SAND (George), *La Mare au Diable – François le Champi*, édition de P. Salomon et J. Maillon, Paris, Garnier Frères, 1962.

SCHWOB (Marcel), *Œuvres complètes*, 10 vol., Genève-Paris, Slatkine Reprints, 1985 (réimpression de l'édition de Paris, 1927-1929, typographie François Bernouard).

SCHWOB (Marcel), *Œuvres*, textes réunis et présentés par Alexandre Gefen, préface de Pierre Jourde et Patrick Mcguinness, chronologie d'Alexandre Gefen et Bernard Gautier, édition du *Voyage à Samoa* établie par Bernard Gautier, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

SCHWOB (Marcel), *Vies imaginaires*, présentation, notes, chronologie et bibliographie par Jean-Pierre Bertrand et Gérald Purnelle, Paris, GF Flammarion, 2004.

- Les textes du Moyen Âge

FRANÇOIS VILLON, *Poésies*, texte présenté et commenté par Jean Dufournet, Paris, GF Flammarion, 1992.

JACQUES DE VORAGINE, *La Légende dorée*, traduit du latin par Teodor de Wyzeva, Paris, Seuil, Paris, 1998.

ZINK (Michel), *Le Jongleur de Notre Dame. Contes chrétiens du Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1999.

Les Fioretti de saint François, suivis d'autres textes de la tradition franciscaine, traduit de l'italien, introduction et notes d'Alexandre Masseron, Éditions Franciscaines, 1967, réimprimé, Paris, Seuil, 1994 (Collection Points, Série Sagesse).

L'Imitation de Jésus-Christ, traduction nouvelle avec des réflexions à la fin de chaque chapitre par l'abbé F. de Lamennais, Paris, Brepols, 1996 (réimpression).

Le Jongleur de Notre-Dame, traduit et commenté par Paul Bretel, Paris, Honoré Champion, 2003.

2. Études critiques

- Études critiques sur Anatole France

Livres

AHLSTROM (Alvida), *Le Moyen Age dans l'Œuvre d'Anatole France*, Paris, Les Belles Lettres, 1930.

BANCQUART (Marie-Claire), *Anatole France polémiste*, Paris, Nizet, 1962.

BANCQUART (Marie-Claire), *Anatole France. Un sceptique passionné*, Paris, Calmann-Lévy, 1984.

LEVAILLANT (Jean), *Les Aventures du scepticisme. Essai sur l'évolution intellectuelle d'Anatole France*, Paris, Armand Colin, 1965.

MÉTAYER (Guillaume), *Anatole France et le nationalisme littéraire. Scepticisme et tradition*, Paris, Félin, 2011.

TENDRON (Édith), *Anatole France inconnu*, Liège, Céfal, 1995 (Histoire et critique littéraires).

Articles

ACHER (Lionel) et MAURICE (Jean), « FRANCE Anatole », in *Dictionnaire des écrivains de langue française*, t. I, sous la direction de Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty et Alain Rey, Paris, Larousse, 2001, pp. 657-668.

BANCQUART (Marie-Claire), « Anatole France, de sainte Radegonde à la sainteté de Satan », in *Les Représentations littéraires de la sainteté, du Moyen Âge à nos jours*, sous la direction d'Élisabeth Pinto-Mathieu, Paris, Presse de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, pp. 187-197.

DUPUY (Valérie), « "Noter sans suite ni transition" : déconstruction et reconstruction du récit d'enfance chez France, Loti et Proust », in *L'Ére du récit d'enfance (En France depuis 1870)*, sous la direction d'Alain SCHAFFNER, Arras, Artois Presses Université, 2005, pp. 79-95.

- Études critiques sur les autres auteurs

Livres

BELLEMIN-NOËL (Jean), *Le Quatrième conte de Gustave Flaubert*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

BÉNICHOU (Paul), *Nerval et la chanson folklorique*, Paris, José Corti, Paris, 1970.

FABRE (Bruno), *L'Art de la biographie dans* Vies imaginaires *de Marcel Schwob*, Paris, Honoré Champion, 2010.

LEHMANN (Gérard), *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier. Essai sur l'imaginaire flaubertien*, Odense, Odense University Press, 1999.

LHERMITTE (Agnès), *Palimpseste et merveilleux dans l'œuvre de Marcel Schwob*, Paris, Honoré Champion, 2002.

LUND (Hans Peter), *Gustave Flaubert – Trois contes*, Paris, Presses Universitaires de France,

1994.

MAILLARD (Michel), *Trois Contes – Gustave Flaubert*, Paris, Nathan, 1991.

PARIS (Gaston), *François Villon*, Paris, Hachette, 1901 (réimprimé, New York, AMS Press, 1975).

PICHOIS (Claude) et BRIX (Michel), *Dictionnaire Nerval*, avec la collaboration de Jacques Bony et de Hisashi Mizuno, Tusson, Éditions du Lérot, 2006.

Articles

Le Moyen Âge au miroir du XIXe siècle (1850-1900), coordonné par Laura Kendrick, Francine Mora et Martine Reid, actes du colloque de Saint-Quentin-en-Yvelines (22-23 juin 2000), Paris, L'Harmattan, 2003.

LAVAUD (Martine), « Mâchicoulis et troubadours : Gautier, Flaubert et le procès du médiévisme bourgeois », pp. 209-221.

TILLIETTE (Jean-Yves), « Les décadents, les symbolistes et le Moyen Âge latin », pp. 269-287.

La Fabrique du Moyen Âge au XIXe siècle. Représentation du Moyen Âge dans la culture et la littérature françaises du XIXe siècle, sous la direction de Simone Bernard-Griffiths, Pierre Glaudes et Bertrand Vibert, Paris, Honoré Champion, 2006.

AURAIX-JONCHIÈRE (Pascale), « Le Moyen Âge dans *Notre-Dame de Paris* », pp. 813-823.

BERTHIER (Philippe), « Jules Barbey d'Aurevilly », pp. 869-871.

BERTHIER (Philippe), « Stendhal », pp. 856-860.

BRUNET (François), « François Villon », pp. 521-524.

DURAN (Sylvie), « Joris-Karl Huysmans », pp. 898-903.

DURAND-LE GUERN (Isabelle), « Charles Nodier », pp. 851-856.

FOUCART (Claude), « Émile Zola », pp. 890-898.

MATHET (Marie-Thérèse), « Gustave Flaubert », pp. 877-880.

RÉTAT (Laudyce), « Chateaubriand », pp. 723-728.

REY (Pierre-Louis), « Joseph Arthur de Gobineau », pp. 872-877.

SMIRNOFF, Renée de, « Honoré de Balzac », pp. 861-869.

SREIFF MORETTI (Monique), « Marchangy », pp. 719-722.

UBERSFELD (Anne), « Hugo et le grotesque », pp. 1087-1090.

VIBERT (Bertrand), « Auguste de Villiers de l'Isle-Adam », pp. 881-889.

VIEGNES (Michel), « Marcel Schwob », pp. 903-912.

DEBRAY-GENETTE (Raymonde), « Du mode narratif dans les *Trois Contes* », in R. Debrey-Genette, C. Duchet, M. Foucault, et alii, *Travail de Flaubert*, Paris, Seuil, 1983, pp. 135-165.

STEAD (Evanghelia), « "Des graines pleines d'une essence violente" dans *Vies imaginaires* : Marcel Schwob et les Élisabéthains », in *Fictions biographiques. XIXe-XXIe siècles*, textes réunis et présentés par A.-M. Monluçon et A. Salha, Toulouse, Presses Universitaires du

Mirail, 2007, pp. 157-175.
VAN GENNEP (Arnold), « George Sand folkloriste », dans *Le Folklore français*, t. III, Paris, Robert Laffont, 1999, pp. 3061-3070.

- L'historiographie, le roman historique

Livres

Les Réécritures de l'histoire, études réunies et présentées par Lionel Acher, Rouen, Publication de l'université de Rouen, 2003.
AVEZOU (Laurent), *Raconter la France. Histoire d'une histoire*, Paris, Armand Colin, 2008.
Problèmes du roman historique, textes réunis par Aude Déruelle et Alain Tassel, Paris, L'Harmattan, 2008.
BARTHES (Roland), *Michelet*, Paris, Seuil, 1988.
BARTHES (Roland), « Le discours de l'histoire », *Œuvres complètes*, t. II, 1962-1967, nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric MARTY, Paris, Seuil, 2002.
LEDUC (Jean), *Les Historiens et le temps. Conceptions, problématiques, écritures*, Paris, Seuil, 1999.
Le Romanesque et l'historique, sous la direction de Dominique Peyrache-Leborgne et André Peyronie, Nantes, Éditions Cécile Defaut, Université de Nantes, 2010 (Horizons Comparatistes).

- Le médiévisme

Livres

AMALVI (Christian), *Le Goût du Moyen Âge*, Paris, Boutique de l'Histoire éditions, 2002.
BÄHLER (Ursula), *Gaston Paris et la philologie romane*, Genève, Droz, 2004.
BOUREAU (Alain), *La Légende dorée. Le système narratif de Jacques de Voragine*, préface de Jacque Le Goff, Paris, Cerf, 1984.
DUNN-LARDEAU (Brenda), *Le Saint fictif. L'hagiographie médiévale dans la littérature contemporaine*, Paris, Honoré Champion, 1999.
LE GOFF (Jacques), *Un Autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, Quarto, 1999.
MANSELLI (Raoul), *Saint François d'Assise*, traduit de l'italien par Henri Louette et Jacques Mignon, introduction de Marco Bartoli, épilogue d'Édith Pásztor, Paris, Les Édition du Cerf – Les Éditions franciscaines, 2004.
MICHELET (Jules), *Histoire de France*, t. V, édition présentée par Paul Viallaneix et Paule Petitier, Sainte-Marguerite-sur-Mer, Éditions des Équateurs, 2008.
Les Représentations littéraires de la sainteté, du Moyen Âge à nos jours, sous la direction d'Élisabeth Pinto-Mathieu, Paris, PUPS, 2006.
RENAN (Ernest), *Études d'histoire religieuse* (suivi de *Nouvelles études d'histoire religieuse*), édition définitive établie pas Henriette PSICHARI, Paris, Gallimard, 1992, pp. 231-243.

SHIMOMURA (Torataro), *Saint François d'Assise*, Tokyo, Nansosha, 1965.
THIERRY (Augustin), *Récits des Temps Mérovingiens*, introduction de Philippe Le Maître, Paris, Critérion, 1990.

Articles

Le Moyen Âge au miroir du XIXe siècle (1850-1900), coordonné par Laura Kendrick, Francine Mora et Martine Reid, actes du colloque de Saint-Quentin-en-Yvelines (22-23 juin 2000), Paris, L'Harmattan, 2003.

AMALVI (Christian), « Les deux Moyen Âge des savants dans la seconde moitié du XIXe siècle », pp. 11-25.

BURY, Emmanuel, « Philologie médiévale et débats esthétiques en France de l'époque romantique à l'aube de la modernité », in *Le Moyen Âge au miroir du XIXe siècle (1850-1900), op. cit.*, pp. 147-165.

RIDOUX (Charles), « Regards de deux grands clercs du XIXe siècle sur le Moyen Âge : Victor le Clerc et Ernest Renan, juges du XIVe siècle », pp. 27-36.

La Fabrique du Moyen Âge au XIXe siècle. Représentation du Moyen Âge dans la culture et la littérature françaises du XIXe siècle, sous la direction de Simone Bernard-Griffiths, Pierre Glaudes et Bertrand Vibert, Paris, Honoré Champion, 2006.

AMALVI (Christian), « Introduction. 3 - Légende scolaire du Moyen Âge au XIXe siècle », pp. 57-69.

BERNARD-GRIFFITHS (Simone), GLAUDES (Pierre) et VIBERT (Bertrand), « Préface », pp. 23-31.

COLIN (René-Pierre), « Roman fin de siècle », pp. 913-921.

GLAUDES (Pierre), « Le roman de style troubadour », pp. 760-770.

MILNER (Max), « Liminaire », pp. 9-21.

PARSIS-BARUBÉ (Odile), « Augustin Thierry », pp. 347-361.

RÉTAT (Laudyce), « Ernest Renan », pp. 434-442.

PETITIER (Paule), « Jules Michelet », pp. 385-398.

SAINT-GÉRAND (Jacques-Philippe), « Figures d'une renaissance : philologues et philologie au XIXe siècle », pp. 127-166.

SGARD (Jean), « Introduction. 1 - L'héritage du siècle des Lumières », pp. 35-44.

Le Dictionnaire du littéraire, sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, Paris, Presses Universitaires de France, 2004 (Quadrige).

CERQUIGLINI (Bernard) et COLLET (Olivier), « Philologie », pp. 454-455.

DOMINQUEZ (Véronique), « Miracles », pp. 390-391.

FOEHR-JANSSENS (Yasmina), « Hagiographie », pp. 269-270.

LAUDOUAR (Isabelle), « Légende », pp. 340-341.

BANNIARD (Michel), « Genèse du genre littéraire Vie de saint en Occident (IVe-Xe siècles) », in *« Sempre los camps auràn segadas resurgantas », Mélanges Xavier Ravier*, études réunies par Jean-Claude Bouvier, Jacques Gourc et François Pic, Toulouse, CNRS –

Université de Toulouse-Le Mirail, 2003, pp. 401-413 (Méridiennes).
MILLET-GÉRARD (Dominique), « Représentations littéraires de saint François d'Assise au tournant des XIXe et XXe siècles », in *Les Représentations littéraires de la sainteté, du Moyen Âge à nos jours*, sous la direction d'Élisabeth Pinto-Mathieu, Paris, PUPS, 2006, pp. 169-186.
PETITIER (Paule), « Présentation », in J. Michelet, *Histoire de France. Jeanne d'Arc, Charles VII*, t. V, édition présentée par Paul Viallaneix et Paule Petitier, Sainte-Marguerite-sur-Mer, Éditions des Équateurs, 2008, pp. I-XVIII.
VERGER (Jacques), « Introduction », in *De la sainteté à l'hagiographie. Genèse et usage de la* Légende dorée, études réunies par Barbara Fleith et Franco Morenzoni, Genève, Droz, 2001, pp. 9-13.

- Folklore, formes simples et simplicité

Livres

AUBRIT (Jean-Pierre), *Le Conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, 1997.
BENJAMIN (Walter), *Le Conteur*, *Œuvres*, t. III, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, pp. 114-151 (Folio Essais).
BURY (Mariane), *La Nostalgie du simple : Essai sur les représentations de la simplicité dans le discours critique au XIXe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2004.
COURTÉS (Joseph), *Le Conte populaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.
DESHOULIÈRES (Valérie), *Le Don d'idiotie entre éthique et secret depuis Dostoïevski. La responsabilité silencieuse*, Paris, L'Harmattan, 2003.
GODENNE (René), *La Nouvelle*, Paris, Honoré Champion, 1995.
GOYET (Florence), *La Nouvelle 1870-1925*, Paris, Presse Universitaire de France, 1993.
JEAN (Georges), *Le Pouvoir des contes*, Paris, Casterman, 1990.
JOLLES (André), *Formes simples*, traduit par Antoine Marie Buguet, Paris, Seuil, 1972.
MILLET (Claude), *Le Légendaire au XIXe siècle. Poésie, mythe et vérité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
MONTANDON (Alain), *Les Formes brèves*, Paris, Hachette, 1992.
SIOMNSEN (Michèle), *Le Conte populaire français*, 3e éd., Paris, Presses Universitaires de France, 1994 (QUE SAIS-JE ? ; Nº 1906).
VALIÈRE (Michel), *Le Conte populaire*, Paris, Armand Colin, 2006.
VAN GENEPP (Arnold), *Le Folklore français*, t. I (1998) et III (1999), Paris, Robert Laffont.

Articles

Le Dictionnaire du littéraire, sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, Paris, Presses Universitaires de France, 2004 (Quadrige).
THIESSE (Anne-Marie), « Folklore », pp. 240-242.

VINCENSINI (Jean-Jacques), « Conte », pp. 118-119.
LARROUX (Guy), « La vie simple comme genre », *Champs du signe*, n° 10, Toulouse, EUS, 2000, pp. 225-235.
MADELÉNAT (Daniel), « Les travaux consacrés aux contes folkloriques français », in *La Fabrique du Moyen Âge au XIXe siècle. Représentation du Moyen Âge dans la culture et la littérature françaises du XIXe siècle*, sous la direction de Simone Bernard-Griffiths, Pierre Glaudes et Bertrand Vibert, Paris, Honoré Champion, 2006, pp. 239-255.
Dictionnaire historique de la langue française, t. III, sous la direction d'Alain Rey, Paris, Dictionnaire le Robert, 2000.
Grand Larousse de la langue française, t. VI, sous la direction de Louis Guilbert, René Lagane et Georges Niobey, Paris, Librairie Larousse, 1977.
Le Grand Robert de la langue française, t. VII, deuxième édition entièrement revue et enrichie par Alain Rey, Paris, Le Robert, 1987.
Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, nouvelle édition de Paul Robert, Paris, Dictionnaire le Robert, 2003.
Dictionnaire de spiritualité. Ascétique et mystique, doctrine et histoire, t. XIV, fondé par M. Viller, F. Cavallera, J. de Guibert et A. Rayez, constitué par A. Derville, P. Lamarche et A. Slignac de la compagnie de Jésus, Paris, Beauchesne, 1990.

- La réécriture, le plagiat

Livres

BOUILLAGUET (Annick), *L'Écriture imitative. Pastiche, Parodie, Collage*, Paris, Nathan, 1996.
CORNEILLE (Jean-Louis), *Plagiat et créativité (treize enquêtes sur l'auteur et son autre)*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2008.
Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours, édition par Catherine Dousteyssier-Khoze et Floriane Place-Verghnes, Bern, Peter Lang, 2006.
GENETTE (Gérard), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1992 (Collection Points Essais).
GIGNOUX (Anne-Claire), *La Récriture : formes, enjeux, valeurs autour du Nouveau Roman*, Paris, PURS, 2003.
GIGNOUX (Anne-Claire), *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, 2005 (Thèmes & études — Initiation à...).
HENNING (Jean-Luc), *Apologie du plagiat*, Paris, Gallimard, 1997.
MAUREL-INDART (Hélène), *Du plagiat*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
NODIER, Charles, *Questions de littérature légale*, édition établie, présentée et annotée par Jean-François Jeandillou, Genève, Droz, 2003.
L'Intertextualité, introduction, choix de textes, commentaires, vade-mecum et bibliographie par Sophie Rabau, Paris, GF Flammarion, 2002 (GF Corpus Lettres).

SAMOYAULT (Tiphaine), *L'Intertextualité. Mémoire et la littérature*, Paris, Nathan, 2001 (réimprimé, Paris, Armand Colin, 2010).

Articles

Le Dictionnaire du littéraire, sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, Paris, Presses Universitaires de France, 2004 (Quadrige).

ARON (Paul), « Plagiat », in *Le Dictionnaire du littéraire*, pp. 458-459.

BORDAS (Éric), « Récriture, Réécriture », pp. 519-520.

D'un genre littéraire à l'autre, sous la direction de Michèle Guéret-Laferté et Daniel Mortier, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2008

FOUCRIER (Chantal), « Le mythe au fil des genres : cristallisations et inflexions », pp. 27-37.

GUÉLET-LAFERTÉ (Michèle) et MORTIER (Daniel), « Avant-propos », pp. 7-14.

PONNAU (Gwenhaël), « Sur le passage d'un genre à un autre : quelques propositions », pp. 15-25.

MONLUÇON (Anne-Marie), et SALHA, Agathe, « Introduction. Fictions biographiques XIXe-XXIe siècles : un jeu sérieux ? », in *Fictions biographiques. XIXe-XXIe siècles*, textes réunis et présentés par A.-M. Monluçon et A. Salha, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007, pp. 7-32.

TOMICHE, Anne, « Histoire de répétition », in *La Littérature dépliée. Reprise, répétition, réécriture*, sous la direction de Jean-Paul Engélibert et Yen-Maï Tran-Gervat, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, pp. 19-31.

- Narratologie, posture de « l'auteur », voix

Livres

L'Auteur, textes choisis et présentés par Alain Brunn, Paris, Flammarion, 2001 (GF Corpus Lettres).

Dictionnaire d'analyse du discours, sous la direction de Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, Paris, Seuil, 2002.

COUTURIER (Maurice), *La Figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995.

GENETTE (Gérard), *Discours du récit*, Paris, Seuil, 2007 (Collection Points Essais).

GRANDADAM (Emmanuèle), *Contes et nouvelles de Maupassant : pour une poétique du recueil*, préface de Philippe Hamon, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007.

JAMAIN (Claude), *Idée de la voix. Études sur le lyrisme occidental*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.

MAINGUENEAU (Dominique), *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.

PALACIO (Jean de), *Le Silence du texte. Poétique de la Décadence*, Leuven, Belgium,

Peeters, 2003.

Articles

Mises en cadre dans la littérature et dans les arts, sous la direction d'Andrée Mansau, préface de Jean Bessière, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1999

DJAOUTI (Fatima), « Oralitude esthétisée dans *L'Enfant de sable* et *La nuit sacrée* », pp. 135-147.

LARROUX (Guy), « Mise en cadre et clausularité », pp. 161-167.

MATHET (Marie-Thérèse), « Mises en cadre du récit dans l'œuvre de Barbey d'Aurevilly », pp. 99-104.

La Voix dans la culture et la littérature françaises (1713-1875), études réunies et présentées par J. Wagner, actes du colloque du Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques, Université Blaise-Pascal (Clermont-Ferrand, 10, 11, 12 septembre 1997), Clermond-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2001.

WAGNER (Jacques), « La Voix pensée, la voix représentée, la voix pratiquée dans la culture et la littérature françaises de 1713 à 1875 », PP. 13-22.

WAGNER (Jacques), « La bouche et la plume. Finale en forme de ballade en quatre mouvements, en l'honneur de la voix », pp. 365-393.

ZENKINE (Serge), « Voix déplacées, voix déformées : pour une phénoménologie du corps romantique », pp. 351-361.

ROBERT (Lucie), « Oralité », in *Le Dictionnaire du littéraire*, sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, pp. 426-427, (Quadrige).

- Théorie et critique littéraires

BRUNOT (Ferdinand), *Histoire de la langue française. Des origines à nos jours*, t. XII, *L'époque romantique* par Charles Bruneau, bibliographie établie par Yves Le Hir, Paris, Armand Colin, 1968.

BRUNOT (Ferdinand), *Histoire de la langue française. Des origines à nos jours*, t. XIII, *L'époque réaliste* par Charles Bruneau, première partie, *Fin du romantisme et parnasse*, *ibid.*

GENETTE (Gérard), *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979 (Collection Poétique).

HAMON (Philippe), *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996 (HU. Recherches littéraires).

LARROUX (Guy), *Le Réalisme*, Paris, Nathan, 1995.

PHILIPPE (Gilles), PIAT (Julien) et alii, La Langue littéraire : une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon, Paris, Fayard, 2009.

PHILIPPE (Gilles), *Le Rêve du style parfait*, Paris, PUF, 2013.

TABLE DES ANNEXES

Annexe 1 : « Cantique de frère soleil » de saint François d'Assise i

Annexe 2 : Adaptation du « Cantique du soleil » dans *Le Lys rouge* iii

Annexe 3 : Tableau des récits légendaires iv

Annexe 1

« Cantique de frère soleil » de saint François d'Assise

(*Les Fioretti de saint François*, suivis d'autres textes de la tradition franciscaine, traduit de l'italien, introduction et notes d'Alexandre Masseron, Paris, Éditions Franciscaines, 1967, pp. 384-385.)

Très haut, tout puissant, bon Seigneur,
à toi sont les louanges, la gloire et l'honneur,
et toute bénédiction.

À toi seul, Très-Haut, ils conviennent ;
et nul homme n'est digne
de prononcer ton nom.

Loué sois-tu, mon Seigneur, avec toutes tes créatures :
spécialement Messire frère soleil
qui donne le jour, et par qui tu nous éclaires ;
il est beau et rayonnant avec une grande splendeur :
de toi, Très-Haut, il est le symbole.

Loué sois-tu, mon Seigneur, pour sœur lune et pour
les étoiles :
dans le ciel tu les as créées,
claires, précieuses et belles.

Loué soi-tu, mon Seigneur, pour frère vent,
pour l'air et les nuages,
et le ciel pur, et tous les temps,
par lesquels à tes créatures
tu donnes soutien.

Loué sois-tu, mon Seigneur, pour sœur eau,
qui est très utile et humble,
précieuse et chaste.

Loué sois-tu, mon Seigneur, pour frère feu,
par qui tu éclaires la nuit ;
il est beau et joyeux, robuste et fort.

Loué sois-tu, mon Seigneur, pour sœur notre mère la terre,
qui nous soutient et nous nourrit,
et produit divers fruits
avec les fleurs aux mille couleurs et l'herbe.

Loué sois-tu, mon Seigneur, pour ceux qui pardonnent
pour l'amour de toi,
et supportent douleur et tribulation ;
bienheureux ceux qui persévéreront dans la paix,
car par toi, Très-Haut, ils seront couronnés.

Loué sois-tu, mon Seigneur, pour notre sœur
la mort corporelle,
à qui nul homme vivant ne peut échapper.
Malheur à ceux qui meurent en état de péché mortel !

Bienheureux ceux qu'elle trouvera conformes
à tes très saintes volontés,
car la seconde mort ne leur fera point de mal.

Louez et bénissez mon Seigneur et rendez-lui grâces,
et servez-le avec grande humilité.

Annexe 2

Adaptation du « Cantique du soleil » dans *Le Lys rouge*

(Anatole France, *Le Lys rouge*, *Œuvres*, t. II, édition établie, présentée et annotée par Marie-Claire Bancquart, Paris, Gallimard, 1987, pp. 493-494, Bibliothèque de la Pléiade.)

Je vous louerai, mon Dieu, d'avoir fait aimable et clair
Ce monde où vous voulez que nous attendions de vivre.
Vous l'avez semé d'or, d'émeraude et d'outremer,
Comme un peintre qui met des peintures dans un livre.

Je vous louerai d'avoir créé le seigneur Soleil,
Qui luit à tout le monde, et de l'avoir voulu faire
Aussi beau qu'il est bon, très digne de vous, vermeil,
Splendide et rayonnant, en forme exacte de sphère.

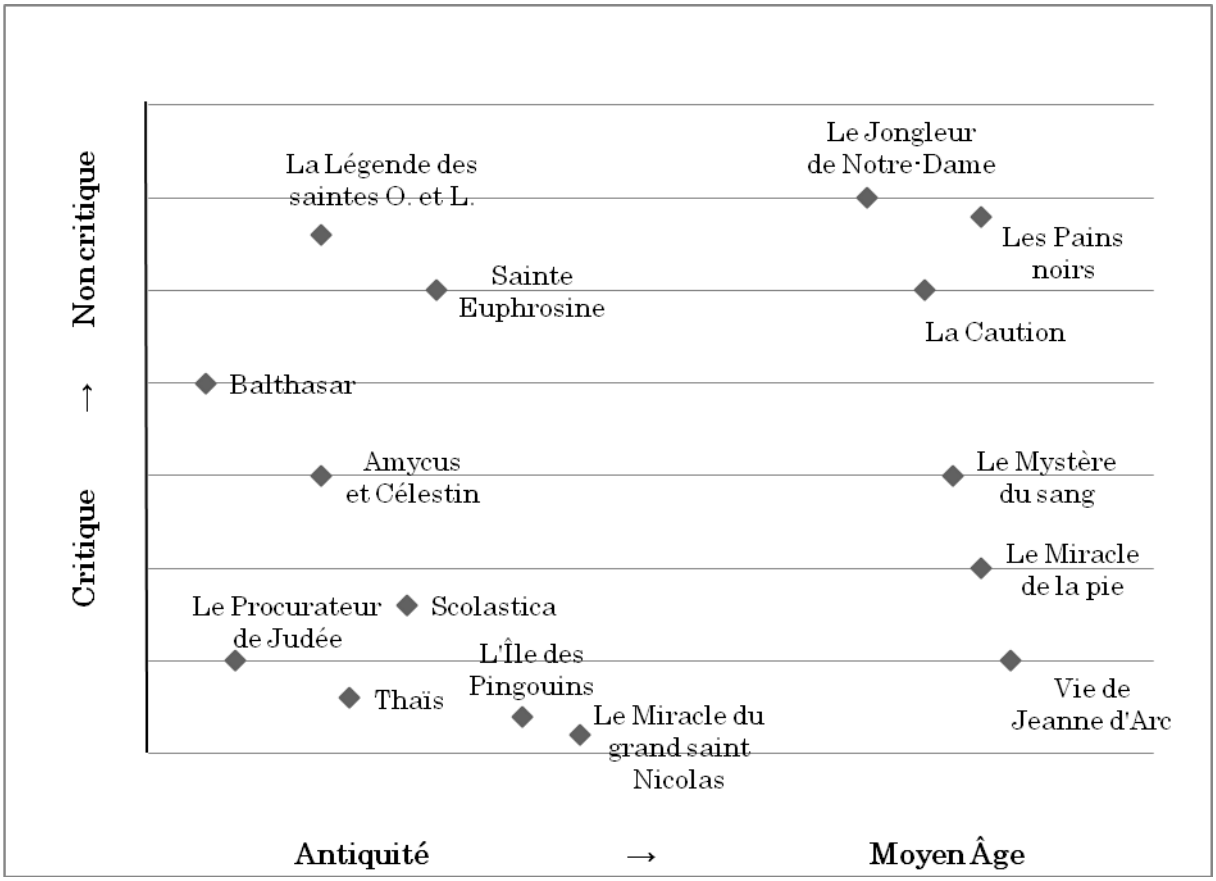
Je vous louerai, mon Dieu, pour notre frère le Vent,
Pour notre sœur la Lune et pour nos sœurs les Étoiles.
Et d'avoir au ciel bleu mis le nuage mouvant
Et tendu les vapeurs du matin comme des toiles.

Je vous louerai Seigneur, je vous bénirai, mon Dieu,
Pour le brin de l'hysope et la cime de l'yeuse,
Pour mon frère terrible et plein de bonté, le Feu,
Et pour l'Eau, notre sœur humble, chaste et précieuse.

Pour la Terre qui, forte, à son sein vêtu de fleurs,
Nourrit la mère avec l'enfant riant dans les langes,
Et l'homme qui vous aime, et le pauvre dont les pleurs,
Au sortir de ses yeux vous sont portés par les anges ;

Pour notre sœur la Vie et pour notre sœur la Mort,
Je vous louerai, Seigneur, d'ores à mon ultime heure,
Afin d'être en mourant le nourrisson qui s'endort
Dans la belle vesprée et pour une aube meilleure.

Annexe 3
Tableau des récits légendaires (degré du ton critique)



* Pour les contes dont l'époque n'est pas précisée, la datation est approximative.